

„Самая неотразимая необходимость“

Заметки о драматургии*

Мы знаем, что не всякий коммунист совлек с себя «всегда Адама», что ударник часто несет еще остатки мелкобуржуазной психологии, что понятие «колхозника» не всегда еще полностью определяет содержание психологии крестьянина. Но и с этой поправкой несомненно, что в свою комнату, в свой угол, в свои самые интимные переживания каждый из нас приносит с собой эпоху, что она ведет нас и диктует нам, что она во всех щелях и закоулках нашей психики и нашего быта.

Социальный характер может быть раскрыт на любом материале в любой обстановке. Драматург имеет к тому же все основания и все права деформировать действительность, сознательно изменять пропорции для того, чтобы сделать осознательным выведенного в драме основной характер, для того, чтобы через этот характер наиболее полно донести свою мысль, для того, чтобы наиболее полно раскрыть образ. В этом ведь и заключается один из основных законов искусства, иначе оно было бы фотографией и мертвей копией действительности.

За примером ходить недалеко — «Чудак» Афиногенова. Совершенно очевидно, что в этой пьесе все подчинено центральной задаче — раскрыть новый в то время характер, наиболее рельефно вылепить тип беспартийного энтузиаста. Мы не преследуем здесь задачи дать развернутый анализ этой пьесы. Нам важно только отметить, что прием, к которому прибегнул драматург, принципиально правилен, что драматург имеет право и даже обязан так строить пьесу, чтобы все ее положения и столкновения действовали в одном направлении, в конечной точке которого исчезающие обнаруживаются центральный характер драмы. Другое дело, насколько удачно справился с этой задачей Афиногенов. Но требовать от драматурга, чтобы в пьесе было все, мешающее ему отбирать самое необходимое для оправдания, раскрытия и доказательства своей идеи — бессмысленно.

Однако именно это требование «всего» толкает драматурга к внешнему бытописательству, к натурализму, к ложному понятию «хроникальности».

3

«Предмет поэзии — действие. ЛЕССИНГ.

Я пробую себе рассказать, что делает Егор Булычев в продолжение всей пьесы Горького, и не могу. Я пробую рассказать, что делает Катерина в «Грозе», и нахожу несколько коротких фраз. Я пытаюсь рассказать, что делает Раневская в «Вишневом саду», и нахожу не менее короткие, пустые и незначащие слова. А вместе с тем во всех этих взятых наугад пьесах происходят огромные события и большие катастрофы, все эти пьесы дали огромный материал критике и публицистике для значительных социально-политических и художественных выводов!

Делаю другой опыт — добрых полчаса оказывается необходимо для того, чтобы пересказать содержание «Суда» Киршона. В чем здесь дело?

Драматургия Киршона, раньше всего, умна. Ее политическая зрелость не знает соперников. Ее масштабность, доходчивость, четкость должны служить образцом для многих наших «взыскиющих града» экспериментаторов. Анализ любой пьесы Киршона редко приведет нас к заключению о неверности того или иного характера. Но в пьесах Киршона происшествия часто заискивают или подменяют события.

«Хлеб» — по существу, закончен в момент получения Михайловым подметного письма. В эту минуту характеры раскрыты до конца, в их внутреннем мире уже ничего не произойдет, дальше будут производные поступки и последствия — начинается полоса происшествий. То же в «Суде». Клаус в финале второго акта, упавший в кресло и в смятении опустивший голову на руки, — уже законченный характер. Зритель уже знает, что будет дальше: перелом произошел, осталось только варьировать то, что выявилось. Это верно не только в отношении центральной фигуры, — это относится ко всем персонажам пьесы, и драматургу остается поэтическую вести, правда, очень умело и талантливо, игру занятными, но голыми фактами. Вот пересказ этих-то происшествий и требует так много времени.

Мы и на этот раз взяли драматургию Киршона как пример. То, что в большом мастерстве Киршона видно отчетливо, трудно прощупать в сотнях других пьес при бесчисленном множестве слабостей.

Как мы воспринимаем Егора Булычева, Катерину, Кабанову, Раневскую? По началу мы видим в этом образе единичное явление, некую особу, каких много. Мы не знаем, еще, во имя чего этот образ привлек к сценической жизни. Затем, с развитием действия, из отношений с окружающим миром начинают постепенно вырастать особенные черты образа, его неповторимое, его индивидуальное. И только к концу, когда разразилась катастрофа (коллизия, кульминация), мы начинаем постигать то всеобщее, что несет этот образ, ту идею, которую через этот образ выразил драматург.

На обязательно, чтобы образ «изменялся», диалектически развивался. Единично, чтобы переходы совершились многими и разнообразными способами, чтобы этот переход был всесторонне раскрыт. Тогда образ, как правило, говорить из театра, «играют» все окружающие его персонажи.

Мысль эта не нова. «Взаимодействие живых существ включает социальное и бессознательное, будничество, а также сознательную и бессознательную верблюдов, — отмечает Энгельс. Для этого взаимодействий, которые заключены в действитель-

ности, воссозданной в драме. Другое дело, что драматург должен это взаимодействие сознательно в своих целях организовать. Но бунт Егора Булычева до нас не дойдет, если все окружающие Егора не будут таинственными и иначе воспринимать и переживать этот бунт. Крах Раневской не будет понят зрителем, если Гаев, Лопатин, Пищик не будут переживать его каждый по-своему, каждый со своей позиции. Катерина не раскроется перед нами, если Кабаниха, Тихон, Борис и т. д. не будут по-своему реагировать на ее страдания. Законы этого взаимодействия драматург черпает в жизни, в самой действительности и никогда не научится им по учебникам.

Нам кажется, что эти законы, наиболее пытливо и мучительно ищет, например, Вс. Вишневский, хотя он и прятается стыдливо за всевозможными словесными выкрутасами. Эти законы — законы реализма — знает и Афиногенов, и Ромашов, все более уходящий в своей драматургии от внешней эффективности к углубленной простоте. Но в большинстве случаев наш драматург идет не от жизни к теме, а от темы к жизни. Он не обобщает факты действительности, а подбирает факты к заранее придуманной теме.

Чтобы не быть плохо понятым, необходимо сослаться на опыт нашей литературы. И Шолохов и Ставский, не в пример многим нашим драматургам, — люди политически весьма квалифицированные. Оба писателя несомненно знают, что в деревне должен быть кулак, бедняк, колеблющийся середняк, классовый враг и т. д., но ни тот, ни другой не искали для своих произведений — для «Поднятой целины» и «Разбега» — героев по-литграffiti.

Они изучали действительность, как советские писатели, как революционеры, как художники, как социологи и политики. Они окунулись в жизнь, крепко держа в руках компас, которым каждого из нас вооружает коммунистическая партия. Однако эти писатели, можно с уверенностью сказать, искали в жизни не социальные категории для того, чтобы механически расставить их в известном порядке в своих будущих произведениях. Нет, они увидели живых людей в их социальных функциях и с их индивидуальными особенностями. Они видели подлинную борьбу нового и старого. И рассказали правду о виденном. Значит ли это, что они бесконтрольно и слепо подчинялись материалу? Нет, разумеется: они его сознательно организовали и критически оценили, но орудовали живую жизнью, действительностью, а не подгоняли ее под заранее на-думанную схему.

В драматургии мы имеем в большинстве случаев обратное. Даже Киршон, прошедший на заре своей драматургической юности школу театра им. МОСПС, до сих пор полностью не освободился от методологии этого театра, заключающейся в том, что здесь идет от общего к частному, в то время как путь искусства — как раз от частного к общему. Но если в драмах Киршона мы находим отдельные срывы, если он еще не «дожимает» свои пьесы, то в массе своей драматурги мертвят свои произведения, так как пренебрегают единичным и особым в характере, так как мудрят за письменными столами, подменяя реализм расчерченными схемами.

4

«Театр безжалостен к поэту. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ.

Мы приходим таким образом к мысли, что дело не в «жанре» и не только в овладении технологией, а в мировоззрении драматурга, в его умении видеть жизнь. Чехов, создавая новую для своего времени драму, меньше всего думал о «жанре». Не думал о «жанре» и Островский, когда писал «Банкрота». Не думал и Гоголь, работая над «Ревизором». Нам кажется вредным это геллертерство, эти бесконечные споры о том, следовать ли форме Островского, Чехова или Дос-Пас-сона. Учиться надо у всех, кто может научить, но раньше всего — у жизни, у нашей действительности.

«Театр безжалостен к поэту», — констатировал еще Чернышевский.

Современный спор между драматургами и театром заканчивается тогда, когда они признают друг за другом право на творчество в пределах общей для обоих идеи, выраженной в конкретных и полноценных образах действительности. Мы не призываем, разумеется, к «пакту о ненападении» с режиссерами-формалистами и вульгаризаторами. Но если бы наши театры были поставлены в необходимость «искажать» авторов, подобно тому, как Станиславский, скажем, «искажил» Чехова! — ли бы наша драматургия поставила театр перед необходимостью искать новые формы сценической выразительности, как это сделала драматургия Гоголя или того же Чехова! Зависит это прежде всего от драматурга, от его пьесы, какого бы она ни была «жанра», от того, насколько полноценно будет его произведение, воссоздающее действительность со всеми ее красками, оттенками, во всей ее многоцветной игре, во всей ее неповторимости, во всей ее силе и небывалой еще в истории человечества красоте.

30

«Предмет поэзии — действие. ЛЕССИНГ.

Я пробую себе рассказать, что делает Егор Булычев в продолжение всей пьесы Горького, и не могу. Я пробую рассказать, что делает Катерина в «Грозе», и нахожу несколько коротких фраз. Я пытаюсь рассказать, что делает Раневская в «Вишневом саду», и нахожу не менее короткие, пустые и незначащие слова. А вместе с тем во всех этих взятых наугад пьесах происходят огромные события и большие катастрофы, все эти пьесы дали огромный материал критике и публицистике для значительных социально-политических и художественных выводов!

Делаю другой опыт — добрых полчаса оказывается необходимо для того, чтобы пересказать содержание «Суда» Киршона. В чем здесь дело?

Драматургия Киршона, раньше всего, умна. Ее политическая зрелость не знает соперников. Ее масштабность, доходчивость, четкость должны служить образцом для многих наших «взыскиющих града» экспериментаторов. Анализ любой пьесы Киршона редко приведет нас к заключению о неверности того или иного характера. Но в пьесах Киршона происшествия часто заискивают или подменяют события.

«Хлеб» — по существу, закончен в момент получения Михайловым подметного письма. В эту минуту характеры раскрыты до конца, в их внутреннем мире уже ничего не произойдет, дальше будут производные поступки и последствия — начинается полоса происшествий. То же в «Суде». Клаус в финале второго акта, упавший в кресло и в смятении опустивший голову на руки, — уже законченный характер. Зритель уже знает, что будет дальше: перелом произошел, осталось только варьировать то, что выявилось. Это верно не только в отношении центральной фигуры, — это относится ко всем персонажам пьесы, и драматургу остается поэтическую вести, правда, очень умело и талантливо, игру занятными, но голыми фактами. Вот пересказ этих-то происшествий и требует так много времени.

Мы и на этот раз взяли драматургию Киршона как пример. То, что в большом мастерстве Киршона видно отчетливо, трудно прощупать в сотнях других пьес при бесчисленном множестве слабостей.

Как мы воспринимаем Егора Булычева, Катерину, Кабанову, Раневскую? По началу мы видим в этом образе единичное явление, некую особу, каких много. Мы не знаем, еще, во имя чего этот образ привлек к сценической жизни. Затем, с развитием действия, из отношений с окружающим миром начинают постепенно вырастать особенные черты образа, его неповторимое, его индивидуальное. И только к концу, когда разразилась катастрофа (коллизия, кульминация), мы начинаем постигать то всеобщее, что несет этот образ, ту идею, которую через этот образ выразил драматург.

На обязательно, чтобы образ «изменялся», диалектически развивался. Единично, чтобы переходы совершились многими и разнообразными способами, чтобы этот переход был всесторонне раскрыт. Тогда образ, как правило, говорить из театра, «играют» все окружающие его персонажи.

Мысль эта не нова. «Взаимодействие живых существ включает социальное и бессознательное, будничество, а также сознательную и бессознательную верблюдов, — отмечает Энгельс. Для этого взаимодействий, которые заключены в действитель-

41