

НИКОЛАИ ПОГОДИН
ВОПРОСЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

СТАТЬЯ ВТОРАЯ *

Ю. ЮЗОВСКИЙ

Когда Погодин написал пьесу «Мой друг», где встречаются острые драматические коллизии, критика не решилась назвать эту пьесу комедией. Даже театр Революции, ставивший «Моего друга», назвал его нейтральным термином «театральное представление». Комедийные моменты на каждом шагу соревнуются здесь с драматическими — и не без успеха. Погодина тянет к комедии, он с трудом расстается с улыбкой там, где ему надо быть серьезным. Он сам, так сказать, хватается за руку, приговаривая: «больше серьезности, мой друг, это вовсе не смешно». В «Моем друге» в сцене жен смеется автор, смеется Гай, смеется публика, одна жена сменяет другую, другую третью... появляется, наконец, последняя жена, она тоже просит вернуть ей мужа: он стар, он болен ревматизмом, ему нельзя разъезжать под открытым небом... И автор и публика продолжают, так сказать, по инерции смеяться, но вдруг, спохватившись, Гай, то-есть собственно автор, поднимает руку и кричит по своему адресу, по адресу публики «это вовсе не смешно!»

В предисловии к «Темпу» Погодин откровенно говорит: «очень не рекомендую товарищам, ставящим пьесу, играть смешнее». Текст к этому зовет. Я это знаю. И соблазн может привести к тому, что вся пьеса перекроется жанром, юмором, комедией».

Опасаясь «соблазна», Погодин указывает в качестве примера сцену с «пафосом»: «Сцена, когда сезонники не могут уразуметь значения слова «пафос», мной написана не для того, чтоб показать, сколь они смешны. Нет, я просто это делаю: да, они темны, да, они не понимают значения слова «пафос», но в том-то и смысл, что они, не понимая этого, поднимаются до высот пафоса». Актеры могут попытаться передать эту мысль, но с большим трудом: так уж на разные лады рифмуется «пафос» и «понос», что невольно мысль улетучивается, уступая место «жанру». В «Темпе» на каждом шагу можно встретить такие сдвиги. В воздухе на «люльке» повисли американец Картер и сезонник. Картер требует, чтоб его скорее спустили, «времени нет» — кричит он. Бородач-сезонник тоже говорит: «оно и мне нету времени... живот заболел вроде». Актер, у которого есть подобная реплика в финале сцены, естественно, будет подгонять к ней игру, бородач будет перекрыт «жанром». В «Поэме о топоре» Анка уговаривает баб пойти работать в цех и, выбившись из сил, жалует: «Ведь вы подруги мои, соседи... Эх, вы... Сволочи вы». На это одна из баб отвечает: «Это другой разговор». Мысль автора здесь ясна, но он сам невольно связывает «это другой разговор» как реакцию на «сволочи». И, догадываясь об этом, предупреждает в ремарке: «Это другой разговор» произносится совершенно серьезно и по существу рассказа Анки».

Погодин вынужден сделать такое указание, опасаясь, чтоб актер не увлекся жанром, к которому зовет «текст», то-есть сам Погодин.

Почти в каждой пьесе Погодина есть проходное словечко, рассчитанное на юмористическую реакцию. В «Темпе» — «ой, буза затирается», в «Поэме» — «не может быть», в «Моем друге» — «те-те-те». Только в «Поэме» это словечко играет не только «жанровую», но и смысловую роль. «Темный» Степан с трудом выражает свои мысли — «не может быть» служит ему в разных случаях жизни. Если герой произносит серьезную речь или серьезную реплику, Погодин спешит поставить за ней юмористическую «запятую». В «Темпе» «2-й строитель» выступает с речью: «Товарищи, я говорю, кроме шуток, какая тут может быть аппозиция, если мы все одной семьей... Об чем заседание? Сто пятьдесят! Берусь!!!» «3-й строитель» бросает реплику: «эх ты... адиот». Вот она, «подножка», из-за которой «вся суть может перекувыркнуться жанром, комедией!» В «Моем друге» многие персонажи могли быть показаны более серьезно.

Кое-кто возразит, что «прекрытие жанром, юмором, комедией» — это хорошая тенденция, ее надо поощрять. Мы видим, однако, что сам автор протестует. Он не хочет быть только развлекательным, давать людей и события как повод для смеха. Смешение комедии и драмы, юмористических и драматических ситуаций — это сама жизнь, жизнь предприятия, завода, строительства, где все эти элементы встречаются по соседству, переходят друг в друга, сталкиваются друг с другом. Поэтому для каждой ситуации важно найти соответствующий комедийный и драматический тон. Опасность здесь в том, чтоб юмористическое начало не затерло, не смазало драматического. Искусство в том, чтобы во-время остановиться, чтобы большая тема не стала чересчур «легкомысленной».

Бывает, что драматург, задумавший «строгую драму» с тем, чтобы до конца выдержать ее таковой, в ходе работы встречает «препятствие» откровенно комедийного плана. Драматург обходит этот риф, обедняя себя, или же, если вводит в пьесу, то насильно изменяя комедийный план на драматический, что нередко разоблачается на спектакле, когда зритель реагирует смехом на драматическую сцену. Бывает, что драматург задумал «чистую комедию», но в процессе творческой работы «встречает» драматическую ситуацию и теряется, ибо воспитан на традиционном типе жанра.

Погодин борется с этой захватывающей его стихией смешного. Для этого порой он надевает «страшную маску», под которой все-таки видно веселое лицо. Он дает чуть ли не гиньоль, сгущенную психологию. События на сталинградском строительстве не всегда происходили в том «легкомысленном» «жанровом» темпе, как это порой мимо воли автора получилось в пьесе. И Погодин делает два резких драматических, вернее, трагических удара, чтоб сбалансировать общее впечатление у зрителя. Он имитирует смерть Вальки. Болдыреву, начальнику строительства, показало, что сестра его Валька умерла. Она была больна брюшником, она лежит без движения, ну, да, умерла. И Погодин заставляет Болдырева произносить «трагический» монолог: «Ты, слышишь, Валька... Валенька, Валуша... Мертвая. Мутно мне... Погоди, Степан, ты погоди... Ну, плачь, старик, плачь... Дайте мне кто-нибудь папиросу. Валька, понимаешь. Валька, понимаешь, ты не будешь уже. Да и черно же. А все вокруг скалится, скалится... Что «скалится», — ей-богу, непонятно. Ничего, конечно, не «скалится, скалится», это придумано, чтоб был «баланс». Но Болдыреву (т. е. автору) так надоело притворяться «трагическим», что сейчас же вслед за «скалится» он машет рукой и весьма прозаически говорит: «Ну, ладно».

В другом месте показан инженер Касторкин, оклеветанный Гончаровым, главным инженером; он сидел под арестом, сейчас вернулся из тюрьмы и обращается к Гончарову с насмешливой речью. Очевидно, Касторкин полон негодования, он настроен драматически. Но драматизм введен насильно, для чего актеру даны указания в ремарке. После своего насмешливого монолога Касторкин «судорожно» ударил по всем струнам гитары, поднял гитару, бросил перед собой, как бы защищаясь, и пятится назад, закрывая рукой глаза». Актер пугает зрителя, а зрителю не страшно. Он просто видит «страшную маску». Но она понадобилась, чтоб затормозить «жанр, комедию, юмор». В «Снеге» средством такого осерьезнивания служит символический план пьесы. Символика «Снега» мешает реалистической ясности этой пьесы, но, вводя символику как некую форму идеологического размышления, автор, очевидно, имел в виду торможение «жанра». Это творческое осознание себя, эти поиски меры сопровождают Погодина из пьесы в пьесу. Погодин как бы желает найти наиболее точную формулу своего юмора.

А юмор Погодина — угол зрения, под которым он смотрит на жизнь, на людей, на события. В юморе Погодина дана его идеология, форма его отношения к действительности. Погодин, сравнительно давно работавший в литературной области (очерки и фельетоны), недавно выступил

ской драматургии вызывались к жизни требованиями времени. Одни драматурги уступали место другим. Будущий историк советской драмы задумается над тем, что драматург, «шумевший», «владевший умами» в один период, уходил впоследствии на задний план. Не потому, что иссякала его творческая потенция, а потому, что он жил традициями предыдущего отрезка времени и не сумел «переклочиться». Другой, наоборот, преодолевал себя и шел дальше. «Пришло время» для Погодина. Он не мог не взяться за перо.

За последние полтора года и в печати, и на заседаниях, и в творческих интервью все чаще и чаще выдвигалось требование: «дайте в театре смех». Статьи, декларации, конкурсы! Но первый, кто выдвинул этот лозунг, был... зритель. Он голосовал на спектаклях. Он смеялся там, где автор сохранял «великопостную» важность. Автор мог бы быть проще, ибо сама жизнь бывает проще, но автор настаивал на своем, и публика наказывала автора, реагируя смехом там, где он требовал нахмуренных лбов. Конечно, публика очень часто смеялась по вине актеров, которые или плохо поняли пьесу и потому толковали ее упрощенно, — а от серьезного до смешного один только шаг, — или умышленно давали юмористическую окраску, чтоб скорей «дошло», «проняло», чтоб добиться недорогого успеха. Так, например, давался «Мстислав Удалой» в филиале Малого театра или «Страх» в театре Ленсовета — когда серьезные драматические события послужили поводом для развеселого спектакля. И даже в таком неверном и пошлом толковании было своеобразное подпольное требование другого типа пьес.

Смех публики там, где его не предвидел автор, это поправка зрителя, это желание зрителя иначе смотреть на вещи. Дело здесь не только в том, что наряду с драмой нужна комедия, «нужен смех». Комедия и смех были на театре и раньше — и пять и десять лет назад. Дело в новом взгляде на вещи. Значительные изменения происходят в человеческой психологии за эти годы. И от драматурга требуется не только изображение этих изменений, но и то, чтоб само это изображение было показано иначе, соответственно изменившейся психологии.

Комедия и драма, и эпос, и лирика, и юмор, и трагизм, встречающиеся в жизни, могут быть полноправно выражены под знаменем общего радостного утверждения. Выразить это утверждение жизни в искусстве и хочет Погодин. Поэтому-то он боится, чтобы «вся суть» его пьес не «перекрылась жанром, юмором, комедией». Поэтому он борется сам с собой. Чем же характерен погодинский юмор?

2

Возьму пример из погодинской же пьесы, из «Моего друга». Гай упрекает свою жену Эллу в том, что она «сделала аборт», а не родила сына, что она «вообще не женщина». Элла гневно отвечает: «Вам скучно, когда ваши жены перестают быть для вас игрушками... жена, жена, жена... он отдыхал с женой... возмутительно». А Гай отвечает: «А на чорта мне нужна женщина, с которой нельзя отдыхать... от таких жен бегут как от проказы» и обещает называть ее не «жена», а «спутник коммуниста». Смехом и аплодисментами встречает эти слова зрительный зал. Впервые на советской сцене и именно так дан этот традиционный диалог. Всегда зритель был на стороне «жен» против «мужа». «Он» был отрицательным типом. «Она» — героиней. За эти годы выросли не только Днепрострой, но изменилась человеческая психика. Гай может говорить Элле «жена, жена, жена» и не видеть в ней «игрушки». Коммунистка может иметь ребенка и не стать «мещанкой». Элла не видит этих перемен, она продолжает ридиться в кожаную куртку, она продолжает по инерции повторять слова, которые раньше звучали революционно, а сейчас звучат иначе. Десять-пять лет назад она была бы «героиней», — сейчас, во всяком случае в этой обстановке, она — ханжа.

Не напоминают ли иные наши драматурги подобной героини, не продолжают ли они ханжески скрывать живое тело, голос, лицо своих героев, опасаясь, что эта теплота, «естественное», «человеческое» повредят идеям, проповедуемым этими героями? «Кожаная куртка» — так можно озаглавить целый период в советской драматургии. Герой выступал с печатью отрешенности на лице. Он был закован в броню своей кожаной куртки, не позволявшей видеть его тело. Автор боялся показать это тело, ибо это могло низвести героя до человеческого уровня с его «героического» пьедестала, сделать его обычным. Герой —

он лишен «обычного»: где-то там у каждого есть «свой дом», свои личные страсти, чувства, мысли, цели. Но он, герой, сражается, борется, произносит обжигающие речи. Он был риторичен, силлогистичен, он обладал одним только «четвертым измерением», он «вита́л». Редко можно было встретить на сцене героя, который бы... шутил. Шутить? — возмущался драматург. Это Фальстаф, мещанин и обыватель, может шутить. Наш герой — Брут. Важно учесть, что основания для такого показа были в определенных исторических условиях, так же, как и для выступления Эллы Пеппер. Здесь законна известная аналогия. С другой стороны, «героическая» эпопея, показ «Брута» имеет и сейчас все основания, сошлемся на опыт театра им. Руставели. Но это уже другой вопрос, вопрос «шекспиризации» «Брута», то-есть преодоления схематизма. В Гае есть бодрость, вспыльчивость, хладнокровие, юмор, злость, деловитость, хорошее настроение, плохое настроение, даже... «легкомыслие». «Идемте с вами в кино, в лес, на Оку, — говорит Гай своей секретарше. — Я хочу посмотреть на звезды, гладить руку женщине, молчать. Чего вы смотрите, точно я очумел. Гай — ответственный работник. Гай не может пойти к Ксении Ивановне и деловатся... Ты — коммунист и сиди в келии автомобиля и целуй портреты вождей?! Пойдемте, Ксения, бродить по вечеру. Даже из такого дня я выхожу живым. Я жив, друзья мои, я жив». Это последнее восклицание явно выпадает из контекста пьесы, это лично восклицание автора, это декларация против пьес, запирающих коммуниста в келии автомобиля...

Почему зритель смеется над кожаной курткой Эллы Пеппер? Почему он приветствует разрушение «келии», почему он требует шуток, юмора, теплоты и человеческого отношения к герою? Потому что социализм входит в быт. Потому что социализм забирается в самые отдаленные закоулки жизни. В личную жизнь. В «свой дом». Социализм не есть отрешенное героическое, возвышающееся на пьедестале торжественное действо. Он стал будничным, каждодневным, обычным, естественным, он определяет судьбы, цели, мысли. «Герой» это было понятие, выражающее единичное. Сейчас это — понятие массовости. И Погодин как бы говорит своими пьесами: вы хотите знать, кто такой сегодняшний герой, строитель, коммунист, борец, — вот он: «обыкновенный человек». Это вы, это он, это я, это мы с вами. Он ест, пьет, любит женщину, рожает детей, чертит планы, выступает с докладами, изобретает, ругается, ссорится, управляет. Погодин хочет дать «будничную», «человеческую» квалификацию социалистического человека.

Так называемая «теплота», уют, привычный круг семьи — они господствовали обычно в пределах этого семейного круга, «в четырех стенах», за которыми было холодно, бушевали «житейские» ветры. В «привычном кругу» герой чувствовал себя «как дома», за пределами его он должен был всегда «настороже». Сейчас эта «теплота», «уют», «привычный круг» рождаются на строительстве, на предпринятии, в учреждении, где люди работают для общей цели, где цель строительства — цель строителя. И там возникает «круг семьи».

Мы знаем, как сейчас в жизни складываются отношения между людьми, между коммунистами, комсомольцами, ударниками в бригаде, в цехе, в ячейке, в учреждении. Это право на всяческую критику своего соседа по бригаде, по ячейке, по станку, это требование ответственности перед коллективом, это лишение права на индивидуалистическую отчужденность, собственническую самостоятельность, философию «моя хата с краю», это требование интереса, волнения, страдания, любви к общим целям, — совершенно непохожи на естественные в старом мире официальные и полуофициальные отношения между «деловыми людьми», в конечном итоге чужими, а по сути враждебными друг другу. Это новые возникающие сейчас «прямые» отношения «общественного человека» к «общественному человеку» с совершенно естественной товарищеской атмосферой, с обращением на «ты», с резким обвинением, с дружеской шуткой и насмешкой. Дух этих отношений чувствует Погодин. Дух этот выражает Погодин. В этом его ценность, его стиль, его заслуга, его успех.

У нас есть с юмором написанные пьесы. Но часто это литературный юмор, пересаженный в порядке реминисценции. Погодин черпает свой юмор из жизни. Это не от голевского «смеха сквозь слезы», не от язвительного смеха Сухова-Кобылина, не от салонного юмора Уайльда или Скриба, не от «респектабельного» смеха Джером-Джерома или Марка Твена.

Юмор Погодина добродушный, лиричный, теплый, любовный. Но вы никогда не вспомните при этом Диккенса. А юмор Диккенса тоже лиричный, теплый, любовный. Но это юмор семейного очага, «своего дома», рождественской елки в уютном кругу «семьи». Погодинский юмор имеет другой социальный коэффициент. Это юмор «своего дома», расширенного до понятия большого человеческого коллектива, это юмор, для которого требуется пространство, воздух, перемена мест, неожиданные пейзажи, неожиданные встречи, разные люди. В то же время это не интеллигентский юмор. Если б это слово не было дискредитировано, мы бы сказали, что это «площадной» юмор, юмор «народный», причем без всякой экзотики, подражательства народному острословию, юмор крепкий, грубоватый. Временами он находится на грани перегиба, когда Погодину трудно удержать своего кузнеца Евдокима от словесной игры («Поэма. По! Э! Ма! Мать!...»), свою бабу от реплики: «что ты пристала, как банный лист к...», своего директора Гая от брани: «иди ты к...».

Строитель в «Темпе» кричит: «порты я не отдам, порты ни разу не стиранные». Ободын в «Снеге» объясняет: «говорю вам, ничего в сапогах нету. А ноги-то какие... время летнее». Анка в «Поэме о топоре» объясняет «бабам», только вступившим на работу, «принципы фордизма». «И весь ты становишься, как стальной тресс, и глаза у тебя, как электричество, и зад твой делается, как пружина... так работают по фордизму, бабы, а по-нашему ударно, честное слово». Затем Анка жестами шаржирует «рассейскую» работу и поясняет: «И весь ты как блин и глаза у тебя, как совиные глазелки, и зад твой становится вот такой вот, широкий, зад... с разговорами. Так вот работают, бабы, без всякого фордизма...» И, обращаясь к одной из «баб», спрашивает: «Поняла, почему нужен зад, как пружина?» И баба с досадой и смехом отвечает: «Ну тебя к чорту, поняла».

Мы взяли наиболее «выразительные» примеры; не к ним сводится, конечно, погодинский юмор, но они дают известную характеристику этой грубоватости, простоты, по существу здорового духа этого юмора. Юмор часто принимает публицистическую окраску, как например, в разговоре Гая с женой и Ксенией Ионовной. Порой он дан в цирковой манере; в «Снеге» введены «1-й» и «2-й», беседующие с публикой и друг с другом. Это — разновидность двух цирковых клоунов с их древней традицией грубых острот и реприз в публику.

Эта хорошая грубоватость часто переходит в грубость, в безвкусное острословие. Деньгина в «Снеге» кричит Ободыну: «Глаза навывкате, а самый острый нож у меня свистули». Ободын отвечает: «что вы говорите, милая, когда я вами зарезан без ножа». В языке Погодина встречается много небрежности, газетности, простоты, которая «хуже воровства», порой какой-то чуть ли не умышленной необработанности, незаконченности. Язык мог быть веселее, богаче, афористичнее. Происхождение погодинских пьес из газетного очерка дает себя здесь чувствовать. С другой стороны, важно заметить, что язык Погодина отражает язык, который сейчас вырабатывается, приобретает новые качества.

Погодин, если давать официальную формулировку, «драматург периода реконструкции». Он смотрит на мир влюбленными глазами человека, устраивающего свою жизнь, оборудующего свой дом. А этот дом — социалистическая страна. Он хочет дружной работы, радостного настроения, бодрого самочувствия, бешеной деловитости. Он хочет дружески похлопать по спине соседа и пожелать ему веселой работы.

3

Успех, выпавший на долю Гая, несколько отодвинул в тень «руководящее лицо», которое, не менее, чем Гай, заслуживает внимания и одобрения. «Руководящее лицо» обычно одето в наших пьесах в самую жесткую из «кожаных курток». Это резонер. Он внушает, учит, инструктирует, руководит, помахивает указательным перстом. «Руководящее лицо» у Погодина выписано так же тепло, как Гай, больше того, «руководящее лицо» морально даже более симпатично, чем Гай. Как добивается этого Погодин? «Руководящее лицо» объясняет Гаю: «Мне ночью в постель подают молнии с Урала, Донбасса, Днепровских строителей». Вероятно, эти телеграммы все-таки ждут до утра, ночью и «руководящему лицу» отдыхать надо. Он с полным правом мог бы так сказать и о бесконечных телеграммах, заваливших его письменный стол. У Погодина он говорит иначе: «...ночью... в постель». Этим теплым штрихом показано «руководящее лицо». «Руководящее лицо»

читает мысли Гая. «Трудно работать с бездушным бюрократом», — говорит он с юмором про себя, — «ничего не понимают бюрократы в социалистическом строительстве». «Тридцать лет в партии и ничего не понимают в строительстве социализма. У них просишь денег, а они не дают». Огромные пространства и дела Страны советов чувствуются за этим «руководящим лицом». Но вместе с тем дана «будничная» квалификация этого социалистического человека.

Стакой же теплотой показан в «Снеге» профессор Юлий Юльевич, один из лучших образов этой пьесы. У нас прошла полоса профессорских пьес, где героями были ученые, профессора, академики. По адресу этих персонажей авторы делали очень уж «великопостные» и «важные» лица. Погодин по-своему показал профессора, переходящего на сторону большевиков. Он отнесся к своему Юлию Юльевичу юмористически, но это не юмор, который унижает, и не сатира, которая хлещет. Это добродушная улыбка пролетария по адресу человека, который все равно будет нашим, не может не быть нашим.

Юлий Юльевич — крупный специалист, ученый консультант экспедиции. Профессор «по-профессорски» рассеян, капризен, угрожает покинуть экспедицию, потому что экспедиция не позаботилась заготовить для него «клизму», он действительно уходит, чувствуя в то же время неосновательность своего ухода. Его, заснувшего где-то по дороге, бережно приносят в палатку, кладут ему под подушку «клизму», как детский рождественский подарок. Профессор смущен. Профессор считает себя «аполитичным», он ничего не хочет слышать о политике, о классовой борьбе, он закрывает уши, когда об этом говорят, он «с содроганием» смотрит на газеты и т. д. Но, увы, волей обстоятельств, он, сам того «не желая», вмешивается в классовую борьбу на стороне большевиков. Он видит, что Сафиров готовит предательство, хочет повести экспедицию по ложному пути, и как ученый не может этого допустить, разоблачает Сафирова, вмешивается в классовую борьбу. Далеко в горах профессор, загоровший, повеселевший, сам себе декламирует французские стихи, затем поет «Марсельезу», затем незаметно для себя переходит к... «Интернационалу», он спохватывается, «открещивается»... увы, «поздно». Показ этого подпольного, подсознательного нарастания симпатий профессора дан с заботливой юмористической улыбкой по его адресу.

Этим же духом проникнуты отдельные сцены. Например, «сцена жен» или «сцена хозяйственников». В «сцене жен» выступают: «брюнетка», «рыжеволосая», «пожилая», «плачущая». Они требуют «обратно» «мужей». Один в командировке в Берлине, другой — разъезжает по Уралу, третий — учится в Америке, четвертый — покупает машины в Англии. Жены требуют возвращения: «И, наконец, какое вы имеете право разбивать чужой брак?!» кричит Гаю брюнетка. Четыре жены могли быть изображены как мешанки. Они только думают о своей личной жизни. Им не только безразличны, им просто ненавистны социалистические дела, которым отдают себя их мужья. Вместо того, чтобы героически переносить свое одиночество и поощрять мужей, они врываются в кабинет директора, грозят избить его, «несознательно» требуют возвращения «мужей». Погодин мог показать их сатирически, осмеять их, даже вызвать ненависть к этим мешаночкам.

Однако, Погодин относится к ним хорошо, очень хорошо, заботливо, с дружеским юмором. И зритель, чуткий в таких случаях, целиком присоединяется к Погодину. Почему? Потому, вероятно, что эти жены вовсе не враги социализма. Надо полагать, что они вместе со своими мужьями рады успеху завода. Но «брюнетка» при всем этом «вправе» ревновать, «он ровно год за границей, он там женился, я знаю», а другая «вправе» беспокоиться о его здоровье: «мы люди пожилые, оба ревматизмом страдаем, сами посудите: кто его там разотрет?», третья «вправе» плакать, что от Колокольчикова нет писем. Нет здесь противоречия, и Погодин не намерен становиться в позу Саванароллы. Первую он разубеждает: ее опасения напрасны, второй обещает «послабление», третьей вручает письмо. Это ежедневный быт с его противоречиями. Но и жены, при всей своей «сварливости» и негодовании, сами чувствуют: личная жизнь очень важная область, но и дела не должны страдать. Поэтому их обращение с Гаем слегка протерто юмором, и даже «рыжеволосая», угрожающая избить Гая, так говорит ему: «Умоляю вас, ради бога, умоляю, позвоните, пусть войдет сюда кто-нибудь, а то я вас, гражданин Гай, смажу по физиономии. Я вам волосы выдеру. Ухо откушу»... Это сказано всерьез, но шуточно. А жена, информирующая Гая, что ее мужа «никто там не разотрет», мотивирует это так: «не собачьи же у

него ноги, а пожилые». Горе четырех «жен» остается горем, переживания их драматичны. Колокольчиков тоскует по мужу, скоро год находящемуся в отсутствии, так же, как Колокольчиков скучает по своей «плачущей». Любознатель и зрительница могут оказаться в положении Колокольчикова или Колокольчиковой. Но Погодин воспитывает в зрителе преодоление этого «горя» не пафосом торжественного акта, а юмором, в основе которого жизнерадостность и оптимизм.

Очень любопытна сцена с хозяйственниками. Хозяйственники: «нефть», уголь, «советский Форд», «металл», сидят в приемной «руководящего лица». В этой сцене есть противопоставление Америке, американским дельцам и «миллионщикам», королям нефти, стали, угля. Но там — короли — это представители враждующих друг с другом держав. Здесь — это друзья и товарищи, строящие общее дело. Вот как они встречаются друг друга:

2-й. Тише, товарищи, Гай идет... Ну, Гришка, вылупили?

2-й. А похудел, земляк. Под глазами оазисы. Скушал?

1-й. Чем кончилось дело, Гриша, очень попало?

ГАЙ. Не так чтоб очень, но здорово... Шлепнули по башке, я и выскочил, как из бани.

1-й. Тише, товарищи, нефть плывет... Нефтяному королю почет и уважение.

3-й. Шутя, шутя, советский Форд. Читали мы, какие вы Форды. Что ж ты, Степа, машины без колес выпускаешь?

Подобный диалог может быть только в советской пьесе.

Погодин эту встречу дает не как торжественный парад, с речами и докладами, — единственным источником характеристики героев. Он дает и здесь «будничную» квалификацию, каждодневную атмосферу, в которой вершатся великие дела. В «Моем друге», вообще, характерна «деловая атмосфера». «Мой друг» — умная пьеса, и герой ее Гай — «умный» герой. В нем есть и «мудрость» и «страсть», но они, так сказать, связаны с делом. Пьесы наши бывают часто или риторические, идущие от книжного монолога, от теоретического рассуждения по «поводу», или же «переживальческие» — от «страстей». В наших пьесах бывает много «русского революционного размаха» и очень мало «американской деловитости». За введение «американской деловитости», за слав ее с «русским революционным размахом» должна бороться наша драматургия. Первый герой, в котором слиты эти два начала, — это Гай.

Наша драматургия, по сравнению с прошлой драматургией, обладает тем счастливым преимуществом, что элементы труда, деятельности, практического дела, овладения природой, строительного начала входят в драму как ее содержание, как ее «интерес». Наши герои не только агитируют за революцию, не только борются с вредителями, не только негодуют на врагов, не только восторгаются друзьями и влюбляются в комсомолок, они — надо же понять это — деловые люди. Освоение науки и техники, работа в лабораториях, в научно-исследовательских институтах, в кабинетах, на заводах и фабриках, освоение станков, огромная волна изобретательства, каждодневная учеба, рационализаторские проекты, составление планов, чертежей и прочее, прочее, прочее — ведь это основное содержание жизни наших героев. Это не может не отразиться на характере наших пьес, на показе героев — это, ведь, их жизнь в конце концов. Нельзя все это механически присоединять к любовным и революционным чувствам героев. Хорош герой, если он только переживает революционно, думает революционно, говорит революционно. Пора переходить от «слов» к «делу». «Страсти», конечно, хороши, важны, обязательны. Важен также «интеллектуальный стиль» в нашей драме.

У нас в пьесах совершенно законно изображалась борьба пролетариата за власть. Это относится не только к пьесам о гражданской войне, но и к пьесам о строительстве, где показывалась борьба с вредителями на заводах, с кулаками в колхозах. Но наряду с этим нужно показать осуществление завоеванной власти, творческую деятельность пролетариата на стройке. Эта вторая сторона обычно остается в тени. Показана борьба с вредителями, а к ней присоединена как деталь «творческая деятельность». Вредители разбиты, арестованы, — можно приступить к большой творческой работе. Но тут обычно опускается занавес. Так бывало в прежних пьесах и романах, когда герой добивался сердца своей возлюбленной, для чего боролся с соперниками, с жестокими родителями, наконец, добивался успеха, после чего занавес опускался, и драматург ставил точку.

Наш автор тоже любит эту точку — дальнейшее его интересует меньше. Нас вот это дальнейшее в высокой степени интересует. Нас интересует процесс созидательной дея-

тельности человека. Это ведь тоже борьба. Дело не в том, что в пьесах должно показывать производственные процессы: сезонники кладут кирпич, инженеры чертят схемы, машинистки пишут на машинках. Нет, не иллюстрация производственных процессов, но интеллектуальный творческий дух, характеризующий наше строительство! Этого трудового созидательного духа деятельности очень мало было в драматургии прошлого.

«Мой друг» выражает это деятельное начало и в изображении героев. Деловитость создает в пьесе атмосферу «будничности» в лучшем смысле этого слова.

В пьесе есть место, где рабочие и инженеры завода заняты переделкой станков, присланных из-за границы. Это иллюстрация к тому «интеллектуальному стилю», о котором мы говорили. Напрасно Погодин обошел эту сцену, сделав ее поводом для водевиля; здесь опять по его вине рождается соблазн «перекрывать» «суть» «жанром, комедией». В «Поэме о топоре» есть тоже, правда, очень смутный, «интеллектуальный стиль». Люди ищут способов для изготовления нержавеющей стали. Этот сосредоточенный Степан, инженер Глеб Орестович, погруженный в свои расчеты, монолог Анки о фордизме, сцена с кузнецом Евдокимом, который наедине, примитивными приемами делает технические расчеты... Это будничное раскрытие социалистического строительства прослоено юмором, теплотой, заботливостью о людях, оно дает поэтическое восприятие действительности. Совершенно естественны названия: «Поэма о топоре», «Мой друг»...

4

Случается, что погодинская «теплота» бывает... излишней. Погодин «умеет любить», но он недостаточно «умеет ненавидеть». Он так сердечно привязан к героям своих пьес, что порой закрывает глаза на их недостатки. Он словоохотлив только по адресу того, кто ему нравится. Кого он не любит, — к тому он холоден, холоден как художник. Погодин как будто хочет пройти мимо отрицательного героя. Собственно, он не обходит его, он его показывает, — факт упрямая вещь, — но он торопится с ним расстаться. Бросит одну-другую «отрицательную» краску и спешит расписывать своих любимцев: Степана, Анку, «руководящее лицо», Гая. И расписывает их юмористически, иначе он вообще не умеет говорить о людях. Он лишен «подобострастия». Он не умеет въздыхать, удивляться, говорить всем и каждому: «смотрите, смотрите, какой он хороший». Он должен немного пошутить насчет своего героя, он обязательно хочет сделать его обыкновенным. Если он заставлял себя изображать героя «серьезно», «строго», его рука деревенеет и выводит очень примитивные рисунки. Очень хороши Гай и «руководящее лицо». Но отрицательные герои — не получаются. Вредитель Гончаров в «Темпе», вредители Рудаков и Гипс в «Поэме о топоре», вредитель Сапфиров в «Снеге», склочник Белковский или лодырь Граммофонов в «Моем друге» написаны вот этой деревянной рукой. Это загроможденные под вредителей манекены, которые бродят в пьесе, потому что без них не обидешься. Погодин много бы дал, чтоб их не было вовсе, они мешают ему, он «хмурится», глядя на этот «чуждый элемент». Он старается... избавиться от него. Погодину мешает его добродушие. Деньгину в «Снеге», сама кличка которой определяет ее социальное положение, Погодин описывает живо и образно, но не потому ли, что немного спустя он заставляет эту Деньгину неистово каяться в своих стяжательских инстинктах, просить взять ее с собой дальше на снежные вершины (на вершины социализма, согласно символическому плану комедии). Он как старательный хозяин считает, что каждая дрянь в хозяйстве пригодится, забывая, что иная «дрянь» (Деньгина) только засоряет хозяйство. Встречаясь с отрицательным персонажем, он, приутившись, решает: пригодится — не пригодится, во втором случае он очень холодно, я бы сказал, бесстрастно регистрирует его существование, в первом случае как-то осваивает, и это осваивание идеологически снижает характеристику персонажа. Так случилось с Елкиным из «Моего друга». Справедливо указывалось, что вряд ли такой дурак может быть секретарем партколлектива на крупнейшем предприятии. Но ведь его немного одурачил... Погодин, в чем из всех сил помогал ему актер, игравший эту роль в театре Революции. Елкин не смешон, а страшен. Этот человек думает не головой, а резолюциями. Постановление за таким-то номером — вот его диалектический метод. Бюрократ, удущающий все живое. Воистину страшный человек. Естественно, он не может быть настоящим руководителем. В

пьесе не видно, что он враг. Елкин и Гай—какая почва для большого столкновения. Нет его в пьесе. Впечатление такое, что Елкин путается в ногах у Гая, досадно мешает ему разворачиваться. Не слишком ли этого мало? Сатирическая краска дана в одном-двух мазках. Елкин входит к Гаю, разговаривающему с Максимом, и спрашивает: «совещались или текущее», как будто ни о чем другом и говорить нельзя. Это ядовитая краска—она случайна. Елкин говорит жене Гая: «Ты, Пеппер, поднялась в моих глазах на невиданную высоту. Категорически приветствую таких жен коммунистов. На данном отрезке времени жены являются узким местом в раскрытии оппортунизма своих мужей. Я боялся, что ты при личном свидании не дашь должного отпора Гаю, но ты дала ему должный отпор». Реалистическое ли это изображение бюрократа—секретаря ячейки? Комедийная краска здесь настолько сгущена, что прямо толкает к «соблазну перекрыть» «суть» «жанром, комедией, юмором», что и случилось в театре Революции. Нужно показать бюрократический язык, которым говорят такие коммунисты. Но это вот «на данном отрезке времени жены являются узким местом» и т. д.—это пародия на бюрократический язык. Эта пародийность мешает и сатире и реализму в изображении Елкина. И поэтому столкновение реалистического Гая с пародийным Елкиным не дает драматического столкновения. Борьба порой кажется мнимой. Елкин показан без злости. И хотя автор к нему особых симпатий не питает, он как будто распространяет на него свою теплоту, что выражается в этом юмористическом, а не сатирическом истолковании. Белковский смазан, он не ясен, будто автор хотел его тоже обыграть юмористически и остановился в нерешительности. Эта «примиренческая» тенденция есть и в «Темпе» и в «Поэме о топоре». В «Темпе» азиатская российская манера работать формально отрицается автором. Он сам говорит «Азия!», а его инженер Картер отказывается взять с собой в Америку сезонников: они «грязные», «чешутся», не умеют работать. Погодин как будто согласен с Картером, но не настолько, чтоб очень уж упрекать в этом российском свойстве своих сезонников. Так называемый «российский размах», «шапками закидаем», «что русскому здорову, то немцу смерть» встречается в нем неосознанные симпатии, и он не решается резко отмежеваться от них. В сцене «пафос—понос» тоже есть этот элемент любования людьми, которые и ученых слов не знают, а дела делают. В «Темпе» же инженер просит сезонника крикнуть вверх другому: «Спроси-ка, третий квадрат по диагонали забетонили?» Сезонник спрашивает, ему отвечают: «нет». Не доумевающий инженер опять просит крикнуть: «Спроси-ка... четвертый квадрат по диагонали забетонили?» Опять «нет». Инженер разводит руками: «ничего не понимаю». Тогда сезонник просит разрешения и кричит: «Суматохин, я у тебя спрашиваю на нашем языке... Сколько мы, ядрена мать, в ряд забетонили», и получает немедленный ответ: «забетонили... усе... без поларшина». В этой юмористической сценке есть снисходительность к замене диагонали «ядреной матерью» и какой-то привкус любования «народной мощью». То же происходит в «Поэме о топоре». Инженер Кваша заявляет, что знает три языка: «русский, английский и матерный». Этот последний язык

автор использует больше чем нужно. «Матерный язык» перерастает свою «фольклорную» функцию и становится неким выражением самой сущности «российского начала», против которого автор мало протестует. Кузнец Евдоким и матерно ругается и водку пьет, а вот дойдет до дела—перегонит любого «чистенького немца». Погодин, конечно, не сторонник этого квасного патристического пафоса. Устами того же Кваша он говорит много резких слов по адресу азиатчины, устами Анки он произносит целый монолог в честь фордизма, против расейской отсталости, но в самой образной системе он мало протестует. А такой протест не помешал бы «любви»! Честная ссора может даже укрепить дружбу. Погодин бывает чересчур снисходительным.

Степан («Поэма») сам говорит: «Дураки мы все близорукго характера... нет в нас культурного ума, факт». Но автор не хочет подчеркнуть этой мысли, и в общем впечатлении от пьесы она улетучивается... В «Моем друге» Погодин одерживает победу над собой, здесь уже не пахнет «российской удалью», не этим подкупает Гай. Но и в этой пьесе Погодин не удержался от ненужной, вредной снисходительности. Гай просит «руководящее лицо» выдать ему триста пятьдесят тысяч рублей на переделку станков. Гай, собственно, обманывает «руководящее лицо»,—станки он переделывает своими средствами, а деньги берет для другого дела. Вероятно, Погодин хотел подчеркнуть инициативный дух Гая, но здесь этот дух явно чуждый. Конечно, в итоге пьесы не проповедует подобного рода действий. «Руководящее лицо» резко выступает против Гая: «Вы сюда приходите, как бояре. Вы забываете, что тратите народные деньги. Вы не считаетесь с государственными планами. Мы будем беспощадно преследовать таких господ»... Мы видим правоту «руководящего лица», мы на его стороне против Гая. И если в конечном итоге принимаем Гая как нашего героя, то с очевидной поправкой на «руководящее лицо». Однако, Погодин, обещавший «беспощадно преследовать господ, не считающихся с государственными планами», в последнюю минуту... дрогнул... Приезжает «руководящее лицо», узнает об обмане, говорит: «я взбешен... ты обманул... мы тебя будем судить», но вслед за тем меняет гнев на милость, берет назад свои угрозы. Неоправданное добродушие! Вот здесь можно искать конечную причину того, отчего «суть» пьесы перекрывается «жанром, юмором, комедией». «Текст к этому зовет»—признается автор. Да, он к этому зовет и фигурой Елкина и «ядреной матерью» сезонника. И здесь перед Погодиным стоит не только формально-художественная задача, но задача и идейного порядка. Великое дело дружба. Быть может, только сейчас наступает ее истинное царство. Но пусть радость из-за этого не вызовет «головокружения от успехов». Дружба приходит через вражду, через ненависть, через жестокость, через безжалостную борьбу. Превосходная вещь «песня о дружбе»! Но надо быть бдительным, чтобы эту песню не стал подтягивать чужой... Стиль погодинского письма—настроение товарищества, сотрудничества, братства трудящихся, теплой юмористической дружбы—органически связан с тем материалом, над которым работает Погодин. В этом стиле встречаются ненужные обертоны, от них надо освобождаться...

В № 8 (НОЯБРЬ) ЖУРНАЛА „ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ“ БУДУТ НАПЕЧАТАНЫ:

О. ЛИТОВСКИЙ — «16 лет»; С. БАЛУХАТЫЙ — «Горький и театр»; Ю. ЮЗОВСКИЙ — «Н. Погодин»; И. СУДАКОВ — «Беседы о первичных элементах актерского творчества»; Гете — «Правила для актеров»; А. КАСАТКИНА — «Проблемы клубного репертуара»; А. ГАРФ — «Н. А. Зархи»; Л. ПРОЗОРОВСКИЙ — «Первый большевистский театр в Москве»; И. АКСЕНОВ — «Мария Ивановна Бабанова»; Ф. БУРНАШ — «Татарская драматургия»; ДЕЛЬТА — «На местах»; «За рубежом»; СССР; «Среди драматургов».

В номере многокрасочные вкладки художников З. СИРВИНТА — «Конец — делу венец»; А. ГОНЧАРОВА — «Последняя жертва»; А. БОСУЛАЕВА — «По ту сторону сердца»; Я. Штофера — «Святая дура».