

„Самая неотразимая необходимость“

Заметки о драматургии*

Мы знаем, что не всякий коммунист совлек с себя «ветхого 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 осязательным выведенный 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 мертвой 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 выписать тип беспартийного энтузиаста. Мы не преследуем здесь задачи дать развернутый анализ этой пьесы. Нам важно только отметить, что прием, к которому прибегнул драматург, принципиально правильный, что драматург имеет право и даже обязан так строить пьесу, чтобы все ее положения и столкновения действовали в одном направлении, в конечной точке которого исчерпывающе обнаруживает себя центральный характер драмы. Другое дело, насколько удачно справился с этой задачей Афиногенов. Но требовать от драматурга, чтоб в пьесе было все, мешать 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 ложно понятой «хроничности».

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 незначительные 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 ясность, доходчивость, четкость должны служить образцом для многих наших «взыскующих града» экспериментаторов. Анализ любой пьесы Киршона редко приведет нас к заключению о неверности того или иного характера. Но в пьесах Киршона происшествие часто заслоняют 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 поэтично вести, правда, очень умело и талантливо, игру занятыми, 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 особь, каких много. Мы не знаем, еще, во имя чего этот образ призван к сценической жизни. Затем, с развитием действия, из отношения к 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.

Не обязательно, чтобы образ «изменялся, диалектически развивался». Важно, чтобы переход образа от единичности к всеобщности совершался многими и разнообразными способами, чтобы этот переход был всесторонне раскрыт. Возможно это однако только тогда, когда образ, как принято говорить на театре, «играют» все окружающие его персонажи.

Мысль эта не нова. «Взаимодействие живых существ включает сознательное и бессознательное сотрудничество, а также сознательную и бессознательную борьбу», — отмечает Энгельс. Это верно и для той борьбы, для того взаимодействия, которые являются 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 так или 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 пылливо и мучительно ищет, например, Вс. Вишневский, хотя он и прячется стыдливо за всевозможными словесными выкрутасами. Эти законы — законы реализма — познает и Афиногенов, и Ромашов, все более уходящий в своей драматургии от внешней эффектности 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 политграфотной шпаргалке.

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 живою жизнью, действительностью, а не подгоняли ее под заранее задуманную 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 идут 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 драматургии 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 «Банкрута». Не думал и Гоголь, работая над «Ревизором». Нам кажется вредным это геллертерство, эти бесконечные споры о том, следовать ли форме Островского, Чехова или Дос-Пассоса. Учиться надо у всех, что может научить, но раньше всего — у жизни, у нашей действительности.

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

Современный спор между драматургами и театром закончится 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 полнокровно 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.

310