

# „Самая неотразимая необходимость“

## Заметки о драматургии

«Не столько медикаменты, сколько рвенье».

ЩЕДРИН.

«Проблема жанра», «рождение жанра», «смерть жанра»... Порой думается, что драматург и деятель театра, увидя этот сакральный заголовок, начинают истинно зевать, а если обладают более подвижным темпераментом, с остервенением 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 «логизируем»), формализма лукавого (ибо мы маскируем его в пышное одеяние политических и социологических терминов), формализма наивного (ибо гроша 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 А. Глебова и послесловия В. С. Вышинского к «Оптимистической трагедии» мы не знаем ни одной работы, в которой сам драматург пытается 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! Порой кажется, что в каждом из нас сидит этакий поседелый дьял, смысл «жизни» которого заключается в том, чтобы вонзить с точки зрения эйной 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 учченых 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, чтобы исследовать то, чего мы не знаем, изучить ряд обективно 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. Речи у наших теоретиков оказалось, таким образом, много, «медикаментов» — гораздо меньше, польза же от них «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, зрителя вдохновляет ее своей собственной, небывалой в истории жизнью, 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! — возвращается иной теоретик, — он за самотек, за отрыв практики от теории, против активного руководства процессами роста нашей драматургии!

— Нет, — отвечаем мы возрадавшемуся, — мы против самотека, мы за руководство, но мы против отрыв практики от теории, 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 драмчванства.

### 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 приключиться ярлычок со «спецификой» — дело явно неразумное, да и невозможное. Творческие профили нашей драматургии — самой идеальной, но и самой молодой в мире — недостаточно еще определились. 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 декретируемых 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 ценные 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-

матура 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 «Позмы о топоре», «Темпах» и «Моего друга» не боится в своих драмах умолчать о той или иной, как ему кажется, частности, то и дело предоставляя зрителю восполнить 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 эволюции. Погодин пренебрегает постепенным и неизбежным накоплением мотивировок, их взаимосвязью, спределяющей 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 «Позме о топоре», которая дала основание говорить об алогии стихийности. Эти же обстоятельства позволили упрекать «Темпах» 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»)声称 необходим подтвердить верность утверждения Юма, что «правильное повторяющееся post hoc (после этого) никогда не может обосновать post 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 указания Лессинга на необходимость ставить героя «в самую неотразимую необходимость» сделать 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 следит 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 хроническую 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 полно 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 комплекса.

Чернышевский, говоря о Шекспире, подчеркнул: «На все чувства приветно откликается поэзия Шекспира, но не подчиняется она ни одному из них, — она страстнее, нежели анареонические 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 работой; с величественным гомерическим самообладанием владычествует 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 «хронической 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, целесустримлено и призвано в пьесу 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 №).