

„Самая неотразимая необходимость“

Заметки о драматургии

«Не столько медикаменты, сколько рвенье».

ЩЕДРИН.

«Проблема жанра», «рождение жанра», «смерть жанра»... Порою думается, что драматург и деятель театра, увидя этот сакраментальный заголовок, начинают истоскаться, а если обладают более подвижным темпераментом, с остревением бросают ни в чем неповинную печатную бумагу в дальний угол.

Поистине, он прав, этот читатель, искренно взволнованный судьбой нашей драмы, много думающий о завтрашнем дне нашего театра и о своих собственных — драматурга, режиссера, актера — путях и исканиях. Как-то так случилось, что в наших спорах и рассуждениях мы незаметно очутились на позициях формализма, причем формализма вульгарного (ибо не изучая и даже не опираясь на литературные факты, мы чрезмерно много «слогизуем»), формализма лукавого (ибо мы маскируем его в пышное одеяние политических и социологических терминов), формализма наивного (ибо грош цена всем нашим произвольным построениям).

Теоретиков у нас, увы, больше, чем драматургов, ибо драматурги по нынешним временам предпочитают писать рассуждения о «пользе драмы», а не самую эту драму. Именно — о «пользе драмы». Кроме единственной статьи Ан. Глебова и послесловия Вс. Вишневского к «Оптимистической трагедии» мы не знаем ни одной работы, в которой сам драматург пытался бы осмыслить свой творческий путь и определить свои творческие задачи. Зато рецептов «спасения» драматургии много, легковеской теории сколько угодно, кривыми улыбочками и двусмысленными недоговоренностями по адресу той или иной работы, того или иного товарища — хоть пруд пруди! Порою кажется, что в каждом из нас сидит этакий поседель дьяк, смысл «жизни» которого заключается в том, чтобы вопить с точки зрения энной теории об ошибках соседа и умалчивать о том, что у него хорошо с точки зрения здравого смысла.

Нет, мы не против литературных драк, страстных споров! Но мы за конкретность, за создание теории на основе не ученых цитат, а конкретного анализа драматургической практики. Сколько тогда рухнет спекулятивных построений и сколько длинных формалистских ушей выгнут из-за сверхтеоретических заклинаний.

Задача науки о театре, науки о драме, как и всякой иной науки, сводится к тому, чтоб исследовать то, чего мы не знаем, изучить ряд объективно существующих фактов (в данном случае искусства) и в результате этого установить новые, дотоле неизвестные законы их бытия и развития (что одно и то же). У нас же чаще всего происходит другое: создаются теории о неких неизменных драматургических категориях, а затем ищут выражения, или отражения, или воплощения этих последних в наличной драматургии. Разве это не чистейшая метафизика?

И вот результат — у нас нет ни одной большой теоретической работы, основанной на серьезном анализе творчества крупнейших наших драматургов, без больших и серьезных выводов о состоянии и перспективах нашей драматургии. Рвения у наших теоретиков оказалось, таким образом, много, «медикаментов» — гораздо меньше, польза же от их «лечения» — совсем ничтожна.

К счастью, «больной» не настолько опасен, как это полагают неудачливые врачи. Советская драматургия не обрела еще своего критика и теоретика, но зато она нашла своего зрителя и свой театр. Театр помогает ей и учит ее своему искусству, зритель вдохновляет ее своей собственной, небывалой в истории жизни, дает тему, дает содержание и этим путем неуклонно подводит к таким несомненным в недалеком будущем взлетам, перед которыми смешными окажутся все заклинания критических пифий, предсказывающих смерть или жизнь злополучным так называемым жанрам.

— А-а-а! — возразится иной теоретик, — он за самотек, за отрыв практики от теории, против активного руководства процессами роста нашей драматургии!

— Нет, — ответим мы возразившемуся, — мы против самотека, мы за руководство, но мы против отрыва теории от практики, мы за теорию, построенную на анализе и учете ведущих тенденций в нашей драматургии, за теорию, основанную на изучении фактов живой действительности и только в этом случае могущую и имеющую право на руководство, на организацию самой этой действительности.

Но вокруг этой неоспоримой истины в последнее время напущено столько тумана, что пора обо всем этом вновь поговорить, однако, без столь распространенного в последнее время драмчанства.

2

«Познания человека не есть прямая линия, а кривая линия, бесконечно приближающаяся к ряду кругов, к спирали».

ЛЕНИН.

Разложить по полочкам наших драматургов и к каждому из них приклеить ярлычок со «спецификацией» — дело явно неразумное, да и невозможное. Творческие профили нашей драматургии — самой идейной, но и самой молодой в мире — недостаточно еще определены. В письме каждого из драматургов борются еще различные тенденции. Большинство наших авторов еще только ищет свое «лицо», и каждая последующая пьеса любого драматурга раскрывает все новые и новые стороны его дарования. Однако и сейчас уже ясно, что творческая дифференциация драматургов идет и пойдет дальше не по линии схоластически декларируемых иными «жанров», а по характеру мировоззрения, мировосприятия, мироощущения.

Задача критика заключается поэтому между прочим и в том, чтобы понять, вскрыть, охарактеризовать видение мира драматургом, дать анализ воплощения этого видения писателя в конкретных образах его произведения. Тогда станет ясным, что именно это видение определяет все вплоть до жанра, до простейшей драматургической техники.

И спорить надо не «вообще» о жанрах, ибо все жанры драматургии нам нужны, все для нас драгоценны и важны, а о качествах каждого из бытующих у нас жанров, о том, насколько каждый из них выполняет свою общественно-политическую и эстетическую функцию и почему он в том или ином случае ущерблен.

Николай Погодин, к примеру, видит жизнь, кажется нам, не как бесконечно развертывающуюся спираль, а как некую ломаную кривую взлетов и падений. Внимание дра-

матурга в первую очередь привлекают «критические точки» этой кривой — зарубки больших сдвигов. Погодин чертит пунктиром движение жизни и движение людской судьбы, отмечая линией только важнейшие вехи их сложного и извилистого пути. Это не значит, что драматург, поверхностный наблюдатель. Взволнованный нашей действительностью — автор «Поэмы о топоре», «Темпа» и «Моего друга» не боится в своих драмах умолчать о той или иной, как ему кажется, частности, то и дело предоставляя зрителю восполнять явные прорехи в ткани пьесы или образа.

Погодина в первую голову интересует поведение нашего современника в момент, когда конфликт уже разразился; поэтому его не занимают «мелочи», определяющие закономерность развития всей коллизии. Погодин пренебрегает постепенным и неизбежным накоплением мотивировок, их взаимосвязью, определяющей в конечном итоге социальные и индивидуальные качества характера героя. Погодин выхватывает отдельные моменты бытия, монтирует эти «куски», связывая их тонкой ниточкой второстепенной интриги, — и вот мы в его власти, смотрим, волнуемся, страдаем вместе с его героями или смеемся над ними. Но чем больше мы смотрим, тем большая охватывает досада: хочется знать, что случилось между двумя очередными «взлетами» характера, почему герой в этот момент поступает так, а не иначе, чем обусловлен этот взлет.

Скачкообразный ход событий, скачкообразное развитие сюжета, скачкообразное развертывание главного характера в пьесах Погодина не раз приводили к серьезным недоразумениям. Не субъективное намерение драматурга, а творческий темперамент, особенности мироощущения плюс несовершенное владение ремеслом вызвали ту ошибку в «Поэме о топоре», которая дала основание говорить об апологии стихийности. Эти же обстоятельства позволили упрекать «Темп» в поверхностности. Правда, это же свойство видения мира помогло Погодину первому наметить положительный образ героя большевистской пятилетки. Но означает ли это победу погодинского метода?

«Черты из жизни» нашего общего друга и товарища Григория Гая Погодину показать удалось. Качественно новые моменты в психологии строителя социализма он, несомненно, вскрыл. Но еще Энгельс («Диалектика природы») считал необходимым подтвердить верность утверждения Юма, что «правильно повторяющееся post hoc (после этого) никогда не может обосновать poster hoc (по причине этого)». А у Погодина все его пьесы в основном построены по принципу post hoc.

Драматург показывает страсти, а не заставляет их возникать на виду у зрителя. Обособленный факт, обособленное событие для Погодина более драгоценны, чем характер в целом. Пушкин требовал от драматического писателя «правдоподобия чувствований в предлагаемых обстоятельствах», повторив этим самым указание Лессинга на необходимость ставить героя «в самую неотразимую необходимость» следовать тот или иной шаг. Погодин следует этому непреложному закону чисто внешне: поступки и действия его героя обусловлены развитием сюжета, а не взаимодействием всех и всего, что введено в пьесу.

Сила Погодина в том, что он не следует вульгарным теориям о «перерождающемся» от акта к акту

герое, а стремится в последних своих пьесах обнаружить основной и главенствующий характер, качество нового характера нового человека нового времени. Безразлично, будет ли Погодин писать «эпизодами», картинами, напишет ли он хроникальную пьесу или драму, «с потолком» — все «жанры», в которых он выступит, будут страдать органическими (на данном этапе его творчества) погодинскими недостатками. И будет это до тех пор, пока драматург не убедится, что можно воплотить в искусстве своих друзей он сумеет лишь тогда, когда факт в пьесе (как бы в жизни он ни волновал) будет подчинен центральной задаче — раскрытию характера, пока из основного свойства этого характера не будут вытекать другие, находящиеся с ним в связи, пока все эти свойства не будут органически соподчинены и не выразят единого психологического и идейно-политического комплекса.

Чернышевский, говоря о Шекспире, подчеркнул: «На все чувства приветно откликается поэзия Шекспира, но не подчиняется она ни одному из них, — она страстнее, нежели анакреонтические песни юга, она грустнее, нежели самые грустные легенды севера, она веселее, нежели веселые песни Франции, но ни грусть, ни веселье, ни страсть не сделают ее своей рабой; с величественным гомерическим самообладанием владеет ею она равно над своим восторгом и своим страданием». Вот этому самообладанию необходимо учиться каждому художнику и Погодину в особенности, ибо в его искусстве оно должно сыграть роль регулятора, уравновешивающего эмоциональную взволнованность художника и обостряющего его глаз аналитика.

Мы остановились на Погодине, ибо недостатки его драматургии свойственны очень многим драматургам, обладающим меньшим талантом, меньшей культурой, меньшим знанием жизни. Этим авторам, мечущимся между опытами «хроникальной драмы» и пьесой «с потолком» следует раньше всего думать не о жанре, а об основных законах драматургии, свойственных всем жанрам. «Хроника» и «потолок», советская романтическая пьеса и современная реалистическая драма, комедия и водевиль — все они имеют задачей воспроизведение форм движения нашей действительности с различных точек зрения.

Нечего повторять, что это движение раскрывается в пьесе через человека, через социальный характер. А характер, в свою очередь, раскрывается только через действие. Где действие происходит, — на поле битвы, в комнате, в учреждении, на заводе, — все равно, лишь бы оно было целесообразно, целесообразно и призвано в пьесе для того, чтобы характер мог в нем и через него проявить себя.

Именно поэтому кажутся нам неверными разговоры о том, что пьеса, в которой 5—10 действующих лиц и действие которой ограничено по месту и времени, должна обязательно привести к изоляции персонажей от больших проблем современности, к некоей «робинзонаде».

(Окончание в следующем №).

Советское искусство 1933