

500.

НИКОЛАЙ ПОГОДИН

вопросы социалистической драматургии

Ю. ЮЗОВСКИЙ

1

Погодин пришел в театр из газеты. Его погнало туда материал, неизреченные мысли, герои Тракторостроя, события на златоустинских заводах, происшествия в поволжских колхозах, — они не умещались в фельетоне, они вылезали из очерка, они томились в путевых блокнотах, они терзали память автора, они требовали, чтобы их произвели в свет. Не потому ли с такой поспешностью Погодин выпускал за пьесой пьесу: «Темп», «Поэма о топоре», «Дерзость», «Снег», «Мой друг»? Быстрота, с какой выходили эти пьесы, может показаться чрезмерной, и Погодин, вероятно, еще вернется к своим героям, чтобы поговорить о них серьезнее...

Очеркист Погодин пришел в театр. Как он должен был здесь себя «вести»? Драма — это один жанр, имеющий свои законы. Очерк — другой жанр, со своими законами. Но так ли враждебны друг другу эти законы? Нельзя ли их «согласовать»? Нельзя ли критически взглянуть на «законы»? Что такое в конце концов эти законы драмы? Существует стандартное правило: «в драме нужно показывать, а не рассказывать». Однако греческие трагики не пропались показывать. События по большей части происходили за сценой, а не на сцене. О событиях рассказывали: боги, вестники, наперсники, герои, хор. Правильно ли это или неправильно?

«Рассказывание» в греческих трагедиях было активным элементом, созидающим драматизм и сценичность. Значит дело в том, чтоб найти, вскрыть, объяснить драматизм каждого великого драматурга, каждой драматургической эры, найти ее законы, которые менялись, боролись, враждовали друг с другом.

Есть еще стандартное правило: «в драме должно быть действие», правило в конечном итоге, законное, но обросшее всевозможными кривотолками. Чехова, как известно, не признавали, говорили — «это не пьесы, это не драматургия». Почему? Потому что у Чехова «нет действия». Сам Чехов смущался этим обстоятельством. «Я не драматург, — говорил он, — я доктор». Но устами своего Треплева он взывал: «новые формы нужны, новые формы». Станиславский, сказавший: «Чехов — наш вечный автор», в начале деятельности Чехова разводил руками: «не знаю, как можно играть Чехова». Волькенштейн в своей «Драматургии» стыдливо замечает, что драма Чехова — драма с «ослабленным действием».

Волькенштейн хочет спасти Чехова перед лицом драматургии, которая есть «действие», и ставит ему в упрек «ослабленное действие», т. е. как раз то, что является его своеобразием, его «сценичностью», его «законами драмы» и должно быть охарактеризовано не как «ослабленное действие», а принципиально иначе — как новое драматургическое качество. Это качество обнаружил Немирович-Данченко в анализе «Трех сестер»:

«Ни в одной из предыдущих пьес Чехов не развертывал с такой свободой, как в «Трех сестрах», свою новую манеру строить произведения. Я говорю об этой почти механической связи диалогов... Вот это настроение, в котором отражается множество воспоминаний, попавших в авторский дневник, оно-то и составляет все подводное течение всей пьесы, которое заменит устаревшее действие».

Мы умышленно подчеркиваем «устаревшее действие». Немирович-Данченко не находит у Чехова традиционного действия, но обнаруживает иное свойство его драматизма, называя его «подводным течением». Немирович прав, если забыть об условности терминологии. Немирович обнаружил «закон драмы» Чехова, сформулировал секрет его

«сценичности» и выступает принципиально, не желая насильно подводить Чехова под «вечные законы драмы».

Следует быть осторожным в определениях: пьеса или не пьеса; «пьеса, потому что есть действие», «не пьеса, потому что больше рассказа, чем показа» и т. д. Это не значит, конечно, что любой текст, разбитый на реплики, в частности учебник полнотрамоты в вопросах и ответах (некоторые наши пьесы составлены по этому принципу), уже есть драма; часто в пьесах нет никакого драматизма, никакого движения, которые у каждого драматурга приобретают свое специфическое выражение. Но это и не значит, что любой драматургический опыт надо подводить под эти правила, и горе этому опыту, если он «правилам» не соответствует.

О Погодине тоже приходится слышать: «Мой друг»? Да, конечно, но видите ли, это не пьеса. Почему? По многим причинам. Прежде всего в его пьесах нет сюжета, нет железного каркаса, нет того движения, когда с неуклонной стремительностью движутся сюжетные линии, перекрещиваются, сталкиваются, разряжаются, исчерпываются. «Занавес обязателен». У Погодина занавес не обязателен, он может опуститься раньше или позже, нет обязательности в его сценах и ситуациях. Что требует аристотелевский закон драмы? По Аристотелю, простая возможность изъятия или простого перемещения какой-нибудь части пьесы разрушает пьесу. Это уже не пьеса. Одно явление необходимо вытекает из другого, рождается из недр другого, предполагает другое, вызывает другое, немислимо без другого. Это и есть закон «единства действия», единственный из всех трех аристотелевских законов, остающийся вечным. А у Погодина? Возьмите в «Моем друге» «сцену жен». Она вытекает с железной необходимостью из другой? Нет. Она может быть изъята без ущерба для логики единого действия? Может. Она может быть перемещена к концу или к началу или к середине? Может. Возьмите в «Темпе» сцену с мнимой смертью комсомолки или сцену с «пафосом» или в «Поэме о топоре» сцену с женой Глеба Орестовича или сцену с беспорядками в столовой, — они могут быть изъяты без ущерба для единства пьесы? Могут. Возьмите финал «Моего друга», эпилог, где герои говорят друг другу: «Что ты хочешь? Я знаю, что ты хочешь. Ты хочешь ехать строить новый завод». Является ли он разрешением всего действия, вытекает ли драматически из предыдущего, может ли быть заменен любым другим, третьим, четвертым, пятым? С успехом. Возьмите эпилог, заключительную сцену «Поэмы о топоре». Ее можно переместить или даже вовсе изъять. Да послушайте, что сам автор говорит в примечании: «картина монтируется по усмотрению постановщика, при чем с несомненным успехом эту картину можно вымарать целиком». Значит... Ничего это не значит! Эти рассуждения могут помочь Погодину, но в очень скромной степени. Это бой с других позиций. Важно определить эти позиции Погодина. Мы постараемся указать на ошибки Погодина, когда он отклоняется в сторону от того, что ему свойственно, когда он настаивает на том, от чего ему нужно освободиться, когда он схематичен, когда его драматизм испаряется, но будем исходить из законов, «им над собой признанных», не забывая о связи этих законов с законами, созидающими социалистический стиль в искусстве.

Погодин писал очерки, сейчас он продолжает писать — пьесы. Он пишет тем же пером очеркиста, теми же чернилами, тем же почерком. Впрочем это будет поспешное утверждение, манера Погодина меняется, он отходит от очерка, в то же время утверждая его, диалектически «снимая» на путях от «Темпа» к «Моему другу», но об этом ниже.

Погодин писал очерки о златоустовских заводах, о Днепрострое, об Иваново-Вознесенске. Этот же материал использовал не один беллетрист. Последний вводил этот материал в рассказ или повесть иначе, чем это делает очеркист. Беллетрист имел сюжет, он заранее знал, как будут двигаться и к чему придут его герои, он знал, что они скажут вот здесь и вот здесь. Он писал рассказ или роман, в котором сюжетные строки изготовлены по заранее готовому чертежу. Очеркист следует за своими героями, они его «ведут», иначе автора обвинят в фантазии, не соответствующей фактам, точный адрес, имя, отчество, фамилию которых он указывает. Если ты хочешь все это изменить, заставить героев действовать иначе, чем это было на том златоустовском заводе или колхозе, где ты был, — меняй фамилию и имена, давай вымышленный завод, назови свой очерк рассказом. Погодин с этим очерковым методом пришел в драму для того, чтобы в конце концов начать ему изменять.

Он может заменить фамилию героя или место действия, но это вовсе необязательно. В предисловии к пьесе «Темп» он заявляет, что все герои — люди реально существующие в действительности, все события — то же, все ситуации — то же. Это документ, — настойчиво подчеркивает он. Прав он или нет — увидим дальше. Почти каждая его пьеса состоит из отдельных, замкнутых в себе кусков, эпизодов, случаев, имевших место в действительности, сцен, как бы механически связанных друг с другом. В пьесах Погодина одна сцена не вытекает с роковой неизбежностью из другой.

Это скорее принцип монтажа, который в конечном итоге должен дать единство впечатления и идеи, все искусство драматурга должно заключаться в умении монтировать, в выборе монтируемых кусков, в пропорции и соблюдении меры, в организации каждого куска, в достижении того итога, когда все будет воспринято как определенный архитектурный комплекс. Вот тут обычно бывают возражения: «это не пьеса», «это случайные куски, соседи, собранные под одной крышей, это не родные братья, а сквартиранты». На это можно возразить, что Погодин не первый, кто «игнорирует сюжетность». Назовем имена Чехова и Горького.

Чехов тоже игнорировал «сюжетность». Позволим себе полностью привести интереснейшую выдержку из В. И. Немировича-Данченко:

«Ни в одной своей предыдущей пьесе Чехов не разрывал с такой свободой, как в «Трех сестрах», свою новую манеру стройки произведения. Я говорю об этой почти механической связи отдельных диалогов. Повидимому, между ними нет ничего ор-

ганического. Точнее, действие может обойтись без любого из этих кусков. Говорят о труде, тут же говорят о влиянии квасцов на рошение волос, о новом командире и о его жене и детях, о запое доктора, о том, как пришла на телеграф женщина и не знала, кому она хотела послать телеграмму... и т. д. и т. д. Все действие переполнено этими, как бы ничего не значащими диалогами... но, без всякого сомнения, схваченными из жизни и прошедшими через художественный темперамент автора и, конечно, глубоко связанными каким-то одним настроением»...

Волькенштейн в «Драматургии» пишет: «драматургическая сцена есть поединок, драматическая реплика — удар в борьбе или парирование удара». Реплика чеховских героев о том, что пасьянс не выходит, потому что валет оказался наверху, не укладывается в это определение. Специфика Чехова не в этом.

Аналогия здесь с Погодиным, конечно, чисто условная. Мы только хотим сказать, что «безразличная», не надежная на сюжетный стержень реплика о пасьянсе или о влиянии квасцов на рошение волос может быть драматической. Каждый такой «кусочек» может быть сценическим, несмотря на то, что, как говорит Немирович, «действие может обойтись без любого из этих кусков». В этом смысле можно обойтись без «сцены с женами» в пьесе «Мой друг» или сцены разговора по телефону в катавасе «Время, вперед», написанной в манере, близкой к Погодину. Приведем еще интересное для нашей темы высказывание о Чехове Льва Толстого:

«У Чехова своя собственная форма, как у импрессионистов. Смотришь, как человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собой не имеют. Но отойдешь, посмотришь, и в общем получается удивительное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина»¹.

Приведем еще одно толстовское замечание о пьесах Чехова: «Что у вас напускное, от Ибсена, а Ибсен сам себе не много стоит. Автор должен вести зрителя за собой и не вежливо под руку, а сильно, за шиворот. Автор должен вести зрителя за собой, куда он хочет, и не позволяет оглядываться по сторонам. Он должен его вести за своими героями вперед и вперед. А куда я пойду за вашими героями? С диавола до нужника и обратно, потому что им хо-

¹ Сборник «Лев Толстой», изд. «Образование», М., 1904.

ОТ ПРИМИТИВА К СЛОЖНОЙ ПРОСТОТЕ

Б. Н. ЛИВАНОВ

Большинство современных пьес отличается отсутствием необходимого для актера сквозного действия и невыносимым количеством экспозиционных и эпизодических ролей. Актер только только начинает входить в действие, но, еще ничего не успев привнести в спектакль, персонаж уже уходит со сцены. Для чего нужно было автору писать этот образ?

При более внимательном анализе пьесы всегда убеждаешься, что функции ряда персонажей мог бы нести только один персонаж. Авторы бьются слишком щедро, они дают слишком большое количество действующих лиц, распыляя тем самым основную тему. Как пример такого распыления темы на эпизодические роли, я приведу «Страх» Афиногенова. Желание автора показать все оттенки конфликта привело к тому, что

ни один из оттенков не был взят с достаточной глубиной, ни один из персонажей не выявил полностью всех своих возможностей. Как Бородин выражает собой всю сущность враждебной нам идеологии не потому что он одиночка, но потому, что автор сконцентрировал в нем все то, что он знал о наших идеологических врагах, так, вместо всей группы молодых ученых (Кимбаев, молодой профессор, партийка и др.), Афиногенов мог бы дать только одного нашего ученого. Тогда такой персонаж, данный в противовес Бородину, был бы полноценнее, многостороннее, глубже. А сейчас получается, что противником одному человеку могут служить только три, причем каждый из этих персонажей по теме настолько интересен, что ради одного из них можно было пожертвовать остальными. Один мог бы нести нагрузку ряда персонажей. От этого пьеса только выиграла бы. Она стала бы компактной, а роль многосторонней и глубокой.

Я привел в пример только одну пьесу. Но должен сказать, что во всех современных пьесах каждый персонаж несет только одну функцию или одно качество. Драматург оперирует свойствами персонажей как алгебраически-

ми слагаемыми. Если у одного человека характер равен А, то он уже ни в коем случае не будет обладать ни одним из качеств Б. А ведь самое интересное в жизни это сочетание в одном человеке различных свойств! И чем многограннее человек, чем многостороннее присущие ему качества, тем неожиданнее он будет реагировать на события, тем значительнее, глубже, интереснее переживет взятый драматургом конфликт.

Однобокость, недоговоренность и незавершенность данного драматургом образа притупляют и самый конфликт. Все разыгрывается за кулисами, на сцене люди только разговаривают. У людей нет единого, цельного, захватывающего их до конца стремления. У них только жалкие потуги на действия. Может быть отсутствие единого действия объясняется неумением драматурга найти настоящий, нужный на сегодня, интересный для нас конфликт.

Сейчас настолько изменились понятия, отношения между людьми и реакция людей на события, что драматургу очень трудно сразу найти интересный, значительный и нужный для сегодняшнего дня конфликт. Может быть поэтому-то в пьесах нет четкой темы, нет четкого соприкосновения геро-

доть-то больше некуда. Вы знаете, я терпеть не могу шекспировских пьес, но ваши еще хуже».

Мнение столь же резкое, сколь несправедливое. Но зерно истины здесь есть — это о пассивности, об отсутствии напряженного волевого темперамента, с которым автор адресуется к зрителю. Но значит ли это, что корень этой пассивности надо искать в «бессюжетности», которая дает только «как бы механическое сцепление кусков», вместо движения, резкого и энергичного развития сюжета? Такое толкование было бы формалистическим, утверждающим, что форма определяет содержание. Пассивность Чехова, «настроение», нежелание автора брать своих героев «за шиворот», имеет определенное социальное происхождение в эпоху «безвременья» 80-х гг. прошлого века, обстоятельство достаточно известное.

Конечно, форма не может не порождаться содержанием. Однако, из этого не следует роковая замкнутость формы, найденной художниками прошлого, невозможность дальнейшего служения этих художественных приемов будущему. Знания в области искусства, позволяющие воздействовать на человека, входят в тот «запас знаний, который выработало человечество под игом эксплуатации». Критическое освоение этих знаний может сослужить службу пролетарскому художнику.

Известно, что композиция чеховских пьес оказала большое влияние на драматургию Горького. Его пьеса, хотя бы тот же «Егор Булычев», хватает зрителя «за шиворот», она полна волевого напряжения, хотя там и «игнорируется сюжет». «Егор Булычев», — пьеса, полная активности, в противоположность чеховской драматургии, хотя энергичность и активность вовсе не создаются движением сюжета, самим по себе «захватывающим внимание зрителя». Энергичный сюжетный стержень, упругая пружина интриги, конечно, имеют активный, воздействующий на зрителя характер. Но здесь опасно было бы обобщение. Напряженно разработанная интрига Дюма и Скриба или американского приключенческого фильма вряд ли может быть идеалом. Существует «стандартное правило», по которому возрастающий интерес зрительного зала должен развиваться по линии «что будет дальше». Зритель нетерпеливо ждет следующего акта, развязки, эпилога и прочего. Искусство многих драматургов заключалось в этом нехитром умении строить драму по принципу «что будет дальше», постепенно взвинчивать зрительный зал. Но они давали мало действительной пищи для мысли и чувства: зритель, узнав, наконец, «что дальше» и «чем кончилось», чувствует в итоге пустоту и недоумение, приобретая кое-что от гимнастического упражнения для нервов, но ничего «для души».

а к т е р - д р а м а т у р г у

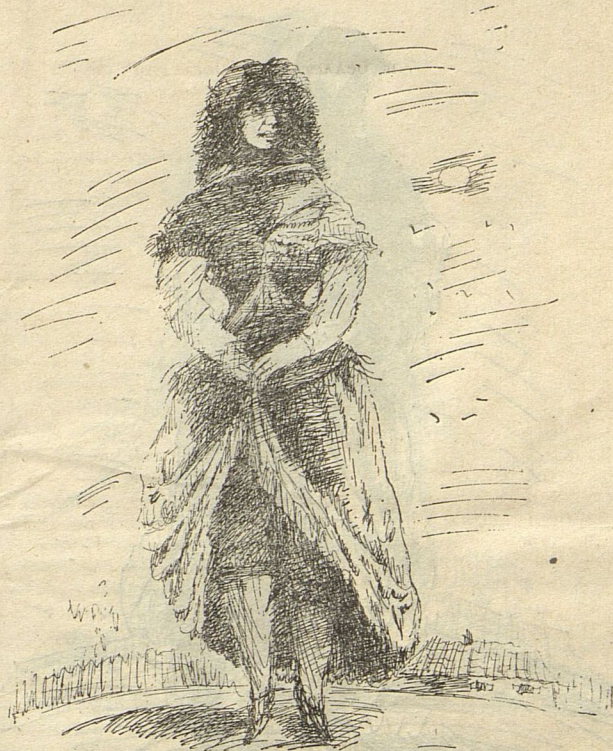
нет противопоставления различных целей, нет концентрации сюжета и ролей.

Невыразительность конфликта означает, что форма выражения действительности находится в противоречии с нашей новой сегодняшней действительностью. Сейчас одни понятия и отношения упростились, другие, наоборот, усложнились. Чувства стали качественно иными. Но для выражения чувств и даже для названия чувств драматург пользуется старой терминологией. Форма выражения человека в драме осталась прежней, а человек изменился. Вот почему, вдумываясь в данные нам, иногда и похожие на живых людей образы, мы видим, что это все-таки не живые люди.

По-моему, единственный путь к нахождению новой формы выражения новых отношений — это сознательный уход автора в глубину темы, а отнюдь не в ширь, как это делается в пьесах, где на протяжении четырех часов смеются чуть ли не 40 картин, охватывающих события с 1905 до 1933 г. Отсюда, конечно, и схематизм персонажей, и отсутствие драматургических конфликтов, и отвлеченность. Сейчас, в эпоху развития звукового кино, особенно четко надо подчеркнуть

специфику театра. Но драматурги, не понимая этой специфики, часто превращают пьесу в сценарий, и спектакль получается неполноценным суррогатом звукового кино. Если драматург говорит о взятии Зимнего дворца, то непременно выведет на сцену толпу народа, пушки, министров, социалистов, студентов. На сцене шум, толкотня и... очень жалкое подобие какой-то дурной кинокартины. А вот Шекспир дал трагизм войны в «Макбете» только одним монологом бегущего с поля битвы раненого солдата. Я считаю, что идеалом изображения взятия Перекопа на театре был бы показ одного, максимум двух людей, реагирующих на это событие. Но показ полноценный, с тончайшими нюансами их ощущений, самой сложной причинностью их психологических переживаний. Лучше показать одного во всей глубине человеческих страстей, чем дать толпу в примитиве.

В современных пьесах нет материала, над которым я мог бы задуматься: я должен сам надстроить и раздвинуть узкие рамки роли. Правда, иногда авторы пытаются как-то проникнуть в глубину человеческих чувств, но тогда они без всякой системы и логики навязывают совершенно несвойственные данному образу ощущения.



Белосет.
«Рекруты».
Р о х л.

Совершенно не случайно этому «что будет дальше» мало симпатизировали большие драматурги, не без основания опасаясь, что интерес от интриги может помешать зрителю увидеть тот процесс мысли и чувств, нести которые истинная задача драмы. В греческих трагедиях перед началом спектакля выходил актер и рассказывал более или менее подробно содержание пьесы. «Ромео и Джульетте» Шек-

Мне скажут, что человек не всегда поступает логично. Бывают эпохи, когда мотивы поведения не могут быть объяснены так легко и просто. Но почему же, — спрошу я, — так прост, понятен и ясен актеру Достоевский? Потому, что он постиг и раскрыл закономерность и логику противоречивого и нелогичного. Я могу проанализировать одну сцену Достоевского, войти в роль, и роль потянет меня за собой, потому что она, несмотря на всю свою сложность, естественна.

Актер стосковался по сложному образу, по возможности выявить себя во всей глубине и разносторонности своих ощущений. Но мы ищем не той сумбурной, надуманной и неправдоподобной сложности, которую дают нам под видом переживаний героя некоторые драматурги. Смысл искусства, по-моему, заключается в простоте и закономерности, но в простоте Толстого и Достоевского, а не в упрощенчестве некоторых драматургов.

Говоря о простоте, необходимо остановиться на языке пьесы, прямолинейность и стандартность которого удручают нас всех.

От примитива к сложной простоте, от сумбура к логике противоречивого — вот что актер ждет от автора!



Малм

Ал. Тышлер 1932

Белосет.
„Рекруты“.
Д а л и.

спира предшествовал сонет, где рассказывалось, «что будет дальше»: что Ромео полюбит Джульетту, а Джульетта Ромео, что Монтекки и Капулетти будут мешать их любви, что Ромео и Джульетта погибнут, не дождавшись счастья. Итак, зритель заранее знает, «что будет дальше», и становится внимательнее и взволнованнее к тому, что важнее интриги, запутанных ситуаций, неожиданных событий.

Мы не хотим всем этим сказать, что мы против острой, энергичной, волнующей интриги. Мы только хотим сказать, что «драматизм» необязательно рождается от искусного использования интриги. Горький как раз мало интересуется в своих пьесах интригой. Он собирает людей под одной крышей в ночлежке («На дне»), на даче («Дачники»), в купеческом доме («Егор Булычев») и показывает, «как люди живут». Но эту интригу, это, позволим себе так выразиться, внешнее действие он заменяет «внутренним действием», демонстрацией страстей и мыслей.

В «Егоре Булычеве» адвокат Звонцов задумывает «злодейский» план женить своего брата на Шуре, чтобы овладеть наследством. Удастся ли его план? Пострадает ли Шура? Чем кончится? Горький не взвинчивает зрителя на этой интриге, — он как бы бросает в сторону эту сюжетную линию, ему она нужна только для характеристики Звонцова. Игуменья Маланья тоже составляет план овладения наследством, специально приезжает ради этого, заводит речи о «небесном», о боге, «обрабатывает» Ксению, жену Булычева, привозит с собой шпиона для помощи — молоденькую прислужницу. Горький не привлекает зрителя к этой сюжетной линии по принципу «что будет дальше»; она ему нужна для характеристики игуменьи, прикрывающей словами о «небесном» свои стяжательские, земные дела. Шура встречается с Тятиным, между ними завязываются как будто теплые отношения, «Что будет дальше»? Полюбит Шура Тятин или наоборот? «Поженятся» ли они или «ничего не выйдет»? Горький и здесь уклоняется от ведения интриги; он опять-таки стремится дать характеристики Тятине и Шуры. В «Разбойниках» Шиллера идут друг за другом навстречу энергичные, стремительные сюжетные линии, которые обязательно должны столкнуться и вызвать драматический взрыв: линия Карла и линия Франца. Взрыв неуклонно вытекает из этих двух перекрещивающихся линий. Что является высшей точкой в «Егоре Булычеве», шпанинунгом, взрывом? Сцена с трубачом Гаврилой Увековым.

Напомним эту сцену. Пожарный Гаврила, Увеков приходит лечить Булычева. Оказывается, он трубой «выдувает болезнь». «Многие верят» — говорит он с простодушной хитростью, и его наивный обман трогает Булычева, вызывает у него добродушный смех. «Без обману не проживешь» — оправдывается Гаврила, и Булычев со смехом соглашается с ним. Эта сцена вырастает до большого символического образа. Трубач неслучайно назван Гаврилой. «Глуши, Гаврила» — кричит Булычев. И когда со всех щелей дома сбегается вся нечисть старого мира: Звонцовы, Башкины, Достигаевы, Булычев, вскакивая на стол, рычит: «Глуши их! Это же Гаврила-архангел конец миру трубит... Глуши, Гаврила!.. Светопреставление... конец мира... труба...» Булычев кричит, захлебываясь от хохота и гнева, и зрительный зал отвечает бурной реакцией.

Зритель взят здесь «за шиворот» как нельзя крепче. Горький здесь энергично ведет за собой зрителя и ведет на широкую дорогу. Это не чеховская пассивность, о которой говорил Толстой. Однако, с точки зрения композиции эта сцена «как бы механический» кусок, введенный в пьесу, обстоятельство, характерное для чеховской композиции, о чем говорил Немирович. Эта сцена не является следствием развития сюжета, логическим результатом интриги и сюжетных линий, она не вытекает из этих линий, она не является точкой скрещения этих линий. Если, повторяем, заранее намеченные сюжетные линии дают в своем пересечении конфликт, то с этой точки зрения «сцена с трубачом» «привнесена» со стороны, она может быть изъята из строгого развития действия, интриги. Она возникла как бы случайно: Булычев болен, ищет средств излечиться — и вот сцена с знахаркой, сцена с юродивым, наконец, сцена с трубачом.

Однако, с точки зрения всего замысла пьесы эта сцена обязательна, это — метафора, раскрывающая горьковскую идею, хотя она найдена «на стороне» и не является ее формальным результатом. Повторяем, мы не хотим этим сказать, что горьковский метод стройки пьесы «самый лучший» и что этому методу должны следовать наши драматурги. Мы утверждаем только, что горьковская манера строить пьесу имеет свой, присущий ей «драматизм» и «сценичность», воздействующие на зрителя театрально.

Погодин не объявился «на голом месте». Корни его драматической композиции ведут нас к Горькому и Чехову. Он тесно связан с историей советской драматургии, с многочисленными драматическими хрониками, шедшими на советской сцене, особенно на клубной. Он, что очень важно, органически связан с «черковым» периодом своей литературной деятельности. Он берет строительство («Темп»), или завод («Поэма о топоре»), или предприятие («Мой друг»), или группу лиц, объединенных единой производственной задачей («Снег»), и показывает, «как люди живут», работают, борются, ошибаются, строят. Он дает очерк о событиях, превращая каждую зарисовку в сценку, он соединяет эти сценки не «единым действием», когда одно явление необходимо вытекает из другого, а темой, общей целью стройки, территорией: постройка завода, выработка стали. С некоторой долей условности можно сказать, что он дает скорей пространственную, чем временную последовательность, скорее «смежную, чем причинную». В «Темпе» — сценка с заболевшим тифом, разговор баб о кирпиче, диалог о «пафосе», вечеринка инженеров, мнимая смерть Вальки, сценка с американцем, собрание рабочих. В «Поэме о топоре» — сцена в очереди, случай в столовой, диалог Степана и Анки, приход инженеров к молоту Мофея. В «Снеге» — различные этапы восхождения на гору, в «Моем друге» — сцена на пароходе, встреча с дежурным, сцена в ячейке, сцена жен, приемная руководящего лица.

Все эти сцены, которые называются эпизодами, могут быть, так сказать, раздвинуты в длину и предстать как некий пейзаж, как разворачивающаяся картина, дающая общее впечатление жизни строительства, завода, экспедиции, учереждения. Но в этих картинах, полных энергичной деятельности людей, и скрыт драматизм и сценичность погорьковской драматургии.

Волькенштейн в своей «Драматургии», порок которой антиисторичность, отсутствие социологической мотивировки драматургических конструкций, сопровождает аристотелевское определение драмы следующим примечанием:

«Согласно этому определению драматическая хроника, обозрение, пьеса, состоящая из ряда сцен, не связанных между собой единым действием, — как бы хороши, они ни были в отдельности, не является органически-зрелым художественным произведением — драмой».

Определение «органически-зрелое художественное произведение» ничего здесь не объясняет. Уж лучше было бы сказать «органически-единым», «конструктивным, с соподчинением частей», — тогда можно было бы поспорить о понятии этого «органически-единого», дать ему более распространительное толкование. Волькенштейн, очевидно, придерживается этого комментария к Аристотелю. Естественно, почему он сказал о драме Чехова, что это пьесы «с ослабленным действием», не решаясь сказать, что «механически связанные куски, без любого из которых может обойтись действие» (Немирович), как бы хороши они ни были в отдельности, — не являются драмой» (Волькенштейн), но они создают драму, организованные в «органически-целое» «подводным течением».

Кроме книг Волькенштейна, в русской теоретической литературе есть собственно только одна книга. Ею пользуются начинающие драматурги в качестве учебной книги, которая, с нашей точки зрения, больше повредит, чем научит. Мы имеем в виду книгу Аверкиева¹. Этот автор тоже берет исходной позицией аристотелевское положение; правильно или неправильно он его толкует, — это другой вопрос, важно лишь, что перед трибуналом этого определения он заставляет дефилировать всех мировых драматургов; в итоге оказывается, что многие из них не выдерживают испытания. Аверкиев говорит о «единстве действия», требуя зарождения одной сцены в «чреве другой», именуя все другие «случайностью». Поэтому он целиком, например, отвергает испанскую и французскую драму; испанскую драму с ее разветвленной интригой, комбинациями из случаев и событий он определяет как случайность. Трудности встают перед Аверкиевым, когда он переходит к Шекспиру. У Шекспира столько нарушений аристотелевской тезы, что Аверкиев пускается во всевозможные изобретательства, прибегает к натяжкам, оговоркам и просто, когда нужно, закрывает глаза, чтоб как-нибудь «спасти» Шекспира.

Когда же факты чересчур упрямы, то... «тем хуже для фактов». Аверкиев, обсуждая Гамлета, «с болью в сердце» вынужден заявить, что сцена с могильщиками явно лишняя в трагедии, она выпадает из нее, она не лежит на сюжетном стержне, она со стороны. Вот до чего может довести формалистическая критика! Сцена с могильщиками — одна из замечательнейших, чисто шекспировских сцен, бросающая яркий свет на всю концепцию «Гамлета». Но Шекспир нарушил аристотелеву формулу, и этого достаточно.

Аверкиев формалист, критика и теория его формалистичны. Формализм — опасное явление для дальнейшего движения и создания новых художественных форм, которых требует новое, социалистическое содержание. Формализм, отрывая форму от содержания, естественно, не видит, куда ведет форма, не видит социальных законов формообразовательных процессов, исходит из абстрактных позиций, поэтому формализм реакционное явление, опасное для роста советского художника.

И для характеристики погодинской драматургии нужно увидеть ее социальное происхождение, ее образование и движение под влиянием новой, социалистической действительности, ибо она именно диктует художнику средства выражения его идей. Объяснение типа: «Погодин пишет сцены и эпизодами потому, что он не умеет писать пьес», — простодушное объяснение. Французы говорят, что настоящая пьеса — это стихотворная трагедия, а прозаическую сумеет написать всякий «приличный и образованный француз», которого не покинул его галльский темперамент. Есть доля правды в этом парадоксе. Для написания стандартной пьесы «по всем правилам» не требуется выдающийся талант. У нас, на советской сцене, не мало было благополучных и правильных пьесок, где герои старинных мелодрам и водевилей срочно переодевались в толстовки, спецовки и майки и разгуливали по сцене с независимым видом. Просмотрите провинциальные репертуары, сколько угодно таких пьес! Нет, дело здесь не в неумении.

Создающиеся социалистические формы жизни вызывают искания в области искусства, нежелание следовать традиции. Нет, дело далеко не в неумении. И погодинская драматургия вызвана этими новыми явлениями действительности и требует своего социального объяснения. Это объяснение мы попытаемся найти.

2

В речи на драматургическом пленуме союза советских писателей Погодин высказался следующим образом:

¹ Д. Аверкиев „О драме“, СПб, 1907 г., изд. 2-е.



Белгосет.
„Рекруты“.
Лифше ди мойд.

«В чем суть наших споров, между мною, Вишневым с одной стороны и Афиногеновым и Кирионовым с другой? Возьмите три произведения — «Страх», «Хлеб», «Чудак». В чем основа интриги, что возбуждает зрительный зал, что ведет, что воздействует? Любовь. Возьмите три других произведения: «Первая конная», «Мой друг» и «На Западе бой». На чем построены все эти три произведения? Не на любви. Вот, товарищи, стык наших споров»¹.

Это еще очень смутная, нащупывающая автохарактеристика. Погодин определяет свои поиски негативно: «Мой друг» и «Первая конная», — говорит он, — основаны не на любви. На чем же они основаны? Пример с любовью мало удачен. К тому же «Страх», например, не основан на любви. Интерес к Бородину поддерживается вовсе не любовной интригой. Что касается «Хлеба», то, с моей точки зрения, наименее воздействующее там это любовь; когда Раевский целует Ольгу, ему «ни холодно ни жарко»; я думаю — это недостаток.

Вообще, если поговорить о странностях любви в наших пьесах, мы придем к мало радостным результатам. Равнодушная какая-то, вегетарианская, «директивная» любовь! Надо полагать, когда герой на сцене «целует и обнимает» героиню, зритель тоже хочет любить, «обнимать и целовать», испытывать радость, ликование, подъем, желание работать, действовать, веселиться, путешествовать. Зритель же скучно попивает в буфете чай: не хочет он любить, действовать, путешествовать. Пугаются любви наши драматурги. Полагаем, что любовь «может воздействовать» на зрителя; право, она не «чуждый элемент», эта любовь. Да и у самого Погодина любовь «воздействует», и он вовсе этого не боится. Любовь Максимки к Вальке в «Темпе» или любовь Ксении Ионовны, Наташи и Эллы Пеппер, целых трех сразу, к одному Гаю — весьма «воздействует» на зрителя, и мы не собираемся против этого протестовать. Не в том дело, что «любовь воздействует», пускай ее воздействует! Но в замечании Погодина скрыта интересная и значительная мысль. Дело не в воздействии на зрителя любовью, а в том, как эта любовь включается в пьесу. Дело скорее в том, чтобы «любовь» как стандартный каркас не была единственной основой пьесы, дело скорее в том, чтобы социалистические, революционные идеи не были драматической контрбандой, которая доходит до зрителя только потому, что

¹ „Советский театр“ № 1 за 1933 г.

их ведет за руку «любовь». Любовь не должна быть той нянькой, без которой мысли не смогут «дойти» до зрителя. Это вредно не только для успеха этих идей, но и для самой «любви», которая в таких случаях приобретает какой-то «не наш», какой-то мещанский или салонный или мелодраматический характер.

Автор, скажем, пишет на индустриальную тему, но боится, что будет скучно, потому что не умеет найти воздействующего на зрителя «драматизма» «индустриальных» идей, и спешно вписывает «любовь». Но так как он опять-таки боится, чтобы любовь «не заслонила» «идей», он делает эту «любовь» анемичной, бесстрастной, бескровной, так что и любовь «скучна», и идеи не волнуют, и пьеса быстро выходит в тираж.

Если же автор («была не была!») весь свой темперамент бросает на «любовь», то и эта «любовь» только и воспринимается, притом пошло воспринимается, ибо она не окрашена идеей, которую автор развивает изолированно, независимо, параллельно. Все же остальное зритель пропускает мимо ушей. Только в таком виде можно принять погодинское замечание о любви. Но «любовь» здесь только побочный элемент, причина лежит глубже.

Многочисленных героев сегодняшних дней Погодин хочет поставить в такие взаимоотношения, какие существуют в действительности, однако, придав им условность, которую требует искусство. Всякая драма в какой-то степени является проекцией общественных отношений, зафиксированных в определенной драматургической форме. Поиски современной драматургии — это и есть поиски таких драматургических формул, которые давали бы максимально адекватное выражение жизни. Сегодняшние герои, которых драматург заставит идти по тем привычным сюжетным путям, какими ходили герои в прошлой драматургии, — эти герои сопротивляются, походка их «хромеет», и драматургу приходится прибегать к выдумке, чтобы загромоздить эту хромоту. Порой ему удастся располосить движение с наименьшим ущербом для истины. Порой он закрывает глаза и даже поощряет, когда герои уклоняются от намеченного пути (в этих случаях обычно говорят, что пьеса отходит от традиционного типа драмы, но что это к лучшему). Почти всегда драматург испытывает трепор и неуверенность и сомнения, когда строит драматический костяк; он не хочет стать Прокрустом своих героев. Именно эту мысль выражает Погодин, когда говорит:

«У меня никак не укладывается образ в старую форму, которую я отлично знаю. Когда он начинает жить передо мной, когда я беру директора Нижегородского автозавода, с которого я писал, и вижу, что

я как художник солгу, если его поставлю в такие взаимоотношения, которые будут социально неверны»

Что поддерживает интерес к пьесе? Этим вопросом задается каждый драматург и до и в процессе писания. Но несомненно, что этот «интерес» находится в родственной связи с тем, что поддерживает интерес зрителя в жизни. Каким был этот интерес в дооктябрьские времена?

Индивидуалистическая судьба человека, борющегося за утверждение себя в окружающем мире, — этот стержень был основным «подтекстом» драмы. Драматург, имея перед собой подобный образ, уже видел рядом партнеров своего героя, положения, в которых они могут оказаться. При этом он подчас не затруднял себя выдумкой оригинального сюжета, ибо сюжет был выражением определенных общественных отношений, общих для различных исторических времен досюдалистической эпохи. Следующее замечание Аристотеля может послужить нам доказательством:

«Не один и тот же сюжет, — говорит он в «Поэтике», — но одна и та же завязка и развязка заставляют признать две или несколько трагедий за одну и ту же».

Может ли Гай следовать по стопам героев, до него занимавших подмостки театра? У него судьба другая, и деятельность другая, и цель другая, и переживания другие, и интересы другие, и «партнеры» его другие. Что ж, переменить одежду, имя, отчество, фамилию и идти по проторенным дорожкам или двигаться по тем новым колеям, которые создаст новая жизнь?

Сейчас пролетариат выполняет задачу искоренения пережитков капитализма в экономике и сознании людей. Создается другая психология. Частная собственность сменяется социалистической, частнособственническая конкуренция социалистическим соревнованием. Меняется решительным, неслабанным образом все то, что поддерживает интерес в жизни, сама природа «интереса». В конечном итоге видоизменяется и природа драматизма, сценичности, того, что поддерживает интерес к пьесе. Люди, занятые постройкой завода или выработкой нержавеющей стали, захвачены социалистическим «интересом», который становится их личным «интересом». Вот что решает! Когда в истории такие ситуации могли вызвать интерес зрителя? Сейчас они вызывают этот интерес не только потому, что зритель сам близок к героям, но и потому, что сама пьеса со всей очевидностью демонстрирует наличие такого интереса у героев. Здесь, кстати, источник промадной агитационности театра. Вот те конечные причины поисков в нашей драматургии, поисков, которыми руководит содержание, тема, материал, действительность. Отсюда замечание Погодина: «я солгу как художник», отсюда

ДРАМАТУРГ не думает ОБ АКТЕРЕ

В. О. ТОПОРКОВ

Пьеса в отличие от повести или романа делится не на части, а на действия. Персонажи пьесы называются действующими лицами. К сожалению, это совершенно упускает из виду современная драматургия. Образ на сцене должен быть показан только в действии, и только первое, второе, третье и другие действия и поступки персонажа могут убедить зрителя и заставить его смотреть пьесу.

Зрителю интересно знать, что сделает герой, а не что он скажет; высказываться может и сам зритель, а для того, чтобы читать вслух монологи, не стоит тратить сил и средств на организацию спектакля. Прочтешь книгу можно дома, и даже с большим удовольствием, чем прослушать ее при таком скоплении народа в театре. Бездейственность современной драмы ведет к тому, что зритель, просидев

четыре часа на спектакле, часто даже не может рассказать содержания пьесы, не может уяснить себе «в чем там дело».

Но если так трудно понять зрителю, который смотрит уже как-то организованный материал, то каково актеру и режиссеру? Старые мастера-драматурги делали актеров, как сделал многих актеров Малого театра Островский. Сейчас происходит обратное явление. Актеры и режиссер «выручают» драматурга. Нам приходится додумывать за автора, мотивировать за него поведение героя, строить нарастание действия только на своем темперементе. Классики, не боясь сложности, давали людей с сильными, подчас противоречивыми, но с настоящими страстями. Актер должен был расшифровать данный автором образ, найти средства для его выражения, и такая работа давала радость. Каждый из персонажей мог быть истолкован по-разному. И, выражая свое понимание образа, актер имел возможность совершенствоваться, отыскивая наиболее убедительные средства выражения своей мысли. Но образы современной драматургии надуманы, художны, нарочиты. Актер все свои силы тратит на то, чтобы заставить публику поверить в то, что персонаж

не схема, а человек. Актер за драматурга выдумывает биографию персонажа, характер, привычки, мотивирует поступки, выправляя своей игрой ляпы автора. Происходит все это потому, что драматурги, споря о форме, упускают сущность, упускают жизнь.

Наша жизнь протекает в условиях классовой борьбы. Но драматурги почему-то стремятся дать классовую борьбу, оторванную от жизни. Отсюда надуманность и фальшь как самого сюжета, так и персонажей. И чем лучше герой, тем хуже приходится актеру. Раньше, да и сейчас, при работе над классическим репертуаром актеры всегда боролись за то, чтобы играть положительную роль. Положительный персонаж всегда был ярче, полнее, глубже, интереснее отрицательных действующих лиц. Актер, игравший положительный образ, всегда награждался наибольшим количеством аплодисментов, был любимцем публики. И благородный персонаж, вдохновляя актера, давал ему максимум возможности для выявления своего мастерства, индивидуальности и темперамента.

Играя современную пьесу, мы боремся за отрицательную роль, потому что неубедительность и фальшь той схемы,

аналогичное замечание драматурга Ромашова на том же пленуме ССП.

Вопрос об индивидуалистической¹ судьбе героя, принцип, определявший систему старой драмы, органически связан с вопросом о форме «семейной драмы». Собственно, это две стороны одного и того же вопроса. Мы имеем в виду здесь не только жанр так называемой буржуазной семейной драмы, хронологически к нам наиболее близкой. Мы имеем в виду ту почти универсальную форму, в которой выражала себя прошлая драматургия. Форма отношений в семье, форма, в которой герои, кто бы они ни были, выступают в своем «семейном» облике отца, сына, брата, матери, мужа, жены, — эта форма, наряду с драмой индивидуалистического героя, была основной, в которой прошлая драматургия выражала свои идеи. Герои и в греческой трагедии, и в французской трагедии, и в шекспировской, и в последующей буржуазной драме по большей части выступали как члены семьи, как отцы, как матери, как братья.

Позволим себе выдержку из 14-й главы «Науки о поэзии» Аристотеля:

«Все события, — говорит он, — должны происходить или между своими, или между чужими, или между лицами, равнодушными друг к другу. Если враг убивает своего врага, то ни замысел, ни выполнение его не возбуждает много сострадания, кроме обыкновенного, какое вообще вызывается видом страдания или гибели (Аристотель не считает такого рода трагедий художественными в виду отсутствия в них трагического страха и сострадания. Ю. Ю.). То же бывает и тогда, когда это происходит между людьми, равнодушными друг к другу. Следовательно трагические события должны происходить между своими».

Мы оставляем в стороне вопрос, могут ли быть предметом трагедии события между врагами, нас интересует последнее утверждение: «трагические события могут происходить между своими».

Впервые, не столько это утверждение, сколько пояснение, сформулировавшее его, формулирующее и современную Аристотелю и всю будущую драматургию.

«Брат должен убить или покушаться убить или каким-нибудь другим образом сильно оскорбить или желать оскорбить брата, сын

¹ Индивидуалистической, т.е. собственной, а не индивидуальной, т.е. личной. Тема судьбы остается.



Беллосет
«Рекруты».
Пьяные хасиды.

отца, мать сына, сын мать». Это классическая формула. В частности, сюжет двух братьев, между которыми возникает вражда, свои люди, оказывающиеся врагами, — это, можно сказать, самый распространенный сюжет. Братья в «Ифигении в Авлиде» Эврипида, «Братья» Теренция, братья в «Короле Лире», братья в «Разбойниках» Шиллера, братья в «Барсуках» Леонова, в «Заговоре чувств» Олеси и в «Врагах» Лавренева... до бесконечности можно продолжить этот список! Первый драматический сюжет двух

а к т е р — д р а м а т у р г у

которой драматургии подменяют жизнь, особенно ярко сказывается на положительных персонажах. Константин Сергеевич Станиславский учит нас, актеров: играя злодея, не надо выпирать его злодейство, не надо каждую минуту уверять всех «ей-богу, я злодей», а вот современные драматурги делают как раз наоборот. Положительный персонаж с первой же реплики и до последней все время в разных вариациях повторяет: «ей-богу, я положительный», «честное комсомольское, я положительный» и т. д. Правда, иногда, в виде редчайшего исключения, автор позволяет герою совершить какой-нибудь промах или сделать ошибку, но герой перед этим и после этого так долго извиняется, что и зритель, и актер, и сам автор отнюдь не сомневаются в том, что он все-таки положительный. Зачем автор заставляет его заранее извиняться? Ведь от этого исчезает неожиданность поступка. Роли пишутся черной или красной краской. Эта однотонность еще усугубляется отсутствием внутренней логики образа. Появление действующих лиц на сцене ничем не обосновано. Во втором явлении, как правило, действующее лицо говорит обратное тому, что утверждало в первом. Противоречивость и резонер-

ство совмещаются в фальшивом и надуманном герое, взятом не из жизни, а от схемы.

Эти «качества» делают исключительно трудную работу актера над положительным образом. Вот почему мы боремся за отрицательную роль, за роль, которая вызывает не симпатию, а ненависть зрителей. Нелогичным поступкам отрицательного персонажа все-таки легче дать логическую мотивировку, чем мотивировать поступки положительного персонажа. Побуждения негодя могут быть мелкими, низкими, случайными, но я могу их как-то склеить какой-то, хотя и кривой, но все-таки логикой.

Отсутствие внутренней логики и бездейственность драмы делают мучительным рождение спектакля. Ведущим лицом на театре является драматург. Но драматург воздействует на зрителя через актера. Роль пишется для актера. Заботой об актере проникнуты все величайшие произведения для театра, причем опытный драматург заботится не только о развитии роли, но даже об отдыхе актеров. Примером настоящей виртуозности в этом отношении может служить роль Фердинанда («Коварство и любовь»). После каждой горячей сцены

в этой пьесе идет сцена без Фердинанда. Актер, отдохнув, ведет новую сцену с новыми силами, темпераментом и страстностью. Каждый перерыв вдохновляет его и наполняет нетерпением. Перед кульминационным пунктом Шиллер дает актеру самый длительный антракт, учитывая то, что в кульминационном пункте актер даст момент высочайшего напряжения.

У наших драматургов нет и мысли об актере. Они иногда заставляют нас, даже без всякой необходимости для пьесы, не уходить со сцены в продолжение всего спектакля, или наоборот — торчать весь вечер за кулисами, чтобы в каждом акте произвести две-три незначительные реплики. Все это расхолаживает актера и в конечном итоге дисквалифицирует его.

В заключение мне хотелось бы сказать драматургам, спорящим «о толчке», о форме советской драмы и т. д., что мне, актеру, безразлично, будет на сцене потолок или нет, пойдет пьеса в актах или эпизодах, с занавесом или без занавеса. Но мне, актеру, необходимо нарастание действия, закономерное начало развития и конец роли, данной обязательно в действии.



Белосет.
„Рекруты“.
Хайм Плути.

26

братьев развивает библия — сюжет Каина и Авеля; первый убил другого из-за имущественных неполадок. Нормативность этого мира, проповедывавшаяся церковью и школой на всем протяжении истории, сама по себе очень характерна. Социологический эквивалент здесь таков: семья, согласно экономическим законам общества, основанного на частной собственности, выделяет своего антагониста, создавая новую хозяйственную единицу в противовес первой, эта неустраиваемая коллизия выражена в легенде о Каине и Авеле. Но это к слову.

Отношения между родственниками — принцип, на котором строчилась драма. Герой, какие бы он ни выражал идеи, в греческой трагедии («Эдип», «Медя»), во французской («Сид», «Федра»), в шекспировской («Гамлет», «Макбет») выступает как родственник. События происходят между своими. Семья в досоциалистическом обществе, по указанию Маркса и Энгельса, — «основная хозяйственная ячейка общества»: она выступает перед всем миром как экономическая молекула, объединяющаяся для общих целей или враждующая с другими подобными же молекулами: индивид выступает как *pater bonus familias*, причем слово фамилия, как прекрасно выяснено Энгельсом, имеет своим корнем понятие имущества.

Здесь совершенно необходимы выдержки из книги Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства», где он показывает связь института индивидуалистической семьи, существующей три тысячи лет, с институтом частной собственности:

«Индивидуальный... моногамический брак... представляет собой основную клетку цивилизованного общества, по которой мы можем уже изучать природу вполне развивающихся внутри его противоположностей». «Происхождение единобрачия... отнюдь не было плодом индивидуальной половой любви, с которой оно не имело абсолютно ничего общего, так как браки попрежнему оставались браками по расчету. Оно явилось первой формой семьи, в основе которой лежали не естественные, а экономические условия, а именно победа частной собственности над первоначальной общинной собственностью. Господство мужа в семье и рождение детей, которые могли быть только от него и предназначались наследовать его имущество,—

такова была исключительная цель индивидуального брака»¹.

Заметим мимоходом, что Энгельс определял форму брака в новом обществе моногамической, «но при этом от моногамии безусловно отпадут те характерные черты, которые ей навязаны ее возникновением из отношений собственности»². Лессинг, который был идеологом буржуазной (семейной драмы), так писал о пьесах Геллерта:

«Бесспорно, из всех наших комических писателей Геллерта найдем всего больше чисто немецкого духа (читай, буржуазно-немецкого. Ю. Ю.). Это настоящие семейные картины, среди которых сразу чувствуешь себя как дома: каждый зритель узнает тут своих родственников — двоюродного брата, зятя, двоюродную тещу»³.

Чтобы представить себе уютный дух этого дома, вспомним замечание того же Лессинга о женщине в пьесе: «Природа создала женщину для любви, а не жестокости, она должна возбуждать к себе привязанность, а не страх; только прелести ее дают ей силу, только благодаря ласкам может она властвовать». Иначе это будет «исключение». «А кто изображает исключение, тот бесспорно изображает вещи не вполне естественные»⁴. Итак, женщина «только благодаря ласкам может властвовать», и «только прелести дают ей силу». Это «невинное», но глубоко классовое замечание. Требуя такого изображения от драматурга, Лессинг защищал традиции «семейной драмы». Филистерский дух этих требований особенно ясен после изысканий Маркса и Энгельса.

«Индивидуальный брак... означает порабощение одного пола другим... первое классовое угнетение... в истории... совпадает... с порабощением женского пола мужским. Современная индивидуальная семья основана на явном или замаскированном домашнем рабстве женщины, а современное общество представляет собой массу, молекулами которой являются так называемые индивидуальные «семьи».

Требование Лессинга, обращенное к драматургу, не посылать «исключений», а только общее правило («женщина должна только ласками может властвовать»), и есть утверждение этого разоблачаемого Энгельсом буржуазного положения вещей.

Присим особого внимания читателя к нижеследующему тезису:

«Вместе с индивидуальным браком появляются два неизменных, ранее неизменных характерных общественных типа: постоянный любовник жены и мужского носец».

Мужчины одержали победу над женщиной, но увенчание победителей великодушно взяли на себя побежденные. Рядом с индивидуальным браком и гетеризмом неустраиваемым общественным учреждением следовала и супружеская неверность, презираемая, строго наказываемая, но нестремимая»⁵.

Стоило привести все эти выдержки для этой последней. Любовный треугольник в разных вариантах — драматургический костяк огромнейшего количества пьес, драм, комедий, трагедий, водевилей и пр. Социальное, классовое происхождение «любовного треугольника» разоблачено основоположниками марксизма с величайшей яркостью и иронией. «Любовный треугольник» ведет свое происхождение из отношений частной собственности. Лессинг, считавший, что «только прелести дают силу женщине», то есть утверждавший закрепощение женщины в буржуазном браке, вместе с тем, — это логический вывод, — утверждал и «любовный треугольник» как следствие этого положения вещей. Для Лессинга это было естественным требованием к драматургии с точки зрения того класса, который он представлял. Но если неустраиваемый «любовный треугольник» происходит из отношений частной собственности, то он должен отмирать вместе с процессом преодоления капиталистических пережитков в экономике и сознании людей».

Не поступают ли реакционно наши драматурги, организующие свои идеи на этом, теряющем свою активность основании? Не мешают ли эта форма «треугольника» нашему драматургу показывать новые общественные отношения? Не отстраняет ли его в этом показе? Не шатается ли само здание, построенное на этом шатающемся фундаменте? Не оказывает ли это консервативного влияния на зрителя? Не укрепляются ли подпольно «пережитки», ибо форма социальная?

¹ Фр. Энгельс «Происхождение семьи, частной собственности и государства», Партиздат, стр. 57, 64, 65, 69, 71, 74, 75.

² Лессинг «Гамбургская драматургия», М., 1883, пер. Рассадина, стр. 115.

³ Там же, стр. 157.

⁴ «Происхождение семьи» и т. д., стр. 67.

индивиду-
но активна? Не искажаются ли те идеи, которые воплоща-
ются в форму, враждующей с ними форме?
мониторинг очень серьезные вопросы. Нам могут возразить и
отрицать, что «треугольник» еще живет,
ности, что еще не выкорчеваны капиталистические пережитки и
и драматургия самое эту форму можно использовать для ее отрицания.
Правильно! Но нужно иметь в виду, что сейчас, с каждым
селей, у нас строящейся пятилетки будет расти пропасть между
о духом старой формой и новым содержанием, что все более и более
стоящая будет чувствоваться фальшь этого навязывания новому со-
существованию коленеющих форм старой, уходящей жизни, —
связи, которая сейчас конструкция «треугольника» (с которой трудно
ую тем, что она «удобна», «привычна», «испы-
тана») не органически, не по существу, а механически часто
ломается, ломает идею пьесы. Сколько угодно у нас таких пьес, где
Ириода, мы слышим треск этой устаревшей треугольной машины, кото-
должна бы тащить за собой на буксире увядшие, лишенные питания
ко предрассудки, чувства и события сегодняшнего дня! Здесь мы по-
жет она, волим себе последнюю поправку к положению, связанному
погодиным замечанием «о любви». Любовная ин-
рига, самая форма сюжета вообще, глубоко
оциальна, классовая. И плохо не то, что лю-
бовь ведет за собой другие, нелюбовные
идеи, а то, что их ведет чуждая, враждебная
интрига.

Но любовный треугольник — это только часть вопроса.
«С переходом средств производства в
общественную собственность индиви-
дуальная семья перестает быть основой
хозяйственной ячейки общества».

Отсюда надо исходить, из этой марксистской формулы.
Семья — основная хозяйственная ячейка общества — имела
свою проекцию в определенной драматической конструкции.
Мы говорим много неслучайных слов о буржуазной семейной
драме. Но эта форма драмы не является достоянием именно
буржуазной драмы. В античной драме «на этом семейном
положении» выступали боги и герои, в феодальной — коро-
ли и рыцари, в буржуазной — купцы, заводчики, адвокаты.
Все выступления Лессинга, основателя немецкой буржуаз-
ной драмы, и Дидро, основателя французской буржуазной
драмы, не были выступлениями против этой общей для
еей предистории основы «семьи как основной хозяйственной
ячейки общества». Это были выступления против «королей
и рыцарей», против феодальной аристократии. «Если мы
испытываем королям, — говорит Лессинг, — то просто как
людям, а не как королям».

Мы употребили все средства, — говорит Дидро, — для
того, чтобы испортить драму. Мы заимствовали у
древних высокопарный стих, который годен лишь для
языков, обладающих... резкими акцентами, для про-
сторных театральных сцен, для декламации¹.

Дидро антиисторичен, он называет «высокопарной» речь
древних, которая древним казалась не высокопарной, а на-
борот естественной. Здесь Дидро выступает против
феодальной, ложноклассической французской трагедии, тре-
бующей «естественности», привычной для буржуа.

Итак, отцов, матерей, братьев, жен — богов и героев смени-
ли отцы, братья, жены — короли. Королей — купцы... А куп-
цов? Неужели «отцы, братья, матери и двоюродные сест-
ры» — коммунисты и ударники? И все?! Все остается по-
старому, только на место купцов и адвокатов становятся
хозяйственники и комсомольцы? Стоит ли после этого го-
ворить большие слова о драматургии пролетариата, о соци-
нающейся великой социалистической драме!

Конечно, и ударники и комсомольцы остаются отцами, брать-
ями, мужьями, со всеми вытекающими отсюда
отношениями. Но, во-первых, по сравнению с прош-
лым, который историей человечества решительно меняются отношения
любимые, между ними, — и это очень важно.
Во-вторых, коммунисты, рабочие, ударники не
преодолевают, обязательно должны выступать друг перед
другом как отцы и братья, сыновья и братья,
есть в том «семейном облики», в каком
выступали герои в прошлой драматургии.
Сейчас эти отношения меняются. Ударник и неударник не-
обязательно должны выступать друг перед другом как сын
и отец в пьесе Микитенко «Дело чести»; социал-демократ
или сам коммунист как отец и сын в «Суде» Киршона; коммунист
необязательно как брат и брат в «Заговоре чувств» Олени;
революционер и контрреволюционер как сестра и брат в
«Огненном мосту» Ромашова; кулак и коммунист как брат
и брат в «Барсуках» Леонова².

и государ-
1 Приложение к «Побочному сыну» Дидро.
2 Драматург А. Славин рассказывал нам, что он задумывал «Интервен-
цию» в форме «отношений» между родственниками, но отказался от этой
идеи, почувствовав, что «это будет фальшиво».



Нахман

Алексей
1937Белосет.
«Рекруты».
Нахман.

Алексей Толстой в своем выступлении о драме на пленуме
СССР заявил, что драма, скажем, из деревенской жизни дол-
жна быть изображена примерно как драма двух братьев —
один за колхоз, другой за кулаков. Но это — условное ут-
рирование действительности, насильное подведение всего
многообразия борьбы под драматический штамп. В действи-
тельности классовая борьба, как правило, идет не между
двумя братьями в одной семье, а между многочисленными
семьями, разделенными на классы бедняков и середняков с
одной стороны и кулаков — с другой. Конечно, возможен
случай, когда один брат за коммунизм, другой за буржуа-
зию, но автор не сумеет отобразить действительность, если
навсегда подойдет к ней с готовыми формами, вместо того,
чтобы искать эти формы в самой действительности. Так же
опасна схема отцов и детей; первые, мол, реакционно на-
строены, вторые — революционно. Мы знаем, что отсюда
росли неверные авангардистские идеи и что старые рабочие
не менее революционны, чем их молодая смена.

В-третьих, сегодняшние люди могут и должны быть
показаны как отцы, мужья и жены; семья и отношения в
ней должны быть показаны, но не с позиций «семья — ос-
новная хозяйственная ячейка общества», а с позиций тех
основных хозяйственных ячеек, которые создаются в про-
цессе социалистического строительства. Для старой драмы
семья была теми очками, сквозь которые она смотрела на
мир. Семья — очаг, «мой дом — моя крепость» — это была
основа, за пределами которой свирепствовал страшный мир
борьбы всех против всех, звериной конкуренции, жестокой,
смертельной схватки.

Сейчас эта хозяйственная ячейка разрушается. Ячей-
кой становится завод, учреждение, бригада, строительство,
коллектив, выработка стали, изготовление алюминия — не
для себя, для всех. Это «для всех», эти социалистические,
а не индивидуалистические стимулы поступков, социалисти-
ческое соревнование, а не конкуренция, и становятся в конце
концов тем, что определяет «интерес» в жизни, в работе, а
значит, в конечном итоге, и в искусстве.

Бесконечно расширяется мир. Человек, закрепощенный в
своих талантах, уме, дарованиях, энергии рамками «семьи»,
основной хозяйственной ячейки, расширяется для вели-
ких дел; необъятные горизонты вырастают перед ним. У
Маркса по этому поводу есть гениальная формула:

«Коммунизм в качестве положительного уничтожения частной собственности, рассматриваемой как человеческое самоотчуждение и поэтому в качестве действительного присвоения человеческой сущности человеком и для человека, поэтому в качестве полного происходящего сознательным образом и с сохранением всего богатства прежнего развития, возвращения человека к себе, как к обществу, то-есть человеческому человеку»¹.

Возвращению человека к себе как к общественному человеку и, как прекрасно выражается Маркс, к человеческому человеку препятствовала его индивидуалистическая судьба, ограничивающая его, не позволявшая быть «общественным человеком». «Присвоение человеческой сущности человеком и для человека» в результате самоотчуждения себя как накопителя, как частного собственника, как идеолога семьи, «основной хозяйственной ячейки», раскрывает перед ним, общественным человеком, промадные горизонты истинной человеческой деятельности. Грубо, практически, «производственно» выражаясь, невыгода семейно-драматической формы воплощения социалистической деятельности заключается в том, что она не совпадает с этими горизонтами. Она ограничивает показ людей и событий, ставит преграду показу «человеческого человека», «общественного человека»; она роковым образом ставит предел представлению в образах драмы всего огромного содержания новых явлений жизни. Предопределяющие положения «отца и сына», «брата и брата» обязывают, не выпускают далеко за пределы «семьи, основной хозяйственной ячейки», мешают глубокому познанию законов действительности. Строя взаимоотношения ударника и неударника как сына и отца, Микитенко обедняет и того и другого, потому что и тот и другой значительно интереснее; они ведь «самоотчуждаются», они обладают качествами, которые выпадают при этих ограничивающих взаимоотношениях отца и сына. И сколько раз бывает, что драматург выскакивает из этих отношений, давая неожиданно сценку или эпизод, «как будто механически введенную», в которой он начинает свободно дышать и с большей свободой показывает то, что хочет показать.

Вспомним аристотелеву формулу: «события возникают между своими». Такими «своими» и был в основном «круг семьи». Но сейчас, когда «семья» расширяется неизбежно, теряет свою определенную номенклатуру «своего», когда включает в себя цех, завод, государство, — понятие «своего» расширяется. Поэтому драматичен конфликт в «Моем друге» между Гаем и «руководящим лицом». Это — свои, и

¹ «Архив Маркса и Энгельса», т. III, стр. 252.

между ними происходят драматические события, хотя они относятся друг к другу не как брат к брату или сын к отцу. Поэтому драматичен конфликт между рабочим и рабочими, между техниками в «Поэме о топоре» вокруг изготовления стали. Поэтому семейный конфликт между Гаем и его женой именно потому, что он освещен иначе, не только становится более органически общественным, но и более интимным, в лучшем смысле этого слова, более благородным, ибо это уже не «фамилия — этот составленный из сентиментальности и признания идеал современного филлистера». Вспомним такие противоположные по идее и форме, хотя и одинаковые по теме гражданской войны, пьесы, как «Дни Турбиных» Булгакова и «Первая конная» Вишневского. В «Днях Турбиных» чувствуешь себя «как дома», в лессинговом смысле, в «Первой конной» чувствуешь себя как дома в новом понимании. Секрет эмоционального воздействия первой пьесы в ее семейности. Старый добрый дом, славная семья Турбиных, братья, сестра, муж, жених, родственник Лариосик, друзья — свои, а там, за окнами, происходят страшные, тяжелые события, которые грозят нарушить покой и счастье и любовь в этой семье. В этой противоположности — драматизм пьесы; она воспитывает этот защитный рефлекс «своего дома».

Вспомним превосходную сцену, где сестра ждет брата, ходит по комнате, а брат убит, и ей не решаются сказать; наконец, она узнает и падает в обморок. Эта сцена, как и вся пьеса, сделана очень талантливо. Но вот через эту сцену, «через сестру», через всю обстановку рождаются симпатии к герою. И зритель страдает не столько тогда, когда он видит падающего от разрыва гранаты Алексея Турбина, сколько тогда, когда страдает его сестра.

Это — естественный драматургический прием, и можно написать пьесу, где бы Турбины были, скажем, революционерами: революционер Турбин убит, и мы страдаем вместе с сестрой! Но, во-первых, зритель хочет пожалеть о смерти не только потому, что он сам брат или сестра, жена или отец. В этом своем «братском» или «сестринском» начале, я бы сказал, он будет ограничен в истинной «общественной» скорби к товарищу, революционеру, коммунисту: он жалеет его в качестве брата или сестры, через его или ее страдание.

Почему обязательно поставить между зрителем и героем «сестру», этот драматургический «усилитель», который доведет эту скорбь до драматической вершины. Какие-то другие, более «общественные» в смысле «общественной сущности», «гражданские» усилители требуются здесь. Очень коварно выражаясь, «страдание» зрителя идет, так сказать, за счет «родственных чувств». Но ведь он, этот революционер, свой не потому, что я, по выражению Лессинга, узнаю в

верная роль

О. И. ПЫЖОВА

Нам, актерам, важна и нужна не столько «хорошая», сколько верная роль, при которой мы имели бы все потенциальные возможности для создания полноценного образа.

Писать верно это совсем не значит писать безошибочно. Безошибочность — опасная соседка стопроцентности, а тут уже совсем недалеко до готового арсенала разложенных по полкам и снабженных ярлычками образов. Мне кажется, что для того, чтобы написать верную роль (подчеркиваю, не только художественно оправданную, но именно верную), для того, чтобы дать образ новой идейной сущности, надо знать, любить, надо увлечься нашей действительностью.

Неверная роль, т. е. роль, неприменимая в сегодняшней действительности, разрушает и калечит актера.

По своим данным я по преимуществу комедийная актриса. Мой актерский

материал заразителен, как мне кажется, в так называемых отрицательных ролях. Работая над отрицательными ролями, я пришла к выводу, что отрицательная комедийная роль не должна быть просто смешной в шаблонном смысле этого слова. По моим наблюдениям смех — это эмоция, имеющая глубокое социальное значение. Именно на смехе можно проверить отношение людей к событиям, к жизни, т. е. их мировоззрение. Люди, одинаково понимающие, одинаково смеются. Я на смехе объединяюсь со зрительным залом. Меня интересует не смешная роль, а интересует звучание нового качества смеха. Смех, ирония, юмор — могущественные средства для попадания в сердце зрительного зала. Средство настолько сильное, что оно должно быть много раз апробировано, прежде чем пользоваться им. И вот, как мне кажется, недочетом современных драматургов является довольно легкомысленное отношение к смеху. Современный драматург строит образ не всегда так, что он смешон, от того, что верен, от того, что правильно бьет в цель. Вместо конкретизации в образе своей целеустремленности, драматург часто навязывает свое смешное отношение к роли.

Это актерам мешает.

Работая над ролью Вероники в пьесе Глебова «Инга», я именно столкнулась с тенденцией драматурга вывести просто смешную, безобидную обывательницу, т. е. с тенденцией — просто смешить.

Роль меня не волновала до тех пор, пока я не нашла в ней активных, нападающих красок воинствующего меньшинства. Эта активность натолкнула меня на ряд острых и смелых приемов осмеяния образа вплоть до индюшачьего клекота, обнаруживающего всю наглость и тупость образа. Я не только смеялась над Вероникой, я издевалась над ней, объединяясь на этой издевке со зрителями, я устроила ей, Веронике, общественно-публичную порку.

Я хотела не рассмешить публику, но ошеломить изображаемый образ, и зрительный зал смеялся именно тем смехом, которого я ждала.

Задача драматурга помочь нам, актерам, в работе над выявлением нового качества эмоций, над достижением новой ступени мастерства, качественно отличной от всего предыдущего.

нем своего отца или двоюродного брата; мне не нужна эта «поддержка» моей скорби, он мне не чужой.

Смерть комиссара в «Первой конной» может быть не так драматически сильна, но она глубже, содержательнее, патетичнее. И я предпочту лишенное семейного опосредствования «страдание» от смерти комиссара у Вишневого, чем, скажем, от смерти революционера (как мы условились) Турбина, усиливаемое введением «сестры». Это «страдание» у Вишневого больше воспитывает меня классово, социально, социалистически. Это не значит, что нельзя ввести «сестры», не в этом ведь дело, но важно, чтобы драматический результат этого введения, его глубоко скрытое идеологическое воздействие носили примерно характер (аналогия самая общая) конфликта Гая и его жены, когда не чувствуется эта отгораживающая от общества «семейность», где не лежит в основе «семья как основная хозяйственная ячейка общества». В «Днях Турбиных» — дом, семья; очаг зовет под свою защитную сень, хочется укрыться, спрятаться от бушующего вокруг мира, — желание, органичное для «основной хозяйственной ячейки общества», противопоставленной всему остальному миру. Это противопоставление, конечно, принимается условно, ибо все эти «ячейки» буржуазного типа объединяются для жесточайшей классовой борьбы с пролетариатом, так же, как объединялись в истории при различных исторических условиях; вспомним «заложим жен и детей» Минина: в этом лозунге «жен и детей» тоже выражалась общественная форма выступления класса. Но внутри эти ячейки естественно антагонистичны, и в этом смысле мы и говорим о противопоставлении.

В «Первой конной» этой «защиты», этой поддержки индивидуалистических настроений нет; драматизм основан на других средствах воздействия; коллектив — «Первая конная», она сама по себе дает эмоциональный заряд. В этом большое революционное значение «Первой конной».

«Мой друг» характерен тем, что в нем личный и общественный планы скрещены, перемешаны, синтетичны, сплавлены в единое. Семейные отношения, личная жизнь, «любовь» и прочее выступают у Погодина как «общественные» отношения, в то время как в традиционной драматургии эти общественные отношения выступают в форме «семейных» отношений. Понятия «общественные» и «семейные» мы здесь применяем в специфическом смысле, связанном с замечанием Маркса о «присвоении человеческой сущности человеком, и для человека», об общественном человеке». И в то время как другие драматургии «стесняются» показывать «семейные» дела и «любь», чувствуя, что они «мешают», Погодин этого не боится, ибо

рис. Ал. Тышлера



Белосет.
„Рекруты“.
Б р о х э.

он становится на позиции: «завод, учреждение, партия, социалистическое строительство и т. д. — основные молекулы социалистического общества».

Думается, что наше прочтение классической драмы на советской сцене, ее критическое усвоение должно идти по линии максимального затушевывания, снижения «семейной формы» для того, чтобы на первый план выступили социальные силы старого общества. Большой заслугой театра им. Руставели и его руководителя Ахметели, поставивших за-

а к т е р — д р а м а т у р г у

НЕ ХОТИМ импровизировать

ТЕР-ОСИПЯН

В современных пьесах персонажи даны так расплывчато и неопределенно, что актеру часто приходится не работать над ролью, а выдумывать роль. Так, например, работая в пьесе Чалой «Гора» над Настей, я сидела и писала сама себе текст, потому что текст автора не давал нам материала для работы.

Иногда я слышу, как об актере говорят: не сумел сыграть, не проработал роли. Зная, из чего этот актер делал свою роль, я почти всегда вижу причины неудачи актера в плохом материале драматурга. Часто успех и неуспех актера в современной пьесе зависит не только от его актерских возможностей, но и от его одаренности в области литературы и импровизации. Для подтверждения этой мысли достаточно вспомнить, как работала Бабанова над ролью Колокольчиковой. Автор ей почти ничего не дал. «Я... Колокольчикова», — вот примерно все, что получила Бабанова для работы над ролью.

Бабанова не удовлетворилась этим. Продумав ситуацию, она сама симпривизировала сценарий роли, и Погодину осталось только подбросить ей несколько слов. Бабанова ведет роль Колокольчиковой блестяще. Но ведь Бабанова не только блестяще играет, она к тому же обладает даром импровизации, и это помогает ей любую роль сделать интересной.

Талант импровизатора присущ немногим из нас. Но каждый из нас, работая над ролью, бывает вынужден импровизировать, иногда даже в ущерб своей основной работе.

В «Поэме о топоре» мне пришлось играть домашнюю работницу, которая уходит на завод. Тема была мне ясна, задача также, я понимала, что хотел выразить автор, и знала, что мне надо показать, играя эту роль. Но драматургический материал не дал мне возможности найти образ, посредством которого я могла бы все это выразить, даже нащупать единую линию действия оказалось чрезвычайно трудным. Роль не имела четких контуров. От одной реплики до другой были такие промежутки, что зритель забывал меня, и в массовке, отлично зная, что я должна не сли-

ваться с массой, а как-то выделиться и выделить себя, я не могла этого сделать, не имея никакого текста. Во всей картине массовки автор дал мне одну реплику: «ну, ты». Этим я должна была выразить отношение образа к прогульщикам, к проблемам, поставленным перед нашим заводом к сегодняшнему дню, и показать в то же время, насколько перестроилась психология играемого образа! Такая скудость реплик обязывает драматурга к исключительной четкости конфликтов, ситуаций и сценических положений.

Сейчас, работая в учебном плане над комедиями Гольдони, я особенно остро чувствую все недостатки современной драматургии. Самая крохотная роль у Гольдони настолько полноценна, полнокровна и закончена, что не только над каждым словом, но даже над вздохом, над паузой приходится думать и работать неделями. И делаешь это с наслаждением, потому что драматургический материал абсолютно точен, образы совершенно конкретны, и актер, получив полноценный материал, имеет возможность полноценно показать свое мастерство, свое отношение к роли, свое понимание вещи.

мечательный спектакль «In Tirannos» («Разбойники») Шиллера, заключается в том, что они максимально отвели в сторону семейную трагедию борьбы двух братьев, на которой держится сюжет. Этот сюжет — два родных брата — смертельные враги, что по точному указанию Аристотеля создает драматизм, — перетолкован пружинским театром. На первый план выступают социальные силы — буржуазия и феодализм, вступающие друг с другом в борьбу. Поэтому Франц в очень глубоком и умном исполнении актера Васадазе — не коварный, гнусный, подлый выродок (выродком, «недоноском» его трактовал Шиллер), что вызывало к нему антипатию публики и, наоборот, симпатии к благородному идеалисту Карлу. Франц захвачен идеей власти, он весь горит этим огнем завоевания; не случайно театр придает Францу наполеоновский профиль, оттого Франц вырастает, вылезает из узды своего «семейного обличья»; образ становится более социально насыщенным. И если сейчас драматург захотел бы написать трагедию на тему шиллеровских «Разбойников» — о великой смене одного класса другим, — эта картина, взятая не в форме вражды, вспыхнувшей в одной семье, потребовала бы больше трудностей для своего создания, но она была бы величественней, патетичнее, трагичнее. К ней следовало бы идти не путями «Двух Турбинных», а путем «Первой конной»¹. Конечно, «Первая конная» далеко не идеал, — это первый, очень робкий и смутный проблеск в этом направлении, так же, как первый проблеск и вся погодинская драматургия.

Огромный темперамент Шекспира чувствовал тесноту тех семейных форм, в которые ему пришлось втискивать большинство своих трагедий, форм, которые он то и дело переламывал. Это была не последняя причина его «неуравновешенности», «нестройности», в которой его обвиняли хотя бы французы, называя Шекспира «мужиком», орудующим «пьяной метлой».

Разве не мечется Шекспир в таком исполинском произведении, как «Король Лир», неутомимо вводя все новых и новых героев, но располагая их по принципу: «семья — основная хозяйственная ячейка», по принципу, который связывал его разворот, но к которому он был пригвожден. И разве пересмотр на сцене этой пьесы не должен пойти по линии максимального устранения этих «семейных» форм — сестер, братьев, отцов, сыновей, в обличии которых выступали герои? Разве он не должен пойти по линии показа кипящего котла социальной борьбы за власть, за имущество, по линии показа трагедии человека, который пожелал быть бесребренником, «идеалистом», пожелал отдать имущество свое и власть, которая есть та же собственность, и остаться таким же сильным, устранившим, подчиняющим себе, не властвуя, не эксплуатируя, не накапливая? Разве он не должен пойти по линии показа катастрофы человека, который вышел из подчинения этим законам и полюбил?

«Ревизор» Мейерхольда, независимо от общей оценки этого спектакля, «Свадьба Кречинского», в которой Мейерхольду далеко не удалось преодолеть Сухово-Кобылина, «Доходное место» — эти пересмотры классиков идут по линии высвобождения социальных страстей героев, высвобождения изпод ограничивающего их давления бытовщины, семейщины, благополучной «домашности». Разве такого пересмотра не ждут другие классические произведения, в которых великие драматурги выражали свои идеи в формах отношений семьи («Гамлет», где смена двух классов — феодального и буржуазного — показана через вражду в семье Гамлета, «Отелло», где под семейным покровом кипят большие социальные страсти).

Формулируем.

Индивидуалистическая судьба героя определяла собой в конечном итоге его драматическое выражение на театре. Положение героя в жизни определяло его положение на сцене, и тем самым взаимоотношения с другими героями, перипетии, завязки, развязки и т. д. Выражением той же индивидуалистической, то-есть вытекающей из отношений частной собственности, судьбы была «семья», «форма» семейных отношений как определенная драматургическая категория. «Современное общество представляет собой массу, молекулами которой являются... индивидуальные (не противореча Энгельсу, можно сказать: индивидуалистические) семьи». Индивидуалистическая семья «заключает в себе в миниатюре все противоречия, которые широко развиваются в обществе и его государстве» (Маркс). Драма представляла на сцене общество через эту его молекулу, через взаимоотношения этих молекул, ибо в такой форме протекала жизнь общества, основанного на

частной собственности. Имеется в виду не только частная, семейная бытовая драма или комедия, связанные именами англичанина Эдварда Мура, или француза или немца Лессинга, или грека Менандра, обсуждаемые в философских и эстетических сочинениях, но и общественные, гражданские, политические, философские идеи. Так велось от Эсхила до Шекспира, от Шекспира до Ибсена, от Ибсена до Чехова. Драматург, задумавший воплотить волнующие идеи, даже если это были идеи большого размаха, в форме отношений семьи или семей, достигал драматизма, вызываемого «событиями между своими». «Трагические события должны происходить между своими: брат должен убит или покушаться убить и т. д. брата». Этот принцип сохранился при переходе власти от одного класса к другому классу на всем протяжении истории общества, основанного на частной собственности. «Все предшествовавшие пролетариату классы, достигшие господства, ставили общество в условия, наиболее благоприятные для обогащения». Но это были условия «частного обогащения и частного обеспечения» (Ком. манифест). Менялись способы обогащения, но сам принцип «частного», то-есть собственнического, то-есть индивидуалистического, оставался в силе. Развитие социализма в СССР, «разрушающего все способы частного обогащения», ставящего на место частной собственности — социалистическую, перемещающего центры хозяйственной деятельности человека, его интересы, его психологию, его идеологию, разрушает «индивидуалистический принцип». Разрушается «индивидуалистическая судьба», «семья перестает быть основной, хозяйственной ячейкой общества». Создаются в процессе социалистического строительства другие ячейки и молекулы общества, организующие его на новых началах. Пафос индивидуалистического накопления, связанный с принципом наследования, заменяет «пафос освоения новых заводов» (Сталин). Это сталинское положение органически связано с положением Маркса о «присвоении человеческой сущности человеком и для человека».

Эти изменения не могут не диктовать новых требований искусству. Новое содержание действительности, новые отношения между людьми вступают в противоречия с теми формами драматургии, в которых эти отношения до поры до времени протекали в искусстве. Наступает период пересмотра, преодоления, разрушения, изменения старых форм, стилей, жанров, приемов, конструкций — период созидания новых форм, которые выразят все огромное богатство социалистической эры. Мы вступаем в этот период. Новые явления и искания в драматургической и театральной практике — дискуссии и споры о форме и содержании, о жанрах и стилях, о характерах и положениях, о сюжетности и бессюжетности, об отношении к Шекспиру и классикам вообще — являются выражением этого процесса созидания. Спор о характерах и положениях так же, как и спор о сюжетности и бессюжетности при всей его важности и плодотворности не является принципиальным, здесь нет принципиальной основы для разногласий. Значительно серьезнее обсуждение вопроса о критическом освоении старых форм, «наследства», о борьбе с механическим их приспособлением, за их диалектическое усвоение.

Отмирание «индивидуалистического» не зачеркивает «индивидуального». Наоборот индивидуальное воскрешается и расцветает, освобожденное от оков индивидуалистического. Следовательно, разрушение «индивидуалистического» и «индивидуальной» судьбы как сюжетного стержня драмы в конечном итоге приведет к мощному и богатому показу личности в драматическом произведении. Разрушение «семьи как основной хозяйственной ячейки общества» не разрушает самой семьи и ее взаимоотношений: «пролетарский брак моногамен в историческом смысле слова» (Энгельс). Следовательно, драматургия будет показывать семью и семейные отношения, идею, однако не в форме «индивидуалистического принципа». Каждый день социалистической пятилетки, увеличение общественной собственности, роста социалистического соревнования, массовости, ударничества, преодоления капиталистических пережитков в экономике и сознании людей все страстней и большей остротой будет ставить перед советской драматургией эти вопросы.

Надо, однако, быть осторожным и чутким к тем различным методам, какими пишут у нас драматурги, чтобы не делать скоропалительных выводов, категорически принимая одни и категорически отрицая другие. Погодин не без основания заявляет:

«Афиногенов и Киршон по старым формам заставляют ходить новые социальные образы. Я не хочу

¹ «На Западе бой» Вишневого снижение уровня «Первой конной», насыщенность и образность которой во многом заменяет здесь «экспрессионистская риторика, не подкрепленная материалом. Но это вопрос специальный».

нем с этого высмеивать, это для меня очень серьезный вопрос, потому что быть может окажется, что мы не правы, что они скорее придут через эту форму к другой форме, но я констатирую, что они именно таким образом располагают новые социальные образы».

Мин критик писал, что «Суд» — лучшая пьеса Киршона. Можно ли можно с этим согласиться. Рост художника не обязательно идет по прямой вертикали: он может идти изогнуто и таким путем скорее достичь успеха. «Да хранит вас небо», — восклицает Лессинг по поводу пьесы своего друга, — от коварной похвалы, состоящей в том, будто ваше последнее произведение всегда самое лучшее». Киршон показал борьбу германского рабочего класса в форме отношений в семье и семей — отца, сына, брата, девушки, сестры, матери — между собой. Но Киршон этим ограничил себя, оставляя за бортом многое по количеству и качеству, чему противилась избранная им форма.

Конечно, и в такой семейной форме можно показать действительность, хотя эта действительность и будет ограничена в своем показе пределами формы. Неслучайно лучшая сцена в «Суде» — это сам суд, наполненный чувством и юмором, сцена широкого разворота, где «семейность» отстранена, где больше свободы для автора. Эта сцена «через голову» других сцен смыкается с действительно лучшим произведением Киршона, с «Городом ветров», пьесой столь же реалистической, сколько романтической. Киршон сконцентрировал свои события в интерьере, в традиционной форме, протестуя этим против той распыленности, когда лица героев мелькают, не оставляя следа у зрителя; он добивался создания характера, личности объемной и выпуклой, бросая на это все силы и очень многим жертвуя.

Быть может в этом смысле следует понимать провозглашенный Афиногеновым «потолок». Если под «потолком» понимать торжество «интерьерности», «семейности», традиционной сюжетности и тому подобное, то такой «потолок» и нужно разрушать всячески. Но можно полагать, что «потолок» — это дискуссионный тезис, форма протеста против штампованного изготовления героев, лишенных индивидуальности, лишенных вообще теплоты, свойственной человеческому телу, против ходульности, однотонности, форма борьбы за внимание к личности на сцене, за углубленную ее характеристику, за ее многогранность, которую заменяют митинговостью жеста и «индустриальными шумами», за пристальное внимание к изменяющейся психологии человека, — в этом смысле «потолок» понятен. Но нужно об этом точно договориться и заменить этот термин «потолок» другим, не рождающим неприемлемых ассоциаций.

Афиногенов написал до полутора десятка пьес невысокого уровня. От банального «Малинового варенья» он прыгнул к высотам образной и философской драматургии: к «Чуду», к «Страху». Влияние Афиногенова на советскую драму значительно. Положительные черты этого влияния выражаются в привлечении внимания к психологии героя, и показу его в противоречиях и опосредствованиях. Афиногенов как будто на время оставил в стороне вопросы новой формы, удовлетворяясь традиционной стройкой пьес, с целью овладения в первую голову образом, характером, показом личности, чтобы затем, с этим приобретенным уже багажом, двинуться дальше, рыть проходы к новым формам.

Отсюда погодинское «быть может окажется, что они скорее придут через эту форму к другой форме». Следует быть внимательным, не торопясь с рецептами, не заезженной: «рой свои проходы к новой форме именно отсюда, ибо отсюда я обыкновенно рою». Но то, что Киршону, Афиногенову, Файко, Ромашову и другим надо двигаться в этом направлении, отходя от замкнутости, от реальной семейности, что с каждым днем эта замкнутость, интерьерность будет давить, деформировать образы социалистической действительности, — это несомненно, и чем скорее они будут двигаться в этом направлении, тем лучше; возможно, что идеалом была бы, так сказать, «перестройка на ходу».

Спор о характерах и положениях, вспыхнувший на драматургическом пленуме союза советских писателей, когда одни закрепили за собой характер, а другие — положения, и ошибочен и опасен, хотя и весьма показателен для положения дел на драматургическом и театральном фронте. Вопрос еще запутывается условной терминологией, взятой из старой драматургической поэтики. Известно, что есть комедия характеров и комедия положений, то есть всевозможных комбинаций, ситуаций, в которых герой оказывается на сцене. Положения, если забыть их театральную квалификацию, надо рассматривать как социальные положения героев, в жизни, ситуации, создаваемые новыми производственными отношениями, которые получают выражение на сцене. У нас строились пьесы с такими положениями, где герои действовали



Белосет
„Рекруты“.
Р э б э.

«как в жизни»; однако при этом были видны сами эти действия, эти положения на заводе, на стройке, в колхозе, в борьбе с вредителями, с кулаками и т. д., но сами герои, их личность при этом исчезала. Они действовали схематически, отсюда рождался штамп «индустриальных» пьес. И тут, конечно, важно внимание к характеру и личности этих механически функционирующих героев.

Но надо думать, что именно эти положения (новые дела, новые отношения, новые интересы, новые конфликты, новые ситуации, создаваемые в социалистическом обществе) ведут характер; они накладывают на него отпечаток, они дают ему новый профиль, они, эти характеры, и создаются в новых положениях, в которые их ставит жизнь. И если схематичны сами положения, не одухотворенные психологией людей, которые эти положения строят, то и сами характеры могут оказаться замкнутыми, придушенными, изолированными, и — что главное — ограниченные в своем новом качестве. И вот если понимать «потолок» как это ограничение, то такой потолок давит и воздуха для дыхания своим героям не дает.

В «Людах СТЗ» Ильина, Галина, Вигилянського, Цитовича, Яглина, где есть остатки «положений» в кавычках, фактографичности и прочего, есть тенденция к единству характера и положения, к их слитности, к чему должна стремиться наша драматургия¹.

Значительность «Моего друга» по сравнению с «Темпом» и «Пьесой о топоре» состоит в том, что в образе Гая, несмотря на идейные и художественные ошибки, имеющиеся в пьесе, есть та же тенденция. Погодинская драматургия — это только первые подступы к тем новым требованиям, которые предъявляет к искусству жизнь. «Темп» — это только форма освоения очерка на театре, который пытается сохранить все свои позиции, даже такие, от которых отказались сами очеркисты, развивая этот жанр (например, Ставский). В «Темпе» и «Пьесе о топоре» — во втором уже значительно меньше, чем в первом, — сильны те же фактография, поверхностный эмпиризм, элементарная фиксация действительности и в то же время кристаллизация самого метода, который, усложняясь, очищая себя от шлака, привел Погодина к «Моему другу», где есть и уже разрешенные и еще непреодоленные противоречия. Для выяснения этого движения мы займемся анализом погодинских пьес.

¹ См. Л. Авербах «Люди СТЗ» (Сталинградского тракторного завода), альманах «Год шестнадцатый», стр. 352.