

журнально-газетное объединение 1933

三好十郎作

炭塵

十場

自由黨決死隊奮戰記

今日必死  
今日必死  
今日必死  
今日必死  
今日必死  
今日必死  
今日必死  
今日必死  
今日必死  
今日必死

落合三郎作

十場

ТЕАТР

и ДРАМАТУРГИЯ

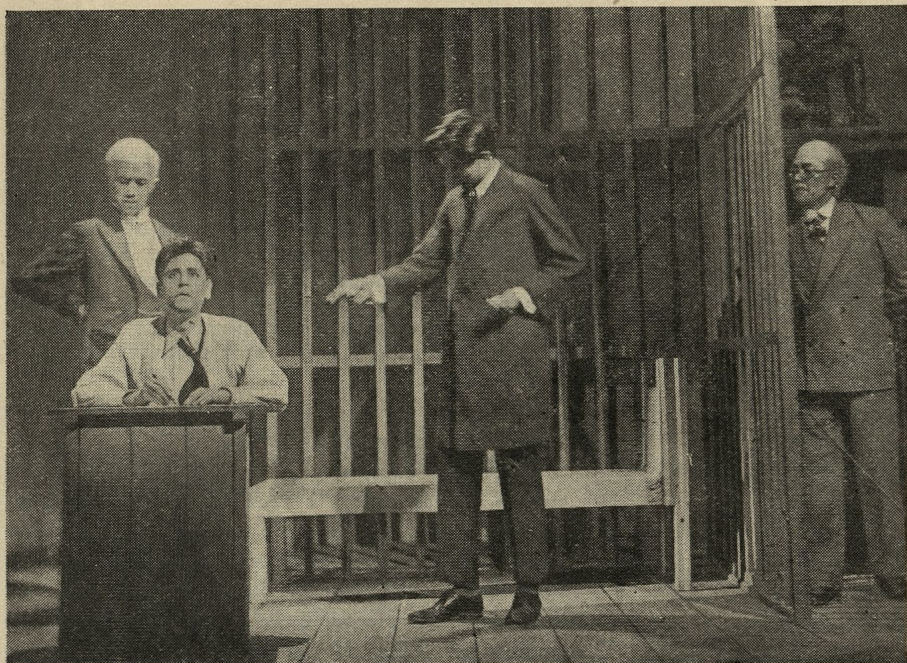
2-3

新藝地劇團演藝公演

Библиотека им. Н. А. Некрасова

# первая СТУПЕНЬ

АНАТОЛИЙ ГЛЕБОВ



Когда Театр революции начал постановку «Инги», оформление пьесы поручено было Александру Михайловичу Родченко. И вот он пришел в первый раз и, хмуро поглядев на нас всех, заявил, что терпеть не может театра. Может быть это было своеобразное оригинальничанье. Справедливость требует признать, что его оформление оказалось интересным. Иначе зачем бы Илья Шлепянов стал повторять в «Моем друге» те же стальные тросы, черный бархат и привешенные к тросам детали?

Мне запомнились слова Родченко. Я задумался: можно ли в самом деле работать в искусстве, не любя его? О себе я во всяком случае не мог бы сказать, что не люблю драматургии. Если понимать под призванием то основное, к чему стихийно устремляются все силы человека, преодолевая препятствия и временные отклонения, то я имею основание считать драматургию своим призванием. Мне совсем не много лет. Но я довольно-таки давно занимаюсь драматургией! «Довольно давно» — это значит еще до революции, до войны, с тех лет, когда по Невскому ездили кареты с гербами и фланировали гвардейские офицеры, а на Большой Московской улице выходила «Звезда», но еще не родилась «Правда»... Мне было всего одиннадцать лет. Я слыхом не слышал ни о «Звезде», ни о тех кто ее выпускал. Да и о гвардейских офицерах имел более, чем туманное представление. Но я уже писал пьесы! Этому содействовала домашняя обстановка. Отец был актером драмы, а мать — художницей. Среда, в которой я рос, была настолько же перенасыщена искусством, насколько удалена от основного течения жизни, в особенности от политики. Конечно, обстановка семьи, живущей искусством — известный плюс. Но не такой уже большой, как кажется многим товарищам. А минус (в смысле отрыва от корявой, шершавой, жесткой реальности) — огромный. И этот минус весит больше, чем эфемерный плюс художественной наследственности.

Единственно, чем я бесспорно обязан той поре — это крепко запавшим если не знанием, то ощущением театральности. Не будь этого, я бы конечно не «удостоился» тринадцати лет отроду слышать написанные мной слова со сцены Троицкого театра (правда, вправленными в пьеску отца, который тоже отдавал дань драматургии). Я получал даже соответствующую долю гонорара (примерно... рубль со спектакля). В первых пьесах, которые я писал, скреплялись два влияния, в разной мере опасные для драматурга: Шиллер и... детектив, которым «цвела» в то время российская земля. «Бандитка Кора Изолани» (была такая звучная женщина) стояла для меня, как равная, в одном ряду с бандитом Карлом и супер-бандитом Францем Моорами. Я не хочу кривить душой. Мне и сей-

час кажется, что в смысле *внешней* занимательности прекрасная Кора достойна своих титулованных партнеров. О сравнении их внутренних мотиваций, конечно, речь не идет.

Рос темп лет. Наслаивались более яркие и богатые впечатлениями полосу жизни. Военные лазареты. Галиция. Семнадцатый год: февраль июль, октябрь. Взятие Гатчины. Деревня в районе мамонтовского рейда, кипящая кулацкими восстаниями. Советы. Союзы. Партия. Пролеткульты. Голод. Газета. Винтовка. Бодрость. Десятки нагрузок. Тысячи людей и фактов. Наркоминдел. Запад. Турция. Вуз. «Крестьянская газета» с ее многотысячной селькорией... И через все это, пусть тоненькой, пусть обрывающейся иголкой тянулось упрямо одно: драматургия. И в семнадцатом, и в девятнадцатом, и в двадцатом, и дальше — обрывки замыслов, пьес, строк. С двадцать третьего призыве наконец взяло свое. С тех пор прошло вот уже десять лет. Пятнадцать пьес. Двадцать пять книжек. В переводе на театральные языки: несколько тысяч больших, профессиональных и полмиллиона клубно-деревенских спектаклей. Сколько это означает зрителей? Достаточно много для того, чтобы серьезно задуматься над итогами своей работы и дальнейшими путями.

Думая о своей работе, я вижу, как она делится на четыре отрезка. *Бездумное подчинение традиционным канонам. Прорыв канона по линии нащупывания социальной драматургии. Увлечение формально понятой диалектикой. И — преодоление (конечно, далеко еще не полное) различных ошибков «первоначального накопления».*

Каждый идет своим путем. Но сейчас мы на этапе, когда перекрестились, сплелись в узел пути многих из нас, молодых. Имя этому этапу — конец ученичества. Мы, каждый по своему, но все вместе окончили первую ступень. Мы подводим итоги своему первоначальному накоплению. Мы на общем привале освобождаемся от балласта, от пут и путаницы, обмениваемся опытом, даем советы друг другу. Все говорит за то, что, покинув привал, мы вновь пойдем неодинаковыми дорогами. Мы бойцы социалистической армии. Но нашему роду оружия чуждо движение сомкнутыми колоннами. Мы разведчики, каждый из которых идет своєю тропой. Каждый из нас наблюдает иной участок жизни и о нем информирует армию и ее штаб.

Литература, в которой писатели маршируют на подобие прусских региментов, обречена на гибель. Наша литература расцветает, потому что она разнообразна. Неверно, что все драматургии на одно лицо! Это в запыленном зеркале нашей критики пропадают зачастую индивидуальные оттенки. Никем из нас критика не занимает вплотную. Подавляющее большинство оценок производится с птичьего полета газетной рецензии. Не нужно преувеличивать минусов драматургии, пока не протерто как следует критическое зеркало. Я вижу собирательное лицо критика, ехидно начинающего: «ничего на зеркало не падает...». Товарищи, нет же! Шаб-

лон, схема, стандарт мертвят еще в какой-то степени всех нас. Правильно. Но надо же видеть, как из-под груды одних и тех же штампованных ролей в одном случае выкарабкивается Бородин, в другом Гай, а в третьем... Всеволод Вишневский, как таковой! Наши дороги после привала разлетаются широко. Разными путями пойдут разные звенья. Пусть их объединяет только единство боевого задания, единство командования, единство цели. В остальном — чем больше будет угол между направлениями, тем лучше. Только хилому искусству страшна разногласия. Мощное искусство превращает ее в контрапункт. Наше искусство мощно.

Сейчас мы хотим обменяться опытом. Пусть каждый рассказывает о себе, о пути, которым он шел.

Бездумное подчинение традиционным канонам...

Девятнадцатый год. Восстания. Мамонтов. Голод. Тифы. Тула превращается в укрепленный район. Я комиссар полевого строительства. Энтузиазм, обратно пропорциональный выдаваемому пайку. Душевное житие с Артемом Веселым. Во все это впадалась первая «всамделишная» пьеса. Натуралистически зафиксированный кусочек тех дней. «Наши дни». Может быть, это была одна из первых реалистически-натуралистических советских пьес. Я дал ее на прочтение В. В. Игнатову, заправлявшему тульским Пролеткультом. Куда там! В сферах искусства мели планетарные метели, бушевал циклон гостевского космоизма. До быта ли было? Несколько позже пьесу, впрочем, сыграли на любительской сцене.

Три года мимолетно, нищая, опустошенная, героически отбивающая атаки империализма. Средиземное море. Консульство. В зимние штормы, когда дом, о фундаменте которого разбивались волны, дрожал, как бомбардируемый форт, думалось о России. Уезжая домой на учебу, я увозил зерно пьесы, которая реализовалась уже в Москве. После годичного хождения по мукам удалось пьесу издать и поставить на сцене театра им. МОСПС (в исполнении другого коллектива). Большую роль сыграла в этом поддержке А. В. Луначарского. Этой пьесой, вернее еще одной пустячной комедией, написанной после нее, закончилось беспечальное плавание по уютному морю традиций.

Прорыв канона по линии нащупывания социальной драматургии.

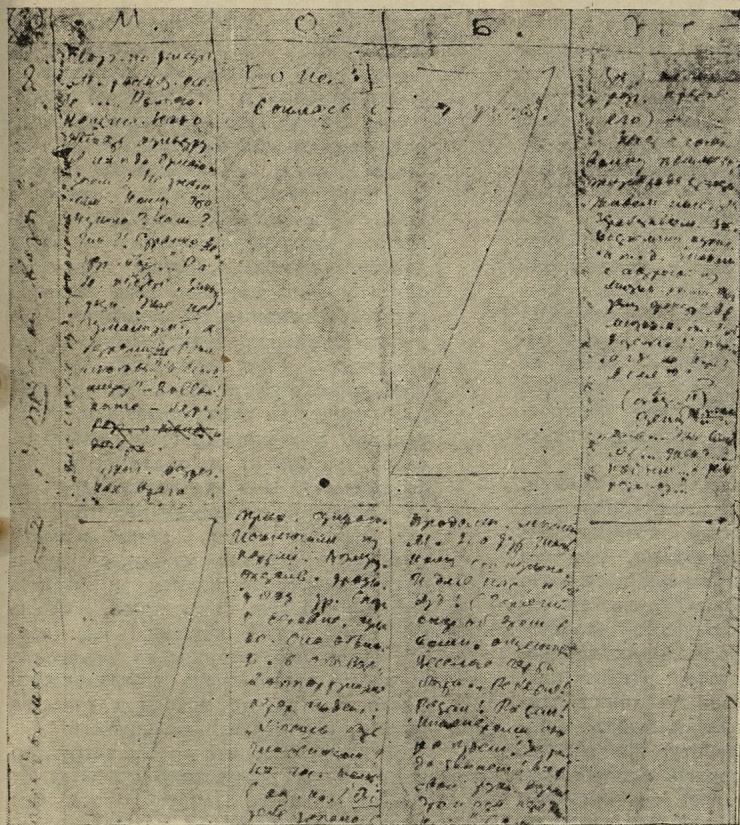
В искусстве пробавляться традициями может только ремесленник. А пробавляющийся собственными традициями подобен небезызвестному Симеону-столпнику. Скучная и совершенно невразумительная фигура! Я счастлив, что мне удалось вырваться из плена традиции. Когда я писал «Загмук», я не знал еще ни одной специальной книги по драматургии. Я не читал ни Волькенштейна, требующего от *социальной* (!) трагедии, чтобы она выступала против «общества вообще», «Государства» с большой буквы, «с его *незыблемыми*, при-

сущими (с точки зрения автора) всем временам и народам *абсолютными* требованиями», ни — увы! — Мориса, считающего трагедию раннего восстания «центральный пункт современной трагедии». Я был увлечен театральностью, красочностью исторического материала. Перечел о Вавилоне и Ассирии все, что нашел на четырех языках (и убедился, кстати говоря, как мало дала мне знаний в области истории школа и несистематическое чтение). Меня увлекла мысль показать не стилизованный Вавилон «Сарданпала», а реальную восточную страну. Для многих уголков Востока понятия «древний» и «современный» не играют ведь такой роли, как у нас. На ассирийско-вавилонских барельефах, сделанных пять тысяч лет назад, можно видеть точно такие же плоты на надутом воздухе бурдюках, каккие существуют сейчас. У бедуинов прибавились только вычестеры и они обстреливают не ассирийские колесницы, а английские аэропланы. Труд же, пища, одежда — остались теми же. Осуществлению моих планов помешала техническая беспомощность. Вавилонские рабы местами впади в нижегородский стиль. Патетика местами превратилась в романтическую худость. К тому же вещь неимоверно разбухла. Через пять лет я делал либретто для одноименной оперы Александра Крейна и без всякого напряжения и огорчения для себя свел 56 персонажей трагедии к... 17! Явно непропорциональное место в трагедии заняли личные любовные дела двух пар. Это подмочило предосудительной розовенькой водицей суровый колорит жесточайшей, звериной эпохи. Основная схема трагедии была, впрочем, верной. Перерастание национальной борьбы в социальную не было механически притянутой за волосы аналогией с Октябрем. Скучные исторические сведения о восстании рабов в Лараке обосновывают эту схему. В. М. Волькенштейн, впрочем, выразил как-то сомнение в том, что «Загмук» — это трагедия. Конечно, эта вещь не укладывается в теоретическую мензурку старого образца. Разъяснение Маркса меня успокоило. А. В. Луначарский назвал «Загмук» «увесистым и мастерски сделанным камнем, положенным в основание новой драматургии». Насчет «мастерски» — это, конечно, совершенно незаслуженный комплимент. В пьесе был размах, но мастерства никакого не было.

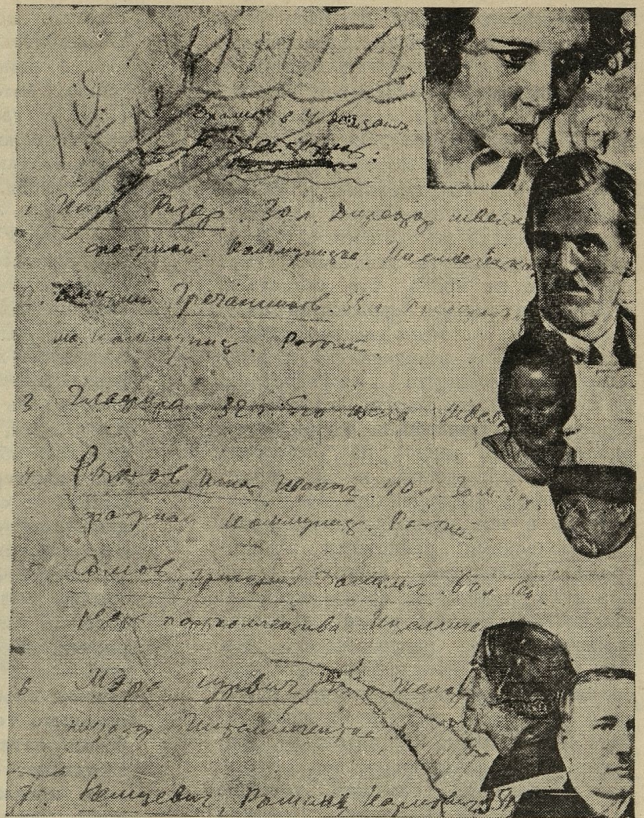
Кстати об А. В. Луначарском и других критиках. Критики обижались на нас, драматургов. Но как быть, если я твердо знаю и ощущаю, что за десять лет моей работы на самом деле только один критик своими указаниями дал мне не «что-то», а многое, и этот критик — А. В. Луначарский? Его большие, серьезные статьи о «Загмук» и «Росте» меня ориентировали в дальнейшей работе. А всего прочего, увы, даже не вспомнишь... Какая-то очень уж некачественная рябь — как на Азовском море в пасмурную, тихую погоду!

Прежде, чем перейти от социальной трагедии к социальной драме, я попробовал свои силы в области со-





Из архива Анат. Глебова. Координатная сетка „Б“ к пьесе „Реконструктор мира“. (8, 9, 10 картины). Четыре вертикальных ряда разрабатывают линию четырех основных действующих лиц.



Из архива Анат. Глебова. Список действующих лиц к пьесе „Инга“ с фотографиями, соответствующими авторскому представлению об образах пьесы.

обвинение в... созерцательстве. Насколько это неверно, показывает такой факт. Мне пришлось быть на большой швейной фабрике в Казани спустя полгода после того, как местный городской театр ставил „Ингу“. И от казанских швейниц я узнал, что дискуссия о пьесе продолжалась в течение месяцев, перешла в квартиры, в цехи, перепелась со спорами по поводу аналогичных случаев в реальной жизни. Это ли созерцательная пьеса? Я не могу также согласиться с общепринятым мнением о «декадентской неврастеничности» и надуманности образа Инги. Ничего подобного, товарищи-критики! Отсылаю вас к последней редакции пьесы. Прочтите и убедитесь, что образ литературный и образ театральный — совершенно не совпадают. Сила «Инги», обеспечившая ей успех в СССР и за границей (она шла в Германии, Норвегии, Японии и готовится к постановке в Испании) — в жизненной правдивости, ненадуманности ситуаций и в гораздо большем по сравнению с «Властью» углублении характеров. Слабость ее в том, что она не дала решения вопроса о семье и браке, а лишь поставила его. Мы должны ставить на суд общественности не только вопросы, но и проекты ответов. Если я этого не сделал, то это не потому, что у меня не было ответа, а потому, что я считал преждевременным пропагандировать ответ, который мне кажется единственным правильным. Не все то, что зреет в лабораториях, может сразу же быть превращено в ширпотреб.

От «Власти» к «Галстуку» росла канонизация приемов, закрепление их в виде затвердевшей схемы. Мне даже казалось необходимым прибегать к графическому изображению конструкции пьесы, к своего рода чертежам. Сейчас все это кажется большой наивностью. Положительнее можно отнестись к усвоенному мной со времени работы над «Ингой» методу использования фотографий для максимального вживания в изображаемый характер. Конечно, этот прием может что-то дать только человеку с сильно развитыми зрительными ассоциациями. Если зрительный момент развит слабо, этого рекомендовать не приходится. Мне лично гораздо легче ориентироваться в характере, когда я вижу лицо человека.

В «Галстуке» надуманное логизирование и схематизм достигли апогея. Я со скорбью вспоминаю Бергарда Рейха, который меня поощрял в этом. Не нужно, впрочем, думать, что неверное тем самым неинтересно. Внимательному критику попытка драматургически иллюстрировать такие отвлеченные гегелевские категории, как разные формы движения, сама по себе должна была бы показаться любопытной. Увы, таких внимательных критиков не оказалось! Вместо этого тов. С. Динамов лаконично назвал «Галстук» на рапповском театральном совещании «подлинным творческим провалом». Странная вещь! Пьеса продолжает идти четвертый год. Она прошла в театре им. ВЦСПС около 300 раз. Ее перевели на несколько

языков. И неизменно она имеет шумный успех у зрителя, особенно у рабочей молодежи. Какие «ножницы» бывают иной раз между критикой и зрителями в вопросе о провале или успехе пьесы! И еще вывод: композиционные ошибки не мешают успеху пьесы, если она театральна, удачна по языку, интересна по материалу и образам.

Ошибки же были поистине угрожающи. В основу композиции была положена самая неверная из неверных схем: механистическая концепция равновесия движущих сил, с которой ожесточенно боролся в философии Ленин. Почему это случилось? Несомненно от слабой подготовленности в области марксистской теории. В особенности — от недостаточного внимания к ленинскому этапу в философии. Мне это стало совершенно ясно еще в начале 1930 г., когда я всерьез сел за ленинские философские работы. В чем конкретно выразился композиционный промах? Я принял за прямую — верную политическую линию комсомольского коллектива в вопросах быта. От этой прямой отходили линии, соответствующие леваякомму и правому уклонам. Постепенно линии уклонов отдалялись все более, переходили в форму обратного движения, контрреволюционного движения, и таким порядком смыкались. Такова была схема. В конкретности пьесы всему этому соответствовали персонажи, объективно являвшиеся выражениями данных тенденций. Процесс отклонения укло-

нов конкретизирован в нарастании двух рядов конфликтов, разыгрывающихся между ядром коллектива и уклонистами. Таким образом обе уклоняющиеся группы, стали силой, ведущей драматическое действие, а ортодоксальное ядро попало, при всей правильности его позиций, в наиболее невыгодное сценически положение. Оно стало не субъектом, а объектом специального действия. Такое положение не могло бы создаться, если бы в основу композиции была положена единственно верная ленинская концепция саморазвития и самодвижения, ведущего противоречия. Пьесе спасло то, то что вся она построена на чрезвычайно живом материале, взятом мною из непосредственных наблюдений и из архива бытовых конференций, предоставленного в мое распоряжение двумя комсомольскими райкомами Ленинграда. Однако же, неверная схема пригнула, приизлила факты действительности, дала им менее выгодное композиционное расположение, чем это могло бы получиться при свободном, непредвзятом подходе к материалу. Спасла пьесу и большая работа над языком. От писателей, особенно много работающих над стилем, мне приходилось слышать хорошие отзывы о языке «Галстука». Критики усматривают «подлинный творческий провал»... Тем печальней для критиков!

Преодоление ошибок «первоначального накопления»...

Теоретически все, о чем речь шла выше, мне стало ясно уже три года назад. Литературная прокатка — дело более медленное, особенно когда

ставишь перед собой большие задачи. В значительной мере я расквитываюсь с ошибками в «Реконструкторе мира», который еще не закончен. Пьесу «Утро», по ряду обстоятельств вклинившуюся в эту работу, я не считаю большим принципиальным шагом вперед. Скорее «Утро» — дань прошлому. «Реконструктор мира» для меня имеет принципиальное значение. Как в смысле подхода к образам, так и по форме. В чем заключается новый подход к образам? Я отбросил всякие предвзятые схемы. Вместо натягивания художественной ткани на «диалектический» каркас стараюсь изображать известных мне конкретных людей, конечно несколько видоизменяя, обобщая, типизируя их, делая характеры более собирательными. Сдвиги в сознании этих конкретных людей, обусловленные конкретными историческими периодами, — вот то что можно назвать канвой пьесы. По обилию материала, по трудности овладения им, по сложности характеристик, по ряду формальных трудностей — мне приходится идти в подлинном смысле слова по линии наибольшего сопротивления. Это неизбежно затянуло работу. Но это же заставляет ее дорожить больше, чем всем предыдущим. Я считаю, что пишу свою первую «настоящую» вещь.

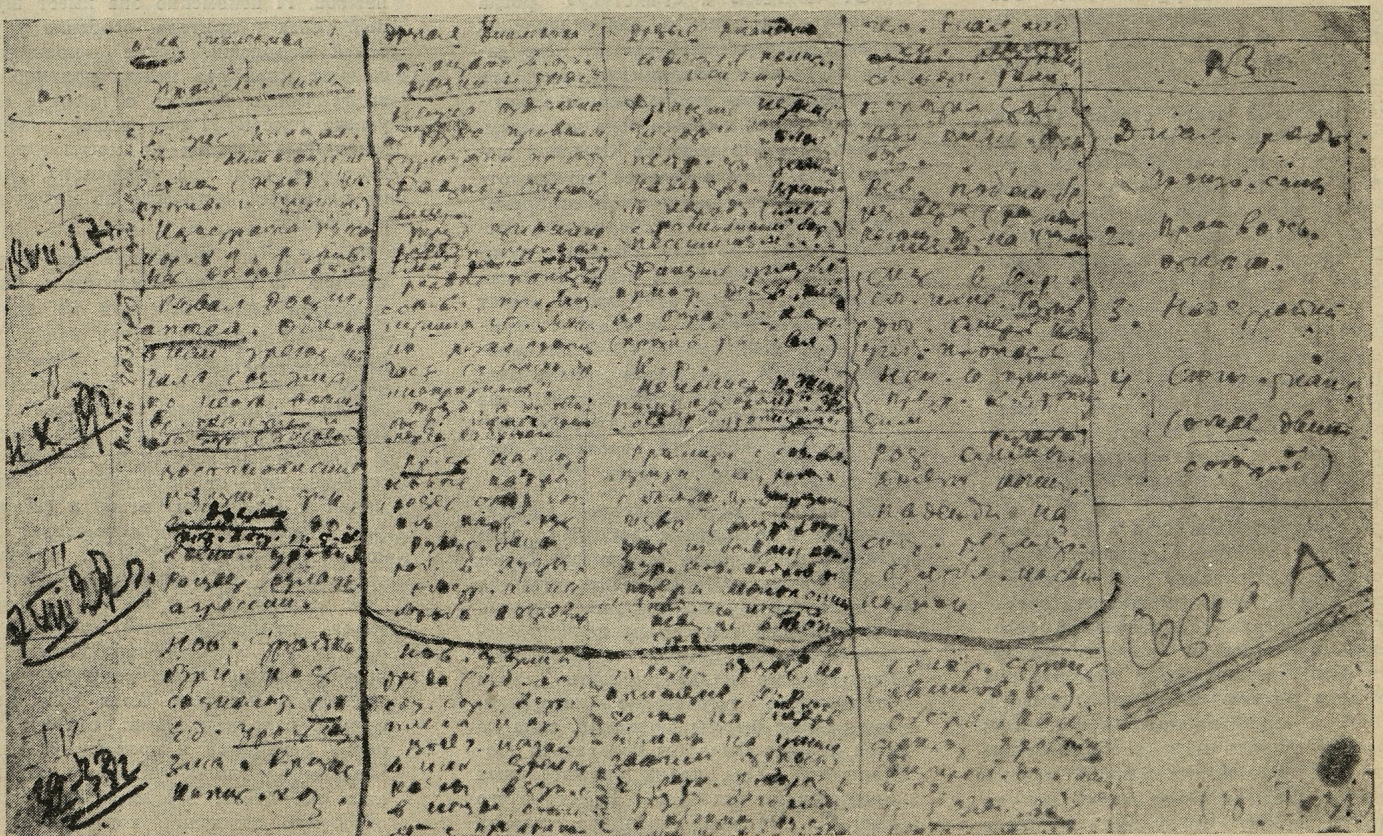
Пьеса в стихах. Почему в стихах? Надо, как говорит Горький, «поднять тон» литературы. Она плоская, серая, анемичнее нашей вихревой жизни. Что ни день, газета приносит бужабально ошеломляющие трагические и фарсовые штрихи, перед которыми романы и пьесы меркнут. Раз-

говор Геринга с Носке — разве он не убийственнее самых ядовитых строк Щедрина? Бесчисленные жуткие эпизоды кризиса и фашистского террора — разве они не трагичнее всех современных трагедий? Как же мы слабы все, если даже такой изумительный материал не умеем отлить в точных формах искусства! Даже крупнейшие мастера опускают руки перед действительностью. «Мне захотелось описать одно из обычных явлений советской жизни... Я пробовал это писать девять раз и у меня ничего не вышло. Того внутреннего заряда, того огромного содержания, которое надо выразить очень простыми, очень ясными и очень круглыми словами, слова, которыми я обладаю, не исчерпывают». Чьи это слова? Это слова Горького, сказанные два года назад. Может быть, стихи помогут уменьшить разрыв между словом и материалом, содержанием и формой. Какими должны быть стихи? «Очень простыми, очень ясными». Как всякое слово, рассчитанное на миллионы. И кроме того — очень театральными. Следовательно, во всяком случае не такими, как стихи Сельвинского.

Я не думаю, что «Реконструктор мира» будет совершенно свободен от старых ошибок. Понять легче, чем осуществить. Поэтому хочется поскорее перейти от него к дальнейшим работам, планы которых насаждают роюм...

Несколько слов о пьесах для массовой сцены.

Половина моих пьес написана для рабочих клубов и деревенских сцен.



Из архива Анат. Глебова. Координатная сетка „А“ к пьесе „Реконструктор мира“, Горизонтальные ряды соответствуют актам. Вертикальные (слева направо: сдвигами в производительных силах; в производственных отношениях (в частности отношениях между наукой и трудом); в псих идеологии основных общественных групп, охватываемых пьесой; составляющих основу сюжетной ткани.

Полмиллиона спектаклей, на которых присутствовало сто миллионов зрителей,—не случайны. По возвращении в Москву из-за границы я очень много работал в клубах, рабочих, комсомольских. Первая заметка о моей работе, напечатанная в «Правде», касалась «инсценировки», поставленной в клубе комсомола Красной Пресни. Постановщиком был Эраст Гарин. Сколько мною было написано этих «инсценировок», как тогда говорили, а по-нынешнему «малых форм», трудно даже припомнить. Еще больше повернула мое внимание в сторону массового театра четырехлетняя работа в «Крестьянской газете». Все это привело к тому, что пьеса для массовой сцены интересует меня органически, а не в порядке торжественных и не сдерживаемых обещаний, как иных товарищей.

Я знаю, как важна эта работа. В моем архиве есть письма крестьян, коллективные отзывы, с которыми не сравнится ни одна рецензия. Деревня в особенности непосредственно принимает пьесу. В Дмитровском районе постановка пьесы «Черви» производит такое впечатление, что утром, по приговору всего населения, собираются с церкви крест, открывают клуб и вечером вторично ставят в нем пьесу. Вокруг пьесы «Расплата» завязывается обостренная классовая борьба. Об этом читаешь, конечно в... деревенском отделе «Комсомольской правды» и в «Крестьянской газете», а не в театральной печати. Наша критика тоже ведь заражена «пред-рассудками барства». Пьеса «Вставай в ряды» толкнула не одну тысячу крестьян в колхозы. Какое до этого

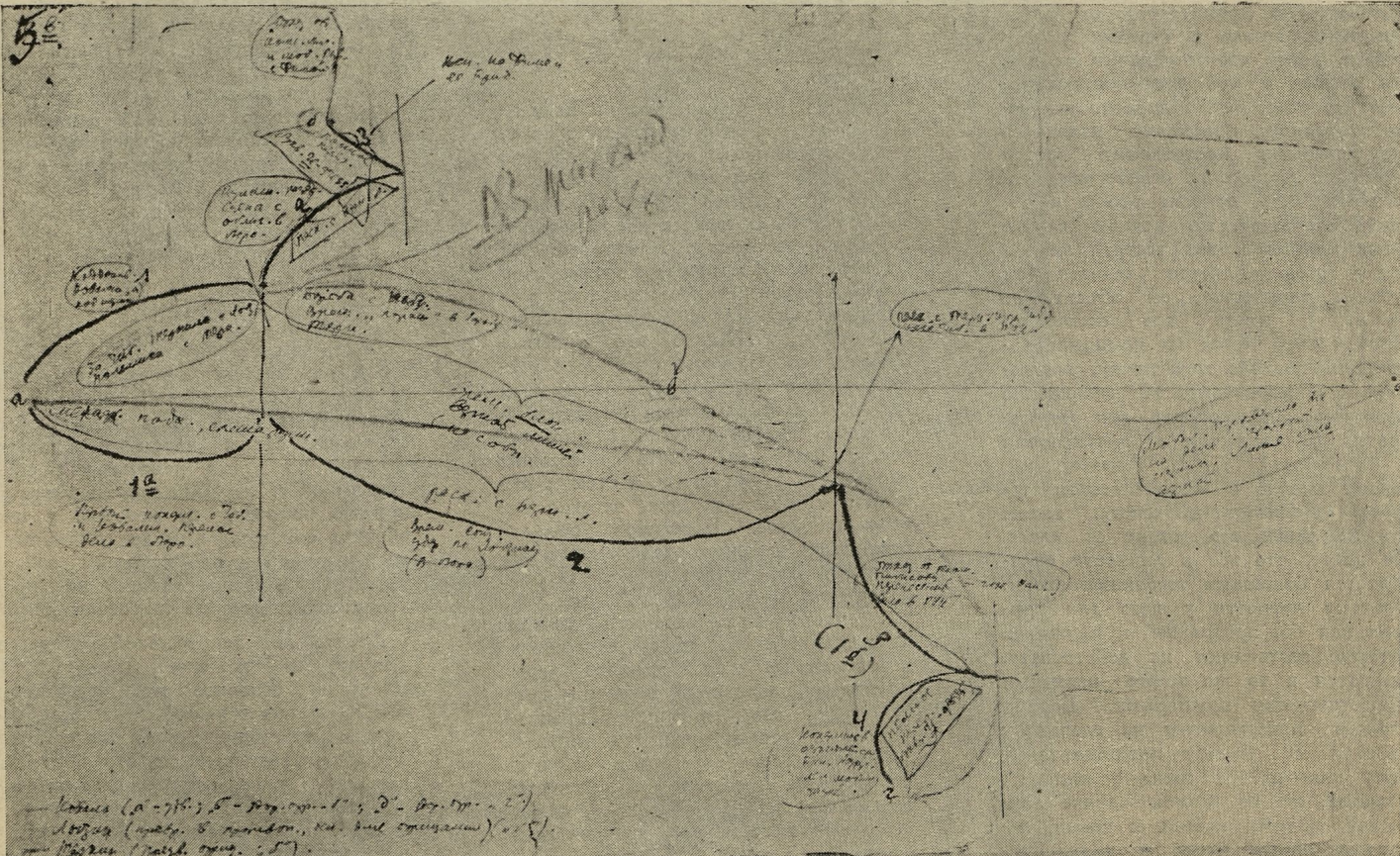
дело критике? Хотя бы один отголосок на это! О пьесе «Своим путем» мне пишет из донской глуши женоорганизатор: «Сто, тысячу раз спасибо за эту пьесу!», и рассказывает, как пьеса врзалась в гущу классовой борьбы. Кстати, эту же пьесу уже не первый год очень интересно и с большим успехом играет в московских клубах вахтанговский молодец. Хотя бы раз какого-нибудь члена критической секции Всесоюзного драматического театра заинтересовало это! Можно ли этого ждать, когда весьма уважаемый мною товарищ из методцентра той же организации совершенно всерьез, горячо убеждал меня в том, что я... зря «размениваюсь» на мелочи, что не надо мне писать этих маленьких пьес!

Я их все-таки пишу ежегодно и буду писать. Политически клубная пьеса никак не менее важная вещь, чем «большая» пьеса. Художественно она также не может противопоставляться ей. Разговоры о так называемой «клубной специфике» — разговоры для бедных. Правильно ставит этот вопрос тов. А. Н. Толстой. Клубная пьеса должна отличаться от «большой» пьесы не количеством мастерства, а количеством действующих лиц и предметов обстановки. В условиях клубной, а тем паче деревенской сцены просто технически нельзя поставить сложного оформления и нельзя показать большое число сложных характеров, потому что нехватит для них актеров. Но пьеса в одной-двух декорациях, с пятью-восемью персонажами должна быть в обрисовке этих персонажей столь же глубока и художественно полноценна, сколь и «большая» пьеса. Мож-

но сравнить в этом смысле клубную пьесу с фрагментом, этюдом, к большому полотну. Репин в смысле мастерства оставался ведь тем же Репиным как в «Запорожцах», так и в любом отдельном этюде к этим самым «Запорожцам». От того, что рамка этюда ограничивает только одно или два лица, этюд не становится менее художественным.

Хочется еще сказать о работе с театром.

Мы много спорили по этому вопросу. Те, кто был ближе к театру, настаивал на теснейшей связи с ним в течение всего периода создания пьесы. Те, для кого литература была ближе театра, считали, что «пьеса есть вполне законченное художественное произведение», а театр — лишь послушно воспроизводящий ее аппарат. Пора подвести итоги спорам. Верно и то и другое. Но вопрос: когда? В какой период работы драматурга? Когда писатель только проходит первую ступень в драматургии, он обязан работать вместе с театром. Эта работа даст ему неизмеримо много. Театр поможет в десять раз сократить издержки учебы. Когда же писатель достиг большей или меньшей квалификации в области драмы, он вправе ограничиться лишь обсуждением плана или сценария пьесы в театре. Это последнее мне все-таки кажется необходимым. И лучше обсудить план пьесы не с одним режиссером, а с несколькими. Но, учтя советы работников театра, которые всегда принесут писателю пользу, зрелый



драматург должен дальше довериться только своему чутью, ограничить работу только своим столом. А в театр принести «вполне законченное художественное произведение». Как известно, сами театры предпочитают иметь дело не с пьесой, которую им приходится перешивать на живую нитку, а с добротным материалом, позволяющим всю энергию сразу отдать его сценическому воплощению.

Я в своей работе шел все время наиболее трудным и рискованным путем сотрудничества с новаторствующими театрами, режиссерами, актерами («Загмук» в Малом не в счет). Я много проиграл на этом новаторстве и на отсидительной художественной слабости молодых театров. Для личного успеха драматурга куда спокойней опереться на мощную поддержку Леонида или Качалова. В их исполнении то, что на другой сцене прошло бы незамеченным, приобретает крупнейшее значение. Но мне острый актерский карандаш Глизер, Штрауха, Бабановой, Мартинсона говорит больше. Он больше меня волнует. К сожалению, между блестящей актерской молодежью нового плана и драматургией существует средостение «левой» режиссуры, которая до сих пор еще не всегда способна подойти к пьесе и к характеру не формалистически. Мейерхольд и Попов — может быть единственные, о ком этого нельзя сказать. Есть грехи и на них. Но Мейерхольд это Мейерхольд, а Попов это Попов, и им прощаешь то, что невозможно простить их бледным копиям и копиям с копий!

Последнее — о методе дальнейшей работы.

Если многое из попыток создать марксистскую драматургию оказалось неверным, зашло в тупик нового канона, новой схемы — значит ли это, что вопрос о ней навсегда похоронен? Конечно, нет. Напрасно некоторые товарищи, правильно издеваясь над нелепими претензиями «вести доменный процесс на основе марксизма-ленинизма», относят это и к области искусства. Во всяком случае такое искусство, как театр, для которого *осью* является человек (он субъект творчества, он объект, он материал), имеет все основания строить свой метод на принципиально ином подходе к человеку, заключенном в марксизме. И совершенно правильно подчеркивал это многократно (в частности в предисловии к «Загмук») А. В. Луначарский, говоря именно о «марксистском театре». «Драматург-марксист... знает, что за личностью стоит ее класс. Он знает, что все в личности определяется большими течениями эпохи. Поэтому личности у него для зрителя как бы прозрачны, и пружины, которые заставляют их действовать, являются в то же время великими общественными пружинами... Борьба классов превращается на глазах у зрителя в борьбу представителей этих классов, их вождей или их рядовых, но во всяком случае личностей, полных жизни и крови, характеризующих метко и полно целую полосу общественных явлений». Разве это не так? И разве это не совершенно новая, принципиально

новая в мировой истории драматургии постановка вопроса? Марксистская драматургия должна существовать и может существовать. Относить огулом к «шарлатанству» попытки в этом направлении нет никаких оснований.

И, конечно, для нас, практиков драматургии и театра, дело давно уже сводится к общей констатации этого. Давно уже время требует *технологической* конкретизации вопроса. Первые наши попытки в этом направлении были наивны и неуклюжи. Мы с ними расстаемся с легким сердцем. Но впереди остается задача: нащупать такие новые технологические приемы, которые вытекают из нашей, новой постановки вопроса.

Совершенно нелепо и ничем неоправдываемо было бы ограничить работу писателя одной эмпирией наблюдений и их фиксации. Роль теории, метода в литературе так же важна, как их роль во всех других областях, с той специфической особенностью, что в искусстве, как и в общественных науках, речь идет о социальном человеке, а не о химических и физических процессах и пр. Марксистское искусство не хочет, не может и не имеет права быть слепым, не имеющим своей теории. До сих пор мы занимались натягиванием жизненных фактов на «диалектические» каркасы. Это ребяческое занятие нами оставлено. Мы в своем творчестве идем от реальности, от жизни, как она есть. Но жизнь это и есть действительная диалектика. Отражая ее, ничего не навязывая ей от себя, не пытаюсь подменить объективную диалектику субъективными суррогатами ее, мы должны вооружить себя инструментарием таких приемов, которые гарантировали бы полное соответствие «отражения» объективной диалектике. И обязательно подчеркивали бы, выделяли эту сущность действительности (и в первую голову «ведущее противоречие»), как красную нить.

Я далек от мысли, что из найденных мной для себя технических приемов композиции хотя бы десятая часть может бесспорно войти в состав такого инструментария. Большую часть применявшихся мной приемов я отбросил, как хлам. Некоторые все же пережили проверку временем, я продолжаю ими пользоваться, как действительно имеющими технологическое значение. Какие это приемы? Прежде всего: понятие о «зерне пьесы», как о «клеточке», содержащей «зачатки всех элементов диалектики» (Ленин). Исключительно важно для нас, драматургов, уметь правильно определять зерно пьесы, а отсюда выводить единое действие, отсекая все второстепенное. Шекспир обладал стихийным умением развертывать диалектику из единого зерна. В этой целостности — его мощь. А мы все так часто еще засоряем течение пьес вводным материалом, совершенно неорганичным для данного зерна. Во-вторых, ленинский принцип саморазвития, самодвижения. Применительно к драматургии это опять-таки легче всего проследить на Шекспире. Он весь и всегда — в стремительном развертывании основного, движущего, ведущего начала, которое доминирует над всем остальным. Наши присяжные критики хорошо сделали бы, если бы вместо деклараций о шекспиризации занялись вплотную

осмыслением шекспировского опыта с точки зрения марксистско-ленинского понимания природы диалектического развития. Это в огромной степени воссоздало бы нас всех. Целому ряду стихийных находок Шекспира мы в состоянии были бы дать теоретическое объяснение. У Гегеля есть ряд гениальных иллюстраций перехода количества в качество на материале психологических состояний. Гегелевский анализ, перевернутый по-марксистски, с головы на ноги, и приложенный к конкретному материалу Шекспира — разве это не было бы подлинной школой диалектической драматургии для нас, пишущих? Мы слишком много говорим о шекспиризации и слишком мало наполняем эти разглагольствования конкретным содержанием. Я считаю, что мостками, которые можно перекинуть через болотце общих разговоров, должен быть вот такой конкретный анализ Шекспира с точки зрения марксистско-ленинской диалектики. Это даст нам не только более углубленное представление о Шекспире, но и прочно обоснованные методологические указания.

К вещам, от которых я не вижу основания отказываться, относитесь метод использования координатных сеток. Сверху вниз идут ряды временной последовательности (части, акты, картины). Слева направо, пересекая их — ряды реальных событий, затем преломления их в сознании отдельных людей, далее вытекающих отсюда поступков (завязки фабулы). Это дает большую четкость и наглядность композиции, не создавая никаких мут для свободного ее развития. Прием узко-технический, но немаловажный. Используя его, я прибегаю к звеновке, т. е. к определению основных кусков (звеньев) каждого акта. Звенья делятся внутри на более мелкие деления. После всего этого я делаю детальный сценарий, включающий подробное изложение всей пьесы, вплоть до отдельных реплик, и точно рассчитанный во времени. Сценарий к «Реконструктору мира» я перерабатывал заново четыре раза (в результате обсуждения его с работниками различных театров). Когда сценарий установлен, приступаю к тексту. Конечно в процессе создания текста, сценарий тоже несколько видоизменяется. Но незначительно, не больше, чем на пятую часть. Само собой разумеется, что строгой, механической последовательности во всем этом нет и быть не может. Иногда отдельные сцены пьесы рождаются начерно во время работы над сценарием и т. д. Большое значение я придаю вопросу, на который у нас обычно обращается мало внимания: рациональной организации своего труда (переведение записей на карточки, использование диктофона и пр.).

Десять лет непрерывной работы в драматургии — это очень мало. И говоря честно, основное мое ощущение: как я еще мало умею! Нет ничего комичнее преждевременной маститости. Товарищи, которые ею страдают, не понимают, что это проявление собачьей старости. Не лучше ли чувствовать себя еще молодым? Ведь на самом деле: мы окончили только первую ступень.

А впереди еще так много ступеней!..