



А.Бородин

РАБОТА

НАД

ПЬЕСОЙ

ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ПЬЕСЫ

1. ИДЕЙНАЯ СУЩНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫЕ МОМЕНТЫ РАБОТЫ НАД ПЬЕСОЙ

Когда мы воздвигаем то или иное здание, то наша работа «ад ним проходит через ряд последовательных моментов: сначала мы проектируем здание, чертим его план, затем выбираем и заготавливаем строительный материал, далее закладываем фундамент, воздвигаем стены и крышу и наконец уже приступаем к окончательной отделке здания снаружи и изнутри.

Нечто сходное с этим происходит и тогда, когда мы работаем над пьесой. И здесь наша работа также проходит через ряд этапов, расположенных в известной (хотя и не всегда вполне одинаковой) последовательности.

Прежде всего на основе изучения окружающей нас действительности у нас возникает первоначальный замысел будущей пьесы. Это как бы своего рода зерно, зародыш, из которого впоследствии разовьется живой организм. Здесь все еще имеет неясные, неопределенные очертания. Мы не знаем еще точно, кто будет принимать участие в действии и как это действие будет развиваться. Но в общем виде мы уже имеем понятие о теме пьесы (то есть знаем, о чем мы будем в ней говорить) и об ее идее (то есть о том, какова будет основная мысль нашей пьесы).

Стр.5

Мы имеем также некоторое представление и о том, в какую примерно драматическую форму уложится будущая пьеса (в форму драмы, комедии, пьесы-обозрения и т. п.), каковы будут ее основные персонажи и как, в самых общих чертах, будут разворачиваться события (то есть как в общих чертах будет построена фабула пьесы).

На следующем этапе работы первоначальный замысел постепенно принимает более ясные очертания, производится более или менее тщательный анализ (разбор, исследование) намеченной темы, помогающий правильно ее поставить и разрешить. Уясняются также и другие элементы будущей пьесы, неразрывно связанные с ее темой и идеей: персонажи, построение фабулы и драматическая форма.

Попутно собирая материал для пьесы, мы изучаем глубже те общественные явления или события, которые мы хотим показать в ней, ту среду и те характеры, которые мы в ней собираемся вывести.

Затем наступает период работы над построением пьесы (над планом или сценарием, над фабулой) и работа над характеристиками действующих лиц.

После этого начинается уже работа над текстом пьесы, над ее языком. И когда наконец пьеса написана, закончена, то мы приступаем к последнему этапу работы над нею, к ее проверке (читка, внесение поправок).

Разумеется, описанный здесь последовательный порядок работы над пьесой на практике испытывает различные отклонения. В одном случае драматург отправляется от темы, подыскивая для нее нужный материал, а в другом — от того или иного попавшего в его руки конкретного материала; другие драматурги, после того как наметился основной замысел, набрасывают

Стр.6

лишь небольшой план и тотчас же принимаются за работу над текстом, несколько раз переписывая его и исправляя не только язык, но и расположение действия и характеристики¹. Тем не менее в самых основных чертах процесс работы проходит более или менее одинаково; при этом на первых ступенях работы драматург имеет дело с идеей, темой пьесы и материалом, затем с построением пьесы, ее фабулой и характеристиками и наконец с языком.

Идею, тему, сюжет, материал, фабулу, персонажей и язык пьесы можно назвать ее элементами. В дальнейшем мы ознакомим с ними читателя в том примерно порядке, в каком с ними сталкивается драматург в процессе своей работы. В настоящей же главе мы будем говорить в первую очередь об идейной сущности и тематике драматических произведений, так как эти элементы имеют определяющее значение.

ИДЕЙНЫЙ ЗАМЫСЕЛ ПЬЕСЫ КАК ЕЕ ОСНОВНАЯ СУЩНОСТЬ

Пьеса есть произведение искусства, а драматургия, так же как и поэзия, театр, музыка, живопись и т. д., — один из видов искусства. Искусство есть наравне с философией, наукой, религией и т. д. одна из форм общественной идеологии. Оно есть средство выражения идей данного класса или известной его прослойки в классовом обществе. Выражая идеи, искусство известным образом влияет на социальное поведение людей, является одним из средств организации социального поведения. При этом искусство выражает идеи и влияет на социальное поведение

¹. Так, например, Л. Н. Толстой девять раз переписывал свою комедию «Плоды просвещения». Работа над ней отняла у него довольно много времени, хотя первоначальный вариант и был набросан в несколько дней.

Стр. 7

особыми, присущими ему средствами, а именно через яркие, живые, художественные образы.

Народное искусство всегда стремится познать мир с тем, чтобы переделать, изменить его: они всегда познают мир активно, не отрывая теорию от практики.

Эта активность народного искусства является одной из существеннейших его черт, и наше искусство сильно тем, что служит великому делу.

Поскольку каждое произведение искусства выражает те или иные идеи, постольку оно всегда в той или иной мере в чем-то нас убеждает, агитирует или пропагандирует данные идеи. И чем более общественно активен художник, тем более настойчиво проводит он в своих произведениях определенные общественно-политические идеи. Всякий великий художник всегда является в то же время и философом и гражданином. Даже сторонники так называемого «чистого искусства», «искусства для искусства», считавшие, что искусство должно чуждаться общественно-политических тем, уже самым отказом от этих тем выражали определенную политическую идею, ибо «нет и не может быть в эпоху классовой борьбы литературы не классовой, не тенденциозной, аполитичной»¹.

Мы не боимся обвинения тенденциозности. Очень хорошо по этому поводу сказал т. Жданов на съезде писателей. Он сказал: «Да, наша литература тенденциозна, и мы гордимся её тенденциозностью, потому что наша тенденция заключается в том, чтобы освободить трудящихся – все человечество от ига капиталистического рабства»².

1. А Жданов. Речь на съезде писателей.

2. там же.

Стр.8

Идейной сущностью произведения мы и называем те идеи, те мысли и чувства, которые в нем выразил автор. Так, например, идейная сущность пьесы Билль-Белоцерковского «Шторм» лежит в том, что он, рисуя картину действительности из эпохи гражданской войны, вызывает в нас преклонение перед незаметными героями революции, которые с непоколебимой стойкостью в невероятно трудных условиях ведут борьбу с ее многочисленными и разнообразными врагами, в том, что пьеса заражает нас революционным героизмом. Идейная сущность романа М. Шолохова «Поднятая целина» — в том, что, изображая борьбу за колхозное строительство, он вызывает у нас уверенность в победе и мобилизует бдительность в отношении к врагу, стремящемуся «тихой сапой» подорвать это строительство.

Из всего сказанного ясно, что идейная сторона (или идейный замысел) пьесы, как и всякого художественного произведения, составляет его основную сущность.

Вот почему советский драматург, когда он задумает написать пьесу,

должен поставить себе ряд вопросов: нужна ли его пьеса, сможет ли он выразить насущные идеи строительства социализма, нужно ли сейчас говорить о том, что он намеревается сказать своей пьесой, и нужно ли говорить это именно в данной форме, правилен ли его замысел, не послужит ли его пьеса во вред, вместо того чтобы принести пользу. Словом, драматург должен заранее взвесить идейные результаты своей предстоящей работы.

Между тем очень часто 'бывает так, что драматург, руководствуясь самыми лучшими намерениями, впадает в ошибку. Так, .например, желая написать антирелигиозную пьесу для деревенского театра, он пишет ее так, что она слишком неумело и грубо задевает религиозное чувство и производит обратное воздействие.

Стр. 9

Или, желая раскрыть темные стороны нашей жизни, осветить имеющиеся недостатки, автор дает такую мрачную и безотрадную картину, что зритель может - составить себе ложное представление о действительности в целом. Поэтому, приступая к пьесе и в самом ходе работы, драматург должен тщательно проверять самого себя, взвешивать общественную ценность своего произведения.

Но из сказанного выше вытекает и еще одно важное следствие. драматург (как и вообще художник) должен поставить своей задачей научиться наиболее глубоко, всесторонне и активно познавать окружающую его действительность и передавать ее в художественной форме с наибольшей правдивостью и простотой. «Изображать не схоластически, не мертво, не просто¹ как «объективную реальность», а изображать действительность в ее революционном развитии»¹. В этих немногих словах заключаются едва ли не самые существенные, важнейшие черты того направления, которое носит название «социалистического реализма» и которое является ведущим, господствующим течением нашей советской литературы и всего нашего искусства. Вопрос об отношении художника к действительности, умение глубоко познавать ее, идти в этом познании от поверхности явлений к их основной сущности нашей великой эпохи.

Стр.10

Для него существенна непоколебимая решимость изображать познаваемую им действительность до конца правдиво и верно, ибо, по ленинскому определению, художественная литература и есть не что иное, «как верное и живое (т. е. образное) изображение действительности»- Народу которому принадлежит будущее, народ, который всегда смело смотрел «правде в глаза», всегда стремился к наиболее глубокому и 'верному познанию действительности. Поэтому естественно, что требование величайшей художественной правды является одним из

важнейших для социалистического реализма. «При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переработки и воспитания поколения людей в духе сегодняшнего дня.

Но реализм, как и сама наша литература, как и вся наша культура в целом, не рождается из ничего, на голом месте. Они возникают и развиваются на основе того лучшего, что создано на протяжении истории человечества. Современный художник должен неустанно изучать громадное классическое наследие, критически отбирая из него все наиболее ценное и нужное. Учиться же своему мастерству начинающий должен прежде всего у великих классиков-реалистов прошлого (Шекспир, Мольер, Бальзак, Пушкин, Островский, Толстой и др.), а также у наиболее зрелых и крупных советских художников.

Придавая столь существенное, основное значение вопросам идейной стороны произведения, вопросам мирозерцания художника, мы ни на минуту не отрываем их от требований законченной художественной формы, от вопросов мастерства, так как в искусстве (как и везде) содержание неотделимо от формы. Художественный образ есть в одно и то же время и содержание и форма.

Стр. 11

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АГИТАЦИЯ

Художественное произведение является орудием художественной пропаганды определенных идей, то есть оно в образной форме ставит и разрешает общие и глубокие проблемы действительности, общие вопросы мирозерцания, познает сущность различных сторон и явлений действительности, Давая углубленное раскрытие этих явлений, и т. д.

Но наряду с этим художественные произведения могут явиться и часто являются средством художественной агитации. Они могут служить разрешению отдельных конкретных задач, целям проведения определенной политической кампании, разъяснению того или иного лозунга. Значительная часть произведений так называемых «малых форм» и служит этой задаче.

Однако агитация агитации рознь. В соответствии с этим наряду с хорошими агитационными произведениями искусства могут иметься (и, к сожалению, до сих пор имеются в большом количестве) плохие агитки.

Художественное произведение, не ставящее себе непосредственно агитационных задач, обычно выражает свою идею в более сложной, углубленной форме. В произведениях агитационного характера, ставящих вполне конкретные задачи (например, содействовать намеченному проведению данной посевной кампании, изжить конкретные недостатки данного производства и т. д.), идейный замысел может оказаться более

открытым. Однако и здесь агитация не должна быть упрощенной, голой, неубедительной. Художественная агитация не должна также приводить к искажению

Стр. 12

Действительности, «лакировке» ее, не должна «подгонять» действительность под определенную идею, не вытекающую из этой правильно понятой действительности.

Агитационное художественное произведение должно оставаться художественным произведением, мастерским¹ произведением искусства. Оно должно иметь четкую целевую направленность, большую конкретность, злободневность, быть кратким то форме и в то же время давать четкие, яркие, запоминающиеся образы. Возьмите для примера хотя бы знаменитую эпиграмму Пушкина, направленную против известного наместника Крыма графа Воронцова-Дашкова, ;и посмотрите, какими экономными и острыми штрихами набросан яркий и сочный образ этого вельможи:

Полумилорд, полукупец,
Полумудрец, полуневежда,
Полуподлец, но есть надежда,
Что станет полным, наконец.

ОБЫЧНЫЕ ОШИБКИ ПЛОХИХ АГИТОК

Попытаемся указать здесь на те наиболее проторенные пути, по которым начинающий приходит к плохой агитке.

Речи. Наиболее - частый случай — это введение так называемых речей. Желая убедить в чем-нибудь

Стр. 13

зрителя, неопытный драматург заставляет своих действующих лиц произносить длинные агитационные речи. Это плохо уже потому, что в пьесе вообще действующие лица должны, прежде всего действовать, а не разговаривать. Они могут, конечно, в чем-либо убеждать друг друга, 'но это должно вызываться самим¹ ходом действия. Между тем в плохой пьесе сразу же ясно, что эти речи имеют целью убедить в чем-либо самого зрителя. Так, например, в одной из пьес старик-рабочий, провожая сына, идущего добровольцем в красный партизанский отряд и горящего желанием драться против белых, в течение получаса произносит длинейшие речи о том, что всем нужно идти на фронт, чтобы отстаивать интересы рабочих и крестьян, что белые — их враги и т. д. Зритель сразу же почувствует эту ошибку и не простит ее драматургу.

Схематизм. Следующий очень распространенный порок плохих агиток заключается в том, что драматург схематически раскрашивает своих

действующих лиц в две противоположные краски, (выводя на сцену вместо живых людей .ходячие добродетели и ходячие пороки. Положительные герои таких пьес обычно умны, красивы, храбры, добры и отличаются кристальной честностью, в то время как их противники — все глупцы, уроды, трусы, злодеи и подлецы.

Это не значит, конечно, что при изображении того или иного действующего лица нужно развешивать на весах «положительные» и «отрицательные» качества. Но это значит, что нужно показывать живых, подлинных людей как представителей той или иной общественной группировки, с их достоинствами и недостатками, а не подгонять качества людей под отношение к ним, действительность под идею. Иначе правдоподобие будет нарушено, и зритель не поверит в то, что ему показывают.

Внезапное превращение. Нередко можно

Стр. 14

натолкнуться в агитках на случай «внезапного превращения». Суть его сводится к следующему: желая «сагитировать» зрителя, драматург показывает какой-нибудь отрицательный тип, а затем заставляет его внезапно превратиться в тип положительный: пьяница становится трезвенником, прогульщик — ударником, заядлый противник колхоза — его сторонником и т. д. Это плохо уже потому, что в пьесе вообще ничто не должно происходить неожиданно, особенно же не должно происходить неожиданное изменение характеров. Подобное чудесное превращение из Савла в Павла уместно в «священном» писании, но в пьесе оно всегда выглядит неправдоподобно, неубедительно и нарушает художественное впечатление.

Счастливый конец. Нередко драматург, не умея в своей пьесе свести «концы с концами», приделывает к ней неожиданный, за волосы притянутый счастливый финал. Так, например, в агитках из колхозной жизни в последнем акте на сцену обычно въезжает трактор, сразу же разрешающий все трудности и дающий драматургу возможность доказать, что он бодро смотрит в будущее. Однако бодрый взгляд на будущее должен выражаться во всем произведении, а отнюдь не в том, что к этому произведению, в котором все обстоит довольно безотрадно, будет пристегнут случайный благополучный конец.

Соблюдать художественный такт, не навязывать зрителю готовых выводов, стремиться овладеть его вниманием, погрузить его в ход развертывающихся событий, верно и по возможности углубленно отображать действительность и в то же время энергично содействовать ее 'изменению, не идти по пути наименьшего сопротивления в выборе приемов — вот те требования, которые должен предъявлять к себе драматург, желающий покинуть путь плохих агиток и стать на путь

подлинного художественного мастерства.

Стр. 15

2 ТЕМАТИКА ПЬЕСЫ

ПОНЯТИЕ О ТЕМЕ И ЕЕ ВЫБОР

Темой называется то основное, о чем говорится в данном произведении.

Поскольку драматические произведения всегда представляют собой картину той или иной борьбы, постольку темой пьесы нередко можно считать именно изображаемую в ней борьбу. Так, например, тему пьесы

В. Н. Билль-Белоцерковского «Шторм» можно определить примерно следующим образом: «Борьба незаметных героев с разнообразными врагами революции в трудных условиях гражданской войны».

Тема пьесы должна быть сформулирована так, чтобы она давала понятие и об идейной установке, и (хотя бы в самых общих чертах) о характере изображаемых событий, и о той эпохе, в которую происходит действие. Если же тему выразить слишком кратко, то она будет иметь очень общий характер. Так, например, если сказать: «Это пьеса на тему о гражданской войне», то это значит не определить ничего, кроме эпохи, в которую происходит действие. Такое определение темы является, следовательно, недостаточно точным, неполным.

В каждом произведении, особенно же в драматическом, раскрывается одна какая-либо основная тема и одна или две темы побочных, неразрывно с нею связанных. Так, например, основная тема пьесы Персонова «Собственность» — это отношение «собственности» и процесс превращения вчерашнего середняка-единоличника в сегодняшнего колхозника-коллективиста. Но наряду с этим пьеса имеет и побочную, связанную с основной, тему: о подрывной работе классового врага.

ВЫБОР ТЕМЫ

Вопрос о выборе темы имеет чрезвычайно важное значение с точки зрения общественной ценности произведения. Основное требование, которое должно быть предъявлено здесь к автору, заключается в том, чтобы выбранная им тема была актуальной.

Что же такое актуальность темы и какие темы мы можем назвать актуальными?

Актуальной мы называем такую тему, которая в данных условиях имеет более или менее крупное общественное значение..

Актуальность темы может меняться с течением времени и с ходом событий. Так, например, пьесы о гражданской войне в свое время имели очень актуальное значение; теперь же, когда страна с героическими усилиями выполняет гигантские задачи социалистического строительства,

гораздо более актуальное значение приобрели пьесы, рисующие процесс этого строительства, процесс переплавки людей, участвующих в нем, показ героев наших великих будней, — словом, показ того, «как люди делают гиганты, а гиганты делают людей».

Говоря о нашем строительстве, мы имеем в виду не только индустрию, но и сельское хозяйство-. Пьесы о колхозном и совхозном 'строительстве, о связи города с деревней являются столь же актуальными, как и пьесы на индустриально-производственные темы.

Перестройка нашей жизни на социалистических основах представляет собой не только перестройку нашей техники, нашего экономического фундамента, наших общественно-экономических отношений, но и перестройку нашего бытового уклада. Вот почему весьма актуальными мы можем считать также

Стр.17

и темы, касающиеся перестройки нашего быта в строительстве

Тесно примыкают сюда пьесы, имеющие целью борьбу с религиозными предрассудками, суеверием и пр. Однако следует иметь в виду, что к этим темам надо подходить очень осторожно и умело. Нередко такие пьесы бывают очень грубы или бьют мимо цели, являясь, например, не антирелигиозными, а только антипоповскими, осмеивающими пороки служителей религиозного культа. Дело не в том, чтобы доказать, что плохи бывают служители религии, — это знает почти каждый верующий, — а что сама религия есть предрассудок и средство идейного порабощения масс, средство классовой борьбы в руках наших врагов.

Лучше всего, если бытовые, антирелигиозные, антиалкогольные и тому подобные темы берутся в связи с темами нашего строительства, то есть если пережитки старого быта, приверженность к религии, пьянство и другие явления будут показаны, как проявление элемента классовой борьбы.

Отсюда весьма актуальными являются темы, связанные с опасностью войны, с опасностью интервенции, темы, связанные с обороноспособностью нашей страны.

Стр. 18

Актуальными являются же и темы о международной солидарности пролетариата. Начинаящему драматургу, однако, следует братья за эти темы лишь в том случае, если он достаточно хорошо знает условия жизни заграничного пролетариата и может верно и убедительно показать их в пьесе.

Правильная установка может увеличить актуальность той или иной темы. Но драматург может те же темы осветить так, что эти этапы борьбы окажутся полезными уроками

Актуальность темы не следует смешивать с злободневностью. Злободневным называется произведение, в котором изображаются события очень близкие к нам по времени. Злободневная пьеса может быть и актуальной и лишенной этой актуальности, точно так же как и актуальная пьеса может быть злободневной или лишенной злободневности.

Стр. 19

В то время как требование актуальности мы предъявляем в той или иной мере ко всякому произведению, требование злободневности мы можем предъявлять главным образом к малым жанрам драматургии. Большая пьеса требует довольно много времени, и пока автор ее закончит, тема, взятая им, может уже утратить свою злободневность. Но если большой пьесе трудно угнаться за злобой дня, то малые формы, формы художественной агитации по самой своей сути обязаны быть злободневными. (В скобках сказать, наши «Живые газеты» сильно страдали недостатками злободневности, они именно не были газетами, которые всегда связаны с сегодняшним днем.)

Но если большая пьеса лишь очень редко может быть в подлинном смысле слова злободневной¹. (Пьеса Киршона «Рельсы гудят», в которой затронута тема вредительства, приобрела характер злободневной, так как момент ее постановки совпал с Шахтинским процессом.), то злободневный материал может (быть введен в нее как путем вставок в текст, так и путем включения интермедий. Об этом мы будем говорить ниже (см. гл. VII).

Второе требование, которое необходимо иметь в виду при выборе темы, заключается в том, чтобы тема эта была свежей, не затасканной, новой или же была по-новому поставлена, освещала новые стороны ранее уже затронутой темы.

Но позвольте, скажет (нам начинающий, тогда вообще нельзя браться за пьесу: ведь почти все темы, которые были выше названы как актуальные, уже освещены. О чем же писать? Какие брать темы?

¹. Пьеса Киршона «Рельсы гудят», в которой затронута тема вредительства, приобрела характер злободневной, так как момент ее постановки совпал с Шахтинским процессом.

Стр. 20

Ответить на это нетрудно. Общественная жизнь представляет сложное явление, и всякое явление этой жизни имеет столько самых различных граней, что всегда найдется что-нибудь очень существенное, что еще не было в этом явлении раскрыто. Так, например, одно время мы имели громадное количество пьес на колхозные темы, в которых авторы весьма поверхностно, внешне изображали борьбу за колхоз между кулачеством и деревенским активом, но у нас не было тогда ни одной пьесы, которая говорила бы, например, о том, как формы нового уклада колхозной жизни влияют на психику человека, как изменяется человек в процессе

коллективной работы, как старый быт с борьбой уступает дорогу новому быту и т. д. А ведь показать эти явления (как это и сделал, например, Персонов в «Собственности»), обработать эти темы было бы не менее интересно, и гораздо более нужно, чем в тысячу первый раз неумелой рукой вытаскивать на сцену кулака с обрезом и пьяного попа.

Наконец третье, очень существенное, требование заключается в том, чтобы автор при выборе темы всегда выбирал ее по своим силам. 'Начинающему, пока он еще не овладел в достаточной мере своим мастерством, браться за очень сложные темы не рекомендуется, так как он может с ними не справиться.

Большое значение имеет для драматурга в этом отношении и выбор среды. Начинаящий должен брать для изображения ту среду, которую он хорошо знает или которую он может изучить. Между тем очень часто начинающие драматурги из рабочей и (крестьянской Среда берутся за пьесы из жизни аристократии, которая им совершенно незнакома, или пытаются изобразить прошлое, которое они не изучали. Только тщательно изучив быт, нравы

Стр. 21

и язык той или 'иной среды (хотя бы по литературным источникам), можно взяться за ее изображение.

3. АНАЛИЗ (РАЗБОР) ТЕМЫ И ПРОВЕРКА СЮЖЕТНОГО ЗАМЫСЛА

Хорошо выбрать тему пьесы — это еще не значит, конечно, хорошо: и правильно ее разрешить. Одним из существенных условий правильного разрешения темы, а следовательно, и одним, из существенных моментов творческой работы является тщательный анализ (разбор) намеченной темы и самого явления и проверка первоначального сюжетного замысла.

Допустим, что мы наметили тему: религия и колхозное строительство. Эту тему мы решили развить примерно на следующем сюжетном материале: в деревне отпусник-красноармеец организует колхоз; местный священник — бывший белогвардеец — ведет вредительскую работу, направленную против организации колхоза. Крестьяне колеблются, но красноармейцу удастся выхлопотать для вновь организуемого колхоза трактор. Тогда священник подговаривает кого-либо подпилить сваи моста, по которому повезут трактор. Однако благодаря счастливой случайности этот замысел не удастся, пойманный вредитель выдает священника, крестьяне решают вступить в колхоз и объявляют себя решительными врагами религии.

Удачно ли разрешена здесь намеченная тема?

Нет, далеко не удачно. Все дело здесь сводится к борьбе двух людей, а

классовая сущность религии и вредительства остается невыявленной. Вместо того чтобы показать социально-классовую сущность и вред религии, мы показываем вред, проистекающий

Стр.22

от одного из ее служителей, которого мы показали вредителем; вместо того, чтобы дать антирелигиозную пьесу, мы задумали пьесу антипоповскую. Мы построили наш замысел на ряде случайностей; победа случайно достается организатору колхоза, поймавшему с поличным человека, подпиливавшего сваи моста. В результате и само превращение крестьян в колхозников и безбожников оказывается также в значительной мере делом случая и происходит внезапно, слишком быстро и неоправданно.

Почему же это произошло? Потому, что мы не продумали намеченную тему, взяли ее очень поверхностно, не уяснили классовых корней религии и вредоносной сущности ее самой.

Итак, при анализе темы мы должны возможно глубже и яснее усвоить себе общественные, классовые корни изображаемого явления, понять заключенные в нем противоречия, уяснить себе общий ход его развития, уяснить явление не как нечто оторванное от всего хода жизни, не как ряд тех или иных случайностей, а как закономерном ходе общественной жизни. Мы должны далее уяснить себе, какие общественные силы и группы имеют непосредственное отношение к данному явлению и как, в чем лице нужно эти силы отразить в пьесе. (Тем самым мы облегчим себе уже и дальнейшую работу по построению фабулы пьесы, где эти силы столкнутся между собой в борьбе.)

А все это требует от начинающего драматурга большой работы над самим собой, работы по поднятию своего культурно-политического уровня, по выработке четкого мировоззрения. Без этого никакая узкотехническая учеба не поможет начинающему написать общественно-значимое художественное произведение.

Стр.23

ГЛАВА ВТОРАЯ

МАТЕРИАЛ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. СОБИРАНИЕ МАТЕРИАЛА

ЧТО ТАКОЕ МАТЕРИАЛ

Материалом драматического произведения, как и материалом всякого художественного произведения, вообще говоря, является сама жизнь, сама окружающая нас действительность. Материалом же отдельного драматического произведения мы называем ту совокупность фактов, событий, явлений и т. п., которые художник сам наблюдал в жизни или почерпнул из опыта других людей и использовал затем в своем произведении.

Так, например, материалом пьесы являются различного рода события и факты, характеры тех или иных людей, своеобразные слова и обороты речи, услышанные и записанные автором.

НАКОПЛЕНИЕ МАТЕРИАЛА И ПРИВЕДЕНИЕ ЕЕ В СИСТЕМУ

Для писателя по отношению к материалу весьма существенны два момента: умение собирать материал и умение его оценивать, выбирать.

Подлинный художник в сущности никогда не перестает заниматься сборианием материала. Острый глаз, наблюдательность, чуткое внимание — важнейшие условия художественного дарования. Глаза и уши

Стр. 25

художника всегда должны с жадностью впитывать в себя все, что может представлять для его работы какой-либо интерес. Заметка о том или ином событии, прочитанная в газете, своеобразная внешность поавшегося на улице человека, характерное выражение или словечко, подслушанное где-нибудь на собрании или в трамвае, — все это нужно бережно собирать, заносить в свою записную книжку, чтобы затем, приступая к работе, черпать из этого хранилища собранное богатство.

Для того чтобы облегчить себе возможность пользоваться собранным материалом, следует завести известную систему его расположения. Примерно можно произвести разбивку на следующие группы:

- 1) общие замыслы будущих работ;
- 2) события, факты;
- 3) характеры и отдельные черты характеристики;
- 4) словесный материал (обороты речи, отдельные характерные слова и т. п.)
- 5) разное. Подобная работа очень облегчает пользование собранным материалом, особенно если он накоплен в большом количестве.

ЦЕЛЕВОЕ СОБИРАНИЕ МАТЕРИАЛА

То собирание материала, о котором мы говорили выше, представляет собой не что иное, как накопление материала, причем автор еще не знает, для какой конкретной (определенной) цели, для какого именно произведения будет использован - собранный материал. Другое дело, когда у автора наметились в общих чертах тема, ход событий, важнейшие образы и замысел произведения. Тогда начинается уже не простое, «самотеком» идущее накопление материала, а сознательное, целевое (то есть направленное к определенной цели) его собирание.

Допустим, что автор задумал написать пьесу на тему о религии и колхозном строительстве. Он должен

Стр26

будет познакомиться с тем, как ставятся в данный момент вопросы религии и колхозного строительства, как данная тема ставится в других драматических или беллетристических произведениях и т. д. Автор должен будет обратиться к подробному изучению тех явлений, которые он намерен воспроизвести в своей пьесе, в том виде, в котором он находит их в самой живой действительности. Изучая черты быта, характеров и язык современной деревни и современного духовенства, он должен будет отыскать в живой действительности яркие живые черты, которыми он может насытить намечающиеся у него образы, чтобы облечь их в живую плоть.

Чем более основательно и глубоко будет изучена автором эта действительность, тем более ярким, сочным и правдивым произведением явится его пьеса, тем меньше будет в ней надуманных, неправдоподобных, случайных, из пальца высосанных образов и положений.

Было бы глубокой ошибкой, если бы начинающий вместо добросовестного изучения действительности полагался на свое «дарование», на «чутье», на «выдумку», на «вдохновение» и пр. История искусства показывает, что наилучшие произведения всегда рождались при непременно условии добросовестного, углубленного изучения художником воспроизводимой им действительности и в результате тщательного собирания и проработки материала.

2. ВЫБОР МАТЕРИАЛА

ДРАМАТУРГ ДОЛЖЕН УМЕТЬ ВЫБИРАТЬ СВОЙ МАТЕРИАЛ

Легко представить себе, что произойдет, если какой-нибудь досужий человек, возомнивший себя архитектором,

Стр.27

примется строить пятиэтажное здание, взяв для постройки первый попавшийся под-руку, совершенно неподходящий материал. Дом, конечно, рухнет.

Такая же неудача может постигнуть и начинающего драматурга, если он возьмется писать пьесу (да еще вдобавок непременно большую, в пять актов!), не зная, какой именно материал нужно выбрать, чтобы из него могла, действительно - получиться пьеса. Будет убито много времени и сил, а пьесу ждет неминуемое крушение.

Можно сказать, что примерно семьдесят пять процентов 'начинающих' авторов терпят неудачу именно потому, что они не умеют выбрать для пьесы подходящий материал.

СООТВЕТСТВИЕ МАТЕРИАЛА ТЕМЕ И ФОРМЕ

Драматург прежде всего должен уметь оценивать взятый им материал с точки зрения его соответствия намеченной теме и идейному замыслу произведения. Если автор будет брать материал некритически, то он окажется в плену у своего материала: не автор будет владеть материалом, а материал будет владеть автором, уводя его в сторону от основной темы и идеи произведения.

В высшей степени важное значение имеет и умение оценить материал с точки зрения пригодности для той или иной намеченной драматической формы. Далеко не всякий материал, пригодный, например, для романа или повести, пригоден для пьесы.

Таким образом, драматург должен хорошо знать, с одной стороны, особенности драматургического материала, а с другой — особенности различных драматических форм. С этими формами мы ознакомим читателя позже (см. гл. VII), а теперь рассмотрим общие требования, которые нужно предъявлять в частности к Материалу,

Стр. 28

предназначенному для наиболее требовательной в этом отношении так называемой чисто фабульной формы (трагедия, комедия, драма, мелодрама и т. п.).

ПЬЕСА ДОЛЖНА ИЗОБРАЖАТЬ ТИПИЧЕСКИЕ ЯВЛЕНИЯ

Как и всякое художественное произведение, пьеса должна изображать явления не случайные, а типичные, характерные для данной среды и эпохи. Изучая действительность, художник должен подмечать в ней именно широко распространенные типичные стороны и давать их обобщение изображение. Так, «Ревизор» Гоголя дает (как будто бы (Картину жизни определенного, отдельного города, но жизнь этого города является типично и для характеристики провинциального чиновничества николаевской эпохи вообще, и именно благодаря этому «Ревизор» и приобретает свое значение. Если бы автор брал любое попавшееся под руку, случайное явление и фотографически показывал его со сцены, то этот показ имел бы очень ограниченное значение и не давал бы нам понятия о большом круге определенных явлений действительности.

Даже тогда, когда автор пишет пьесу на местную тему, например из жизни данного профсоюза, данного завода, данного колхоза, все же он должен выбирать при этом явления характерные и типичные, а не просто изображать без отбора все то, что он видит в повседневной жизни.

МАТЕРИАЛ ПЬЕСЫ ДОЛЖЕН БЫТЬ ДЕЙСТВЕННЫМ

Пьесы предназначаются для их исполнения на сцене средствами и формами театрального искусства.

Стр. 29

Важнейшим изобразительным средством театра всегда был и будет живой человек — актер. Поэтому пьеса должна быть написана так, чтобы актеру было что играть, чтобы она была сценична. А для этого пьеса должна помимо прочих качеств (яркость образов, хороший язык) отличаться действенностью. Если в пьесе действующие лица будут много разговаривать, но эти разговоры не будут приводить к конкретным решениям и конкретным поступкам, то эта пьеса будет не действенной, а только «разговорной», а ее персонажи не «действующими лицами», а лицами разговаривающими, лицами «бездействующими».

Каждая пьеса есть, в сущности, именно изображение человеческих действий. «Драма» в переводе с греческого языка и означает не что иное, как именно «действие».

Однако не каждое человеческое действие будет действием в драматургическом смысле слова. Когда действующие лица сидят на сцене и мирно выпивают, то это будет действием в житейском смысле слова, но с точки зрения драматической оно не имеет никакой цены. Но если, положим, одно действующее лицо подпаивает другое с тем, чтобы склонить его на свою сторону, выведать у него нужные сведения (например,

сцена угощения Хлестакова в доме городничего) или же если одно действующее лицо угощает другое и подсыпает ему в стакан яд (как Сальери Моцарту у Пушкина), то это будет действием драматическим.

Драматическим является лишь такое действие, которое причинно связано с тем, что происходило раньше, и с тем, что будет происходить позже, и в котором выражается борьба действующих лиц между собой. До тех пор, пока начинающий автор не усвоит этого

Стр. 30

положения, он никогда не будет знать, какой материал ему нужно выбирать, чтобы его пьеса была пригодна для постановки на сцене. Там, где нет драматического действия, где нет причинно между собою связанных событий, где нет столкновения интересов (драматического конфликта), где нет преодоления сложных, трудных препятствий, где нет борьбы, ведущейся с постепенным нарастанием, там нет и благодарного материала для драматического произведения.

Следует иметь в виду, что драматическая борьба может иметь внешний и внутренний характер. Если между собою сталкиваются интересы двух лиц или двух групп, то происходящая между ними борьба будет иметь характер внешней борьбы. Если же действующее лицо переживает борьбу противоречивых устремлений, то мы будем иметь перед собой картину борьбы внутренней. Например, Катерина в «Грозе» стремится вырваться из гнетущих условий жизни «темного царства» и в то же время, будучи опутана цепями религиозных представлений, боится совершить этот шаг, борется сама со своим собственным, «греховным», по ее мнению, желанием. На внутренней борьбе, которую переживает Антип Пережогин, построена и «Собственность» Персонова.

НАЛИЧИЕ ЕДИНОГО ДЕЙСТВИЯ И ЕДИНОГО КОНТРДЕЙСТВИЯ

Приведенные выше требования типичности и действенности применимы в большей или меньшей мере ко всякому драматическому произведению. То же требование, о котором мы будем говорить сейчас относится только к чисто фабульной пьесе, то есть к пьесе, построенной на единой фабуле, на едином действии и едином контрдействии?

Что такое единое действие и единое контрдействие?

Стр. 31

Пьеса представляет собой совокупность отдельных человеческих действий (действий-поступков и действий-слов) различных действующих лиц. В том случае, когда все отдельные действия основного персонажа или примыкающей ж нему группы лиц являются результатом одной основной движущей их причины, объединяющей эти действия в одно целое, то мы имеем налицо так называемое сквозное или единое действие. Так,

например, в «Ревизоре» единое действие заключается в том, что городничий и чиновники стремятся спасти свое благополучие, избавиться от опасных последствий ревизии и всячески обойти, опутать, расположить к себе Хлестакова, которого они принимают за ревизора.

В том случае, если единая причина движет другой персонаж или связанную с ним группу персонажей к действиям, направленным против тех, кто ведет единое действие, то мы будем иметь налицо единое контрдействие. Так, например, в «Грозе» Катерине противостоит мир Кабанихи и Дикого (причем эта внешняя борьба осложняется внутренней борьбой в душе Катерины). Точно так же в «Гамлете» единому действию, которое ведет сам Гамлет (переживающий при этом и сложную внутреннюю борьбу), противостоит Клавдий и ряд его приспешников. В «Ревизоре» также есть единое контрдействие, но только мнимое: городничий и чиновники думают, что Хлестаков намерен их погубить, на самом же деле Хлестаков этого намерения не имеет.

Для чисто фабульной пьесы материал, следовательно, должен быть выбран таким образом, чтобы весь процесс драматической борьбы происходил как процесс борьбы единого действия и единого контрдействия,

Стр. 32

как нечто совершенно цельное и связное. Напротив, в пьесах ослабленно-фабульного типа может быть единое действие, но не быть единого контрдействия (так, например, в «Шторме» предреволюционная и братишка борются против ряда различных врагов революции, действия которых непосредственно не связаны между собой), или же в них единое действие и единое контрдействие может быть показано в ослабленной форме, и пьеса будет изображать просто картины жизни, бытовые сцены, сравнительно мало насыщенные борьбой (например, «На дне» Горького). Наконец, может быть и так, что пьеса будет состоять из ряда сцен «ли эпизодов, изображающих события, последовательно текущие во времени (например, «1917 год» Платона и Суханова, «1905 год» Насимовича и др.), причем внутри этих сцен будут налицо действие и причинная связь, но это действие и эта связь не будут сквозными в изложенном нами смысле: события одной сцены, одного эпизода не будут вытекать причинно из предыдущего и не будут вести за собой последующие сцены и эпизоды.

Таким образом для чисто фабульной формы нужен такой материал, такие события, которые развиваются не только в хронологической связи (то есть связаны последовательностью их течения во времени), но и сквозной причинной связью, события, которые содержат достаточно конкретно и напряженно выявленную борьбу, ведущуюся двумя противостоящими друг другу сторонами.

ЗАКОНЧЕННОСТЬ СОБЫТИЙ ПЬЕСЫ

События, изображаемые в чисто фабульной пьесе, должны быть законченными. Изображаемая в ней борьба должна иметь определенное начало, развитие и конец. Известная законченность, наличие начала и конца (цельность) должны ощущаться, и во всякой пьесе, но здесь не обязательно,

Стр. 33

чтобы это было началом и концом единого действия и единого контрдействия. Так, например, скажем, хроника «1917 года» Платона и Суханова изображает ряд выдающихся событий из эпохи 1917 года, и поскольку пьеса содержит события, имевшие место в начале этого года (империалистическая война, приближение Февральской революции) и в его конце (победа Октября), постольку она в известной мере закончена. Однако в действительности борьба за Октябрь и его завоевания продолжалась и дальше, в 1918 году и последующих годах, но это продолжение борьбы в пьесе не показано.

ВЫБОР ХАРАКТЕРА

Пьеса, как и всякое художественное литературное произведение, есть изображение типических характеров (образов) в типических положениях. Выводимые в пьесе характеры людей должны быть типичными, так же как и выводимые в ней события, активными участниками которых являются эти люди. Следовательно, наблюдая в окружающей действительности разнообразные человеческие характеры, чтобы затем вывести их в своей пьесе, драматург должен прежде всего сосредоточивать внимание на тех характерах, которые имеют яркие и существенные типические, широко распространенные черты. Соединяя эти типические черты в одном отдельном Персонаже, писатель создает художественный образ.

Художественный образ чаще всего является именно таким соединением ряда типических черт, которые художник наблюдал у ряда людей определенного типа. Однако мы можем встретить и такой характер, который уже сам по себе является (Носителем столь многих типических черт, что, будучи взят таким, каким

Стр.34

мы наблюдали его в действительности, почти без изменений, может послужить основой для построения художественного образа. Возможно, что, например, Гоголь, создавая образ Хлестакова, внес в него черты нескольких людей данного типа, но возможно, что ему удалось натолкнуться и на столь яркий образец этого «самозабвенного вранья», пустого, ветреного человека, что понадобилось добавить несколько

завершающих штрихов, чтобы родился искомый образ.

Кроме типичности, для драматурга весьма существенна и активность характера. Если пьеса изображает действие, столкновение сильных волей, то и характеры, выводимые в ней, естественно, должны быть активны, склонны к действию, к борьбе, к преодолению препятствий. Безвольный человек может быть героем пьесы лишь в том случае, когда около него имеется другой человек, склонный с большой энергией толкать - его к действию. Так, в «Женитьбе» Гоголя к безвольному Подколесину «приставлен» предприимчивый Кочкарев, который и движет вперед действие комедии.

ПРИМЕРЫ НА ВЫБОР МАТЕРИАЛА

Чтобы пояснить сказанное о выборе материала, приведем здесь ряд примеров.

Допустим, что вам пришлось долго наблюдать жизнь одной крестьянской семьи: старик-отец — суровый фанатик, старовер; сын — талантливый самоучка, вступающий в партию; его жена — красивая, но очень недалекая женщина, не понимающая мужа; сестра — жизнерадостная девушка и старуха-мать — добродушное существо. В семье ведутся постоянные споры о новом быте. Вы собрали большой материал,

Стр. 35

наблюдая эту семью, наметили яркие образы, набросали ряд интересных бытовых штрихов, записали много характерных, метких и остроумных выражений, слов, ярких оборотов речи и т. д. Достаточно ли всего этого, чтобы можно было взяться за пьесу? Нет, недостаточно. Образы, бытовые детали, интересный язык — этого было бы, может быть, достаточно для беллетристического произведения, но для пьесы здесь недостает действия, борьбы.

Правда, здесь есть конфликт, есть даже борьба, но борьба эта имеет словесную форму и не выражена в действиях-поступках. Другое дело, если бы в семье разыгрались какие-то значительные события, скажем, сын решил выйти из семьи и с товарищами организовать колхоз. Отец не соглашается, убеждает невестку не идти за мужем и т. д. Вот тогда может развернуться настоящая борьба, где нужно будет не только спорить, «о и принимать решения, действовать.

Допустим далее, что колхоз образовался. У него прекрасно пошли дела. Все идет очень гладко: из города прислали трактор, выдался хороший урожай, все работают дружно, споро. Жена возвращается к мужу, дочь, которую отец хотел выдать за кулака, уходит к брату. Старик-отец разорился, сознал свою ошибку, помирился с сыном и т. д. Выгоден ли этот

материал. Для продолжения начатой пьесы? Опять-таки нет, потому что здесь перед действующими лицами на их пути нет достаточного количества препятствий, развивающих и осложняющих борьбу. Если бы на колхоз обрушился ряд неудач, - если бы против него были начаты различные козни и подвохи, если бы он пришел к краю гибели и затем все же благодаря правильному руководству, благодаря большевистскому упорству и энергии своих членов вышел победителем, тогда материал, нужный для драматурга, был бы налицо.

Стр. 36

Возьмем еще пример. Вот перед нами пьеса начинающего автора — т. К., называемая «Безвольный». Сын зажиточного крестьянина, комсомолец Константин, любит бойкую, красивую замужнюю крестьянку Феню. Феня 'несчастлива с мужем; она готова развестись с ним и выйти замуж за Константина, но этому противится его отец, который хочет поженить сына на дочери своего приятеля — Христе. В свою очередь Христя любит товарища Константина, комсомольца Антона, и не хочет идти за Константина. Несмотря на все это, Константин как человек безвольный не в силах бороться с отцом. Происходит сватовство. Константин приходит к родителям невесты. Сюда же приходит и Феня, которая пытается убедить Константина, но ее выгоняют, и пьеса на этом кончается.

Удачно ли здесь выбран материал? Нет, неудачно. Прежде всего здесь неудачно выбрана и разрешена сама тема. Она берет очень узкий, личный круг явлений, лишена сколько-нибудь значительного общественного интереса, не переключена в общественный план, то есть характеристики и действия персонажей не раскрываются как общественное явление. Но и помимо второго, материал выбран неудачно, так как центральная фигура пьесы Константин — человек, по характеру своему неспособный на энергичные действия, на борьбу. Если бы Константин наконец возмутился, восстал против деспотизма отца, если бы Антон, Феня и Христя тоже энергично вмешались в действие, тогда могла бы возникнуть пьеса, но она началась бы как раз с того момента, на котором автор опускает занавес.

В заключение скажем два слова об использовании для пьес в качестве материала рассказов, повестей или романов, то есть произведений беллетристических. Эти произведения, несомненно, могут послужить иногда для Переделки их в пьесу (или, как говорят, для инсценировки),

Стр. 37

но при выборе их нужно особенно старательно помнить те требования, которые мы рекомендовали соблюдать начинающим при выборе материала. Громадное большинство беллетристических (произведений совершенно не поддается переделке, некоторые требуют обстоятельной переработки и только сравнительно очень немногие оказываются

настолько пригодными для этой цели, что могут быть инсценированы, превращены в пьесы без большого труда.

Из всего, что было сказано выше по вопросу об отборе материала, совершенно ясно, что чисто фабульная пьеса является в этом отношении особенно требовательной. Напротив, что касается таких форм, как хроника, так называемые «сцены», пьесы-обозрения и т. д., то они оказываются менее требовательными в отношении материала, хотя, как мы видели, и здесь этот материал должен быть выбран умело, хотя 'бы в том смысле, что он должен содержать типические положения и типические характеры.

Стр.38

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

РАБОТА НАД ПОСТРОЕНИЕМ ПЬЕСЫ

1. СЮЖЕТНО-ФАБУЛЬНАЯ ОСНОВА

ЧТО ЗНАЧИТ ПОСТРОИТЬ ПЬЕСУ

Допустим, что мы наметили очень актуальную тему, глубоко проанализировали ее, собрали хороший материал для ее воплощения. Что же делать дальше? Следует ли тотчас же, взяв лист бумаги, вывести на нем «Действие I, явление 1-е» и начать писать пьесу? Нет, как мы уже говорили, прежде чем начать писать пьесу, ее надо еще построить. Нужно еще по определенному плану заложить фундамент, возвести стены, покрыть их крышей и только тогда уже приступить к внешней и внутренней отделке здания пьесы, то есть приступить к написанию ее текста.

Но что же значит построить пьесу? В чем должна заключаться работа драматурга над ее построением? Рассмотрим этот вопрос в отношении наиболее сложной по своему построению чисто фабульной пьесы.

Работа над построением такой пьесы содержит примерно следующие моменты:

1. Установление и прокладка фабульных линий, определение взаимоотношений действующих лиц.
2. Закрепление драматического узла.
3. Установление частей фабулы и их расположение.
4. Составление сценария; расположение главных и проходных сцен по актам.

СТР.39

Прежде чем касаться подробно этих моментов, рассмотрим понятия «сюжет» и «фабула».

СЮЖЕТ И ФАБУЛА

Совокупность событий, действий персонажей и их взаимоотношений и составляет то, что мы называем сюжетно-фабульной основой пьесы.

Очень часто понятия сюжета и фабулы употребляются как имеющие одинаковое значение. Однако наряду с этим многие различают два этих понятия и придают каждому из них самостоятельный смысл.

Под фабулой мы разумеем совокупность действий, связанных причинной связью и развивающихся в борьбе. Поскольку эти действия вытекают из определенных обстоятельств и из тех взаимоотношений, которыми связаны персонажи пьесы, можно сказать, что фабула образуется определенными линиями взаимоотношений

персонажей, приводящими к ряду причинно связанных действий.

Рассказать фабулу пьесы — это значит рассказать:

- 1) в каких обстоятельствах возникает в ней драматическая борьба и кто ее ведет,
- 2) чем она начинается,
- 3) как развивается и
- 4) каков ее конец.

Драматическая борьба в чисто фабульной пьесе всегда развивается в результате встречных усилий двух борющихся сторон — единого действия и единого контрдействия.

Ряд этих встречных усилий и составляет то, что называют основной линией драматической борьбы, или, иначе, — основной фабульной линией.

В пьесе, однако, всегда имеется помимо главной

Стр. 40

и еще одна, две, три, и даже больше побочных линий бо рыбы, связанных так или иначе с главной.

Фабула пьесы неразрывно связана с темой. Фабула и есть не что иное, как развитие намеченной темы на том или ином конкретном материале. При этом основная тема пьесы, естественно, развивается по основной (единой, сквозной, главной) фабульной линии, или, иначе говоря, на тех образах, которые ведут действие по этой линии. Побочные же темы могут освещаться побочными линиями, а также и теми частями содержания, которые не связаны непосредственно с фабулой, с ходом драматической борьбы.

Поясним оказанное примерами. Возьмем хотя бы широко известную пьесу Островского «Свои люди — сочтемся». Основной ее темой является показ того, как на смену старому патриархальному купечеству приходит новое поколение более ловких и бесстыдных хищников, стремящихся поставить дело на «широкую ногу» и ради достижения своих корыстных целей готовых «а любую подлость. Эта основная тема развивается на образах купца Большова и его приказчика Подхалюзина, сумевшего втереться в его доверие и прибрать к рукам его дочь и его состояние, причем взаимоотношение этих персонажей и образует основную фабульную линию пьесы. Наряду с этим Островский показывает нам здесь и ту роль, которую играет мелкое чиновничество, помогающее мошенническим проделкам купцов, затрагивает вопросы семьи и брака в типичной купеческой среде и т. д. Эти побочные темы Островский развивает по побочным линиям взаимоотношений, которыми связаны стряпчий Ризположенский с Вольтовым и Подхалюзиним и дочь Большова — Липочка с теми же двумя основными персонажами.

Стр. 41

Основная тема «Собственности» Персонова развивается по линии внутренней борьбы, происходящей в душе Антипа Пережогина, и его отношений к тем двум противоположным лагерям, из которых один тянет его назад, к прошлому, а другой — вперед, к лучшему будущему. В то же время побочная тема пьесы — подрывная работа классового врага, пробравшегося в колхоз, — раскрывается в образе кулака Тихона, взаимоотношения которого с Василием и другими сторонниками колхоза образуют побочные линии фабулы этой пьесы.

Что касается сюжета, то под этим понятием мы разумеем совокупность важнейших событий, изображаемых в данном произведении и изложенных в определенной последовательности. Если для фабулы существенны действенные взаимоотношения персонажей, борьба, которую они ведут между собой, то для сюжета существенны происходящие события, участниками которых являются выводимые лица. Сюжетным мы поэтому могли бы назвать такое произведение, в котором имеется налицо ряд событий независимо от того, являются ли эти события результатом сознательных усилий выводимых в произведении персонажей. Напротив, в фабульном произведении все происходящее предстает перед нами именно как результат того, что люди оказываются в положениях, вынуждающих их действовать в определенном направлении, что они ставят себе известные жизненные задачи и выполняют их, преодолевая ряд внутренних и внешних препятствий. Здесь не события совершаются с людьми, а сами люди, стремясь к определенным жизненным целям, совершают определенные действия.

Очень часто под сюжетом понимают также просто краткое содержание или же некоторую

Стр. 42

фактическую основу произведения. Именно в этом смысле употребляют понятие «сюжет», говоря: «сюжет данной пьесы заимствован оттуда-то» или: «сюжет «Мертвых душ» дал Гоголю Пушкин». Таким образом, сюжет «Ревизора» можно передать примерно так: «чиновники уездного городка, взяточники и плуты, узнав о предстоящем приезде ревизора, принимают за него мелкого проезжего чиновника, всячески ублажают его, а затем узнают, что попали впросак и что с настоящим ревизором им еще придется иметь дело в дальнейшем».

Следует иметь в виду, что иногда под сюжетом понимают не только совокупность основных событий, но и план, порядок их расположения в произведении. Так, например, Томашевский в своей «Теории литературы» определяет сюжет как «систему событий, расположенных в том порядке, какой им придал автор в своем произведении».

Из всего сказанного ясно, что драматическим произведениям особенно присущ именно признак фабульности. Во всяком случае пьеса

обычно бывает более насыщена фабульно, чем роман или повесть.

2. ПРОКЛАДКА ФАБУЛЬНЫХ ЛИНИЙ

КАК РАСПОЛАГАЮТСЯ ФАБУЛЬНЫЕ ЛИНИИ

При прокладке фабульных линий следует всячески заботиться о том, чтобы при наличии побочных линий основная фабульная линия четко выделялась на первый план, действительно проходила через всю пьесу (была «сквозной») и раскрывала основную тему.

Побочные линии нужны в пьесе. Они делают ее содержание более полным, широким, разнообразным. Однако при этом они не должны загромождать,

Стр. 43

срывать основную линию, выдвигаясь на первый план. Основная фабульная линия — это главное русло реки, побочные линии — это ее притоки. Если небольшие речки и ручейки, текущие неподалеку от большой реки, будут уходить в сторону, теряться в песках, то от этого река не станет полноводнее; если притоки реки будут столь же велики, как и сама река, то трудно будет определить, где основное русло. И где притоки. В пьесе русло основной фабульной линии должно быть проложено совершенно четко, чтобы пьеса производила впечатление целостного единства.

Чтобы пояснить оказанное на примере, возьмем некогда очень распространенный у начинающих избитый фабульный трафарет на тему о борьбе кулачества и деревенского актива на почве организации колхоза. Активист-отпускник организует колхоз. Кулак начинает против него борьбу. Дочь кулака влюблена в активиста, он также любит ее, но девушка боится отца. Кулак подговаривает пьяницу покончить с красноармейцем, что тот и выполняет. На суде дочь выдает отца и уходит в колхоз.

Как будто бы на первый взгляд здесь все обстоит благополучно: взята общественная тема (классовая борьба, строительство колхоза), пьеса «оживлена» побочной линией (любовная интрига), эта побочная линия тесно связана с главной и т. д. И все же пьеса никуда не годится. Посмотрим — почему.

Не будем говорить о том, что эта тема устарела, что колхозное строительство выдвинуло уже ряд новых, более глубоких тем. Но и помимо этого, анализируя тему, мы увидим, что она взята поверхностно, узко, показана не как сложный общественный процесс, а как борьба двух людей, да еще вдобавок ведущаяся в значительной степени на личной почве.

Стр. 44

Нередко в пьесе описанного типа автор, увлекшись линией любовной интриги, выдвигает ее на первый план, расписывает любовные сцены,

колебания девушки, не решающейся уйти от отца, и т. д. Что же получается? Вся идейно-тематическая установка пьесы получается искаженной. Борьба между кулаком и красноармейцем из борьбы за колхоз превращается в борьбу из-за кулацкой дочери, тема из общественной уже окончательно превращается в узколичную, «любовную». Малозначительная побочная линия выдвигается на место главной, классовая борьба подменяется дешевой личной интригой, и вся пьеса приобретает привкус пошлости.

ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ

Работая по прокладке фабульных линий, мы тем самым устанавливаем и определенные взаимоотношения персонажей. Фабульные линии — это и есть, по существу, линии взаимоотношений действующих лиц.

Чем яснее автор представляет себе эти взаимоотношения всех персонажей пьесы, тем легче ему будет правильно расположить между собой фабульные линии. Некоторые авторы поэтому имеют обыкновение тщательно записывать для себя те взаимоотношения, которыми они намерены связать своих действующих лиц. Такого рода запись отношений очень помогает при построении пьесы. Совершенно понятно, что уяснить взаимоотношения персонажей, наметить линии их взаимоотношений можно только тогда, когда характеристики этих персонажей более или менее четко установлены. Таким образом, ясно, что, работа над прокладкой фабульных линий, над уяснением взаимоотношений и вообще работа над построением пьесы идет попутно с работой над характерами.

Стр. 45

действующих лиц. А с другой стороны, ясно. И то, что предварительная наброска образов, установление их отношений и прокладка хотя бы важнейших линий пьесы в общей форме ведутся, как мы уже говорили, еще во время составления основного замысла («зерна») пьесы.

3. ЗАКРЕПЛЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО УЗЛА

Под драматическим узлом мы понимаем совокупность обстоятельств, которые, с одной стороны, побуждают персонаж пьесы совершать ряд связанных, подвижных общей причиной действий, а с другой — затрудняют достижение поставленной цели.

В общих чертах обстоятельства, в которых возникает и развивается драматическая борьба, намечаются уже тогда, когда у нас рождается первоначальный замысел пьесы. Но когда наступает период работы над построением, необходимо очень тщательно еще раз продумать драматический узел и сделать все, что можно, для его закрепления.

Драматический узел можно считать хорошо «завязанным» в том

случае, когда обстоятельства, в которых находятся Стороны, ведущие действие, обещают возможность широко и разнообразно развернуть драматическую борьбу. Эти обстоятельства должны быть именно такими, чтобы они одновременно и неуклонно толкали действующее лицо к действию и в то же время содержали ряд затруднений по пути к намеченной им цели. Мало того, чтобы в пьесе вообще велась борьба, нужно еще, чтобы эта борьба развертывалась разнообразно, широко и интересно. Если вы, например, желая написать пьесу из жизни революционного

Стр. 46

подполья, поставите с одной стороны революционеров, а с другой — полицию и покажете ряд отдельных моментов борьбы между этими сторонами, это будет мало интересно. Но если у вас в партийный комитет пробрался провокатор, который так ловко ведет дело, что отводит все подозрения на одного из членов комитета, то из этого уже может возникнуть ряд сложных и острых драматических положений.

4. СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ ФАБУЛЫ И ИХ РАСПОЛОЖЕНИЕ

Рассмотрим теперь те части, из которых обычно состоит фабула и сама пьеса. Фабула, как мы видели, излагает:

- 1) обстоятельства драматического узла,
- 2) начало борьбы,
- 3) ее развитие и
- 4) ее конец.

В соответствии с этим в пьесе и ее фабуле надо различать:

- 1) экспозицию,
- 2) завязку,
- 3) развитие действия и
- 4) развязку.

Экспозиция и есть изложение обстоятельств драматического узла, или, иначе говоря, изложение обстоятельств, в которых возникает драматическая борьба. Экспозиция, таким образом, служит для того, чтобы ввести зрителя в курс событий, которые ему предстоит увидеть.

Завязка - это момент начала единого действия, тот момент, когда стрела единого действия срывается с тетивы и начинает двигаться в определенном направлении, когда по основной фабульной линии уже начаты действия или же принято неуклонное решение начать их. Например, в «Грозе» Островского завязка находится там, где Катерина говорит Варе, что любит «другого» (7-е явление I акта). В «Ревизоре» Гоголя завязка дана уже первыми словами городничего: «Я пригласил вас, господа»; и т. д. В «Гамлете» завязкой можно считать тот момент, когда Гамлет, узнав от

тени отца о происшедшем убийстве, клянется мстить Клавдию.

Стр. 47

Завязке иногда предшествует так называемый «момент первого на пряже ни я», то есть какое-либо событие, которое внешним образом, пока еще не началась борьба, возбуждает внимание зрителя (например, в «Ревизоре» приход Бобчинского и Добчинского, служащий в то же время и для закрепления завязки по линии Хлестакова; в «Гамлете» появление тени отца).

Развитие действия. Развитие действия содержит в себе ряд отдельных, все более усложняющихся моментов борьбы, доходящих до некоторого «переломного момента», после чего действие начинает клониться к развязке. Так, в «Грозе» «переломным моментом» является признание Катерины в том, что она изменила мужу (6-е явление IV акта). В «Ревизоре» — внезапное сватовство Хлестакова к дочке городничего. (IV акт). В «Мятеже» Фурманова и Поливанова — сцена освобождения арестованных революционеров.

От переломного момента следует отличать момент высшего напряжения сил в драматической борьбе (так называемый кульминационный пункт пьесы). Очень часто кульминация совпадает с переломом, а иногда приходится почти на самый конец пьесы.

Развязка есть последний и конечный пункт борьбы, после которого действие пьесы приходит к концу, останавливается. (В «Грозе» — смерть Катерины; в «Ревизоре» — чтение письма Хлестакова и сообщение о приезде настоящего ревизора; в «Мятеже» — решение отряда отправиться на Фергану.)

Последнее напряжение. Очень часто между переломным пунктом и развязкой содержится еще так называемый «момент последнего напряжения», то есть последнее колебание в судьбе действующих лиц, при котором положение их обычно бывает обратным по сравнению с тем, которое наступит в собственно развязке. При благополучной развязке герой в этот момент попадает в трудное положение, а при неблагоприятной — вспыхивают последние надежды на спасение. Последнее напряжение помогает оттенить впечатление, получаемое от развязки. Моментом последнего напряжения в «Грозе» является последняя встреча Катерины с Борисом (V акт); в «Ревизоре» — мечты городничего и его жены о жизни в Петербурге.

ОШИБКИ ПОСТРОЕНИЯ ФАБУЛЫ

Строя фабулу пьесы, драматург может допустить ряд ошибок; укажем здесь наиболее важные и часто повторяемые из них.

1. Затянутая экспозиция. Неумелый драматург обычно тратит очень много времени на то, чтобы познакомить зрителя с обстоятельствами, при

которых должно возникнуть действие, заставляя действующих лиц вести об этом длиннейшие рассказы. Хороший драматург двумя-тремя штрихами обрисовывает положение и тотчас же переходит к самой завязке. Очень хорошо, если нужные обстоятельства можно выяснить в самом ходе действия. Так, например, в «Ревизоре» Гоголя городничий, отдавая ряд распоряжений в связи с приездом ревизора, уже ведет борьбу (или во всяком случае готовится к ней) и в то же самое время дает возможность зрителю понять, что творится в городе.

2. Поздняя завязка. Завязка должна быть дана в начале пьесы. Затягивая экспозицию, драматург отдаляет завязку, и действие начинается иной раз с середины пьесы. Это очень плохо.

Стр. 49

Пьесу нужно «начитать в начале и кончать в конце», во всякой случае завязка должна быть дана в четырехактной пьесе не позднее конца Первого акта, в двух трехактной — не позднее середины первого акта, а в одноактной — в самом начале.

3. Отсутствие нарастания действия. Очень часто пьесы начинающих оказываются слабыми благодаря тому, что начавшаяся борьба не получает дальнейшего развития. В хорошей пьесе борьба должна принимать все более острые и решительные формы, напряженность действия должна подниматься все выше и выше. Если этого не будет сделано, если действие будет идти не по восходящим степеням, а по прямой линии или даже будет снижаться, — пьеса не удержит внимания зрителя, и он начнет скучать.

4. Раннее введение переломного пункта. Неопытный драматург вводит слишком рано переломный пункт пьесы. Это опасно, потому что после переломного пункта уже трудно удержать до развязки внимание зрителя¹. Поэтому в пятиактной пьесе лучше всего давать его в конце четвертого акта, а в трехактной — в конце второго или в начале третьего.

5. Случайная развязка. Это довольно частая и очень грубая ошибка. Развязка пьесы должна естественно вытекать из хода всей борьбы, быть ее следствием. Если герой драмы спасается от всех затруднений благодаря тому, что его противнику проломило голову вывеской, или благодаря тому, что на лотерейный билет пал выигрыш в десять тысяч, то это будет не развязка пьесы, а лишь некоторая случайность, изменяющая ход событий.

¹ Этот недостаток имеется, например, в «Мятеже», где кульминационный пункт падает на середину пьесы, что отяжеляет финал.

По месту развязка должна, естественно, приходиться на самый конец пьесы, и после нее можно дать разве лишь несколько фраз, как бы подводющих итог пьесы или выражающих чувства и состояние кого-либо из действующих лиц, вызванные этой развязкой.

5. СОСТАВЛЕНИЕ СЦЕНАРИЯ, РАСПОЛОЖЕНИЕ ГЛАВНЫХ И ВТОРОСТЕПЕННЫХ СЦЕН

СЦЕНАРИЙ И ВИДЫ ДРАМАТИЧЕСКИХ СЦЕН

После того как намечены и расположены фабульные линии, закреплён драматический узел, уяснены части фабулы, можно приступить к составлению сценария.

Сценарий представляет собой подробный план хода событий, изображаемых в пьесе, разбитых по актам, картинам или эпизодам. По сценарию мы видим, что происходит в каждом акте, картине, эпизоде и т. д. от начала до конца пьесы.

Можно определить сценарий и иначе. Можно сказать, что он представляет собою подробный план расположения драматических сцен, входящих в пьесу. Он показывает, какие сцены входят в первый, второй и другие акты и как эти сцены следуют одна за другой.

Таким образом, нам следует ознакомиться с тем, что такое «драматические сцены», каковы их виды и как их следует располагать.

ДРАМАТИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ

Помимо актов, картин, эпизодов и тому подобных внешних делений, которые обычно помечаются в тексте самим драматургом (акт такой-то, картина такая-то), в пьесе можно обнаружить внутренние

Стр. 51

ее Части, так называемые «драматические сцены». Драматическая сцена — это отдельное, более или менее законченное звено, входящее в общую цепь действия пьесы.

Можно различать:

- 1) главные, или основные, драматические сцены и
- 2) сцены второстепенные, или побочные. Главные драматические сцены — это сцены, представляющие собой основные моменты борьбы. Это как бы отдельные поединки. Каждая из таких сцен по построению напоминает маленькую пьесу: в ней есть своя завязка, свое развитие и своя развязка. (Например, в «Грозе» — сцена признания Катерины; в «Ревизоре» — сцена посещения городничим Хлестакова во II акте; в «Гамлете» — сцена показа спектакля, организуемого Гамлетом — в III акте.)

Второстепенным и сценами являются все остальные. По смыслу это могут быть сцены подготовительные (в том числе и экспозиция), сцены, изображающие какие-нибудь бытовые (или обрядовые) моменты (например свадьбу, октябрины и т. п.), моменты рассуждения, созерцательности или большого душевного потрясения героя. Во всех этих случаях действие как бы на короткое время замирает, чтобы затем начаться с новой силой.

ПРАВИЛЬНОЕ ЧЕРЕДОВАНИЕ ГЛАВНЫХ И ВТОРОСТЕПЕННЫХ СЦЕН

При построении пьесы надо иметь в виду, что действие идет вверх не непрерывно, а как бы скачками, зигзагообразно. После каждого этапа борьбы следует некоторый перерыв, небольшое понижение. Таким образом в правильно построенной пьесе основные сцены (изображающие главные моменты борьбы) равномерно чередуются со сценами второстепенными,

Стр. 52

побочными. Это дает возможность зрителю получать небольшие промежутки, чтобы не утомляться от непрерывного напряжения внимания»

Самое важное, что в этом отношении должен иметь в виду начинающий, — это то, чтобы такое чередование действительно шло равномерно и чтобы промежутки в ходе действия не обращались в «провалы». Очень часто начинающий драматург занимает целые акты бытовыми сценами, отвлеченными разговорами или длиннейшими подготовительными сценами, в то время как действие ни на шаг не двигается вперед.

РАССКАЗ О СОБЫТИЯХ

У начинающих очень часто встречается еще одна ошибка, построения, которая заключается в том, что они заставляют действующих лиц рассказывать о событиях, вместо того чтобы показывать их. (Поскольку сцены такого рассказывания носят служебный характер, мы здесь имеем дело с подменой главных сцен сценами второстепенными.) Вот, например, перед нами пьеса начинающего — т. П. — «На пороге». Содержание ее таково: кулак Самохвалов хочет женить сына на дочери крестьянина Стручкова — Лизе. Получив отказ, он поджигает двор Стручкова. Лиза вынуждена пойти на службу к Самохвалову, где над ней совершает насилие его сын. Жених Лизы — Степан, нашедший на месте пожара обрез Самохвалова, сообщает об этом прокурору, и того арестовывают, а Степан женится на Лизе. И вот из всех рассказанных здесь событий автор умудрился ни одного не показать на сцене: все они становятся известны из рассказов, а пьеса сплошь состоит из одних «провалов» действия: из

разговоров, споров, рассказывания и т. д.

Стр.53

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ СЦЕНЫ

Из побочных сцен нужно особенное внимание уделить сценам «подготовительным». Подготовка имеет такое важное значение в драме, что на ней необходимо остановиться особо.

Подготовка события или поступка. Подготовка может иметь различные цели. Важнее всего подготовка, имеющая целью сделать правдоподобным то или иное событие, тот или иной важный поступок действующего лица.

Возьмем примеры. В «Грозе» Островского очень важным моментом является сцена в четвертом акте, в которой Катерина признается мужу, что в его отсутствие она гуляла с Борисом (переломный пункт пьесы). Любопытно проследить, с каким старанием Драматург ведет подготовку этого поступка. Уже сам характер Катерины делает возможным с ее стороны подобный поступок. Помимо этого, Варвара в разговоре с Борисом (в начале акта) сообщает, что с Катериной творится «что-то неладное». Когда Катерина появляется с мужем, все уже полно грозных предчувствий. Мало того: на смятенную душу Катерины обрушиваются подряд один за другим пять ударов: 1) Кабаниха намекает сыну, что за Катериной наверно водятся грехи; 2) Кабанов неуклюже шутит по этому поводу: «Кайся, кайся, брат, лучше, коли в чем грешна»; 3) в толпе неожиданно появляется Борис; 4) появляется сумасшедшая старуха с ее пророчествами и, наконец; 5) разражается гроза, которой Катерина так боится и в которой видит грозное указание «свыше». Только после этого решается драматург ввести сцену признания, которая выглядит теперь не только 'как естественная, но и как неизбежная.

Еще пример. В «Ревизоре», как известно, большое значение имеет сцена, когда почтмейстер приносит

Стр. 54

перехваченное им письмо Хлестакова к Тряпичкину, из которого выясняется, что Хлестаков не ревизор, а проезжий мелкий чиновничек, «елистратишка». Чтобы , подготовить эту сцену V акта, драматург еще в I акте вводит разговор городничего с почтмейстером, в котором первый просит второго «всякое письмо, поступающее в почтовую контору, немножко распечатать и прочитать», на что почтмейстер отвечает, что он и без того делает это «из любопытства». Далее, в 9-м явлении IV акта дана большая сцена, где Хлестаков пишет письмо и приказывает Осипу отправить его на почту. При этом упоминается адрес — «Почтамтская улица», который мог побудить почтмейстера отнестись к письму с особенным вниманием, так как легко было заподозрить, что в письме с подобным адресом содержится донос именно на него, на почтмейстера. Особенное внимание следует уделять подготовке сцены развязки. В сущности, вся пьеса должна являться этой подготовкой. Хороший

драматург уже в самом начале пьесы закладывает ту мину, которая должна взорваться в ее конце.

Подготовка отношения зрителя. Далее, подготовка может иметь целью возбудить внимание зрителя (например, подготовка выхода одного из главных действующих лиц) или известным образом расположить зрителя к действующему лицу, которому предстоит претерпеть то или иное изменение в судьбе. Без такой подготовки подобное изменение не сможет глубоко взволновать зрителя.

6. ПРОВЕРКА ПОСТРОЕНИЯ ПЬЕСЫ

После того как воздвигнут остов пьесы, следует еще раз проверить сделанное, поставив себе ряд контрольных вопросов. Основные из этих вопросов сводятся к следующему:

Стр.55

1. Достаточно ли верно и полно фабула отражает основную идею и тему пьесы?
2. Правильно ли расположены фабульные линии пьесы, не нарушено ли впечатление единства?
3. Не слабо ли стянут драматический узел, не следует ли еще его укрепить?
4. Четко ли начата и закончена пьеса, не разрушено ли при построении впечатление цельности?
5. Хорошо ли расположены части фабулы по отношению друг к другу, не разрослась ли какая-нибудь из этих частей за счет других, не нарушена ли благодаря этому стройность всего построения?
6. Достаточно ли в пьесе дано нарастание действия?
7. Правильно ли чередуются между собой главные и второстепенные сцены, нет ли «провалов» действия?
8. Достаточно ли крепка причинная связь между событиями, достаточно ли они оправданы, «мотивированы», не мало ли они подготовлены?
9. Нет ли в пьесах таких частей (актов, картин, сцен), таких фабульных линий или персонажей, которые могли бы без существенного ущерба быть выброшены из пьесы? Не нарушен ли при ее построении «режим экономии»?
10. Нельзя ли поменять местами отдельные части пьесы, акты, картины, сцены? Если это так, то пьеса, очевидно, построена плохо, некрепко. (Хорошо построенная пьеса должна напоминать живой организм, в котором нельзя по желанию переставлять с места на место отдельные члены.)

Замечание. Здесь опять приходится заметить, что сказанное в этой

главе о построении пьесы относится в полной мере к пьесам чисто фабульной формы. Ослабленно-фабульные формы допускают здесь ряд отступлений, о которых мы будем говорить ниже (см. гл. VII).

Стр. 56

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ОТДЕЛЬНЫЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ

1. СОЗДАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ НАПРЯЖЕННОСТИ

В этой главе мы хотим сообщить начинающему автору сведения о некоторых отдельных технических приемах драмы, которые имеют очень широкое распространение в драматургической практике и служат для усиления сценичности пьесы.

Из числа этих приемов особенно существенное значение имеет прием создания так называемой «сценической напряженности». Остановимся на этом приеме подробно, рассмотрев сначала так называемую внутреннюю, а затем и внешнюю сценическую напряженность.

Внутренняя сценическая напряженность основывается на том, что драматург, расположив известным образом зрителя к действующим лицам, вызвав к ним его любовь или ненависть, ставит этих действующих лиц в острые положения, заставляющие зрителя с напряженным вниманием следить за исходом пьесы так, как будто бы от этого исхода существенно зависела судьба самого зрителя.

Создание беспокойства. Наиболее простой способ создания внутренней сценической напряженности заключается в том, что драматург ставит симпатичное зрителю действующее лицо

Стр. 57

в опасное положение, а затем в течение известного времени то приближает, то отдаляет наступление опасности.

Для примера приведем следующую сцену из пьесы Нельдихена «Выстрел»: крупный революционер, бежавший из-под расстрела, забегает в крестьянскую избу и просит скрыть его от преследования. (Дело происходит в Болгарии.) Молодой крестьянин (член МОПРа) Василь хочет спрятать его. Раздается стук в дверь. Оба думают, что это стража, но оказывается, что пришел знакомый Василя. Василь прячет беглеца в мешок и заставляя другими мешками, наполненными картошкой. Знакомый отговаривает Василя, грозит выдать обоих. Раздается новый стук в дверь, и на этот раз, действительно, является стража. Начинаются поиски и допрос присутствующих. Знакомый, видимо, колеблется, но под угрожающим взглядом Василя не решается выдать. Во время обыска мешки с картошкой возбуждают подозрение. Один из солдат прокалывает штыком первый мешок, затем второй, третий. В одном из следующих спрятан беглец. Но в это время обыск закончен, стража уходит, зовет солдата, который возится с мешками, и тот, оставив их, уходит вместе со всеми.

С полным основанием можно ожидать, что в продолжение всей этой

сцены зритель будет, затаив дыхание, следить за каждым словом, за каждым движением актеров.

Задержание желаемого события. Следующий способ создания внутренней сценической напряженности заключается в том, что драматург, проведя подготовку, заставляет зрителя сильно желать наступления какого-нибудь события, делает возможным его наступление, а затем отдаляет его, вводя ряд препятствий. Положим, два действующих лица, которым зритель сильно сочувствует, разлучены какими-либо жизненными обстоятельствами и изо всех сил

Стр. 58

стремятся найти друг друга. Драматург создает такое положение, при котором встреча эта вот-вот уже должна произойти, а затем вводит новое событие, препятствующее этой встрече. (Например, в пьесе Островского «Без вины виноватые» Кручинина долгое время гае может узнать в Незнамове своего сына, которого она потеряла, когда он был еще маленьким у ребенком.

Соединение приемов «беспокойства» и «задержания». Оба указанные приема — прием «создания беспокойства» и прием «задержания желаемого события» — могут (быть объединены, и тогда сценическая напряженность достигает еще большей высоты. Обычно действующее лицо ставится в опасное (положение, и одновременно создается возможность его спасения. Тогда зритель будет бояться, чтобы не разразилась опасность, и в то же время усиленно желать, чтобы своевременно подоспела помощь. Напряжение при этом будет там выше, чем — больше приближать опасность я чем больше ставить на пути к спасению новые препятствия.

Так, например, в пьесе Минина «Город в кольце» находим следующее положение: красный город окружен белыми; ожидается решительный штурм; контрреволюционные организации готовят взрыв изнутри; на выручку города идет отряд красной кавалерии; реввоенсовет. Прилагает героические усилия к тому, чтобы отстоять город до прибытия помощи; с секунды на секунду ожидают о ней известий, но известия эти не поступают. В результате создается сильная сценическая напряженность, и зрительный зал замирает, охваченный желанием отдалить опасность и приблизить возможное спасение. И когда наконец помощь подоспевает, у всех вырывается вздох облегчения и радости, как будто бы зритель сам был соучастником происходящих событий.

Стр. 59

Примеры удачного применения этого приема можно указать и в ряде пьес, появившихся за последние годы. Например, сцена «освобождения» арестованных мятежниками бойцов в «Мятеже» Фурманова и Поливанова;

сцена спуска в шахту и сцена спасения шахтеров в «Голосе недр» Билль-Белоцерковского; сцена нападения на комиссара в «Оптимистической трагедии» Вишневского и т. д.¹.

Особенно удачно применяется двойной прием сценической напряженности в кино. Так, например, в картине «Нетерпимость» конец построен следующим образом: рабочий приговорен к повешению, его уже исповедуют и ведут к виселице, но он еще может быть спасен, если его жена успеет догнать «а автомобиле поезд губернатора и получить приказ о помиловании. Весь финал построен на последовательной смене кадров то бешено несущегося автомобиля, догоняющего поезд и встречающего на пути ряд всевозможных препятствий, то постепенного приготовления к казни осужденного. Если наблюдать в это время зрительный зал, • застывший в напряженном молчании, то -на всех лицах легко прочесть одно и то же напряженное желание. «Только бы успели во-время, только бы не опоздали!..»

«Обработанная» сценическая напряженность. Все три указанных способа могут быть использованы и в обратном направлении, если в опасное положение ставится лицо, ненавистное зрителю. Так, например, в пьесе Н. Н. Шаповаленко «1881 год» этот прием применяется по отношению к Александру II, на которого готовится покушение. Зритель

Стр. 60

одновременно ждет удачи заговорщиков и опасается, чтобы покушение не сорвалось благодаря тому, что царь поехал по другой улице или благодаря какой-либо другой случайности. Точно такое же положение имелось в картине «Дворец и крепость» (на ту же тему) ; когда коляска царя взлетала на воздух от брошенной Гриневецким (бомбы, в зале неизменно раздавался гром аплодисментов.

Внешняя сценическая напряженность. Перейдем теперь к описанию так называемой «внешней сценической напряженности». В отличие от внутренней внешняя напряженность создается и тогда, когда у зрителя нет еще налицо явно сложившегося отношения к действующему лицу. Драматург показывает какое-либо событие, которое внешним образом заинтересовывает зрителя, заставляет его насторожиться: приносят как-либо сообщение, где-то раздается выстрел или тревожный гудок и т. п. Очень полезно бывает применить внешнюю напряженность в начале пьесы (когда у зрителя еще не сложилось определенного отношения к действующим лицам и, следовательно, еще нельзя воспользоваться приемом создания внутренней напряженности). Это и будет так называемый «момент первого напряжения», о котором мы говорили выше.

1. Нередко сценическая напряженность строится на оклеветании действующего лица его врагами (например, оклеветание капитана Берсенева в «Разломе» Лавренева, Василия в «Рельсы гудят» Киршона, Антипа в «Собственности» Персонова и т. д.).

Опытный драматург охотно применяет этот прием, зная, как верно он действует. Так, например, в «Гамлете» Шекспира в начале первого акта сообщается, что во дворце по ночам бродит какая-то тень; в гоголевском «Ревизоре» первое напряжение, как уже сказано, дается приходом Бобчинского и Добчинского, сообщающих, что в трактире остановился какой-то человек, очень похожий на ревизора, так как «живет уже другую неделю, забирает все на счет и ни копейки не хочет платить». Пьеса Тригера «Мистер Могридж Младший» (сама по себе невысокого качества)

Стр. 61

неплохо начата Тем, что еще до поднятия занавеса и зрительном зале происходит какое-то столкновение, раздается выстрел, подаются носилки и т. д.

Внешняя сценическая напряженность может быть достигнута и такими средствами, как введение звуковых эффектов или просто быстрым темпом события и диалога (разговора). В упоминавшейся пьесе Минина «Город в кольце» внутренняя сценическая напряженность; в одной из картин еще больше усиливается тем, что действие идет под отдаленный треск пулеметов и непрерывные телефонные звонки, идет быстрым и напряженным ходом. В приводимом ниже отрывке из «Шторма» сама быстрота и нервная отрывочность диалога, идущего под звуки начавшейся стрельбы, при зареве вспыхнувшего пожара, опять-таки приподымают зрителя.

Необходимо сказать, что злоупотребление приемом сценической напряженности может привести к дешевому мелодраматизму, к простой игре на нервах зрителя.

2. УЗНАВАНИЕ

В громадном количестве пьес мы встречаемся с так называемым узнаванием. Сущность его сводится к тому, что действующее лицо стремится узнать что-либо (что — обычно уже известно зрителю). Если от узнавания существенным образом зависит судьба действующего лица, то благодаря этому может возникнуть сценическая напряженность. Так, например, если провокатор проникает в комитет революционной организации, вызывает ряд провалов, а затем возбуждает подозрение против одного из членов комитета, обвиняя его в предательстве, и добивается решения комитета казнить его, то у зрителя будет

Стр.62

напряженное желание узнать подлинного провокатора и его заслуженной кары.

Узнавание чаще всего сводится именно к узнаванию не чего-либо, а кого-либо, к узнаванию кого-нибудь из действующих лиц. Очень часто на приеме узнавания строится вся фабула пьесы (например, «Ревизор» Гоголя

и ряд современных комедий, написанных как подражание «Ревизору»; также — «12-я ночь» и «Комедия ошибок» Шекспира, «Натан Мудрый» Лессинга, «Тайна Нельской башни» Дюма, «Дон-Хиль Зеленые штаны» Тирсо де-Молина и множество других).

3. ДРУГИЕ ПРИЕМЫ

Из других приемов, оживляющих ход действия пьесы, укажем на следующие:

А. ОБМАНУТОЕ ОЖИДАНИЕ

Действие идет таким образом, что зритель вполне уверен, что вот-вот наступит какое-то событие, а драматург неожиданно (но оправданно) поворачивает действие на другой путь, и вместо ожидаемого события наступает другое. Так, например, в комедийном плане удачно применен этот прием в «Моем друге» Погодина. Жена Гая уверена (так же, как и зритель), что Гай заперся с женщиной, а на деле оказывается, что за запертой дверью шло деловое совещание.

Б. ТУПИКИ

Драматург заводит действующее лицо в положение, из которого, казалось бы, нет никакого выхода, а затем неожиданно (но опять-таки оправданно) дает какой-нибудь выход.

Стр. 63

В. ПОДСЛУШИВАНИЕ

Подслушивание, очень часто практикующееся в пьесах, можно считать приемом тогда, когда оно существенно влияет на ход событий. Если, например, подслушиванием разоблачается провокатор, задумавший предательство организации, — это будет прием. Напротив, подслушивание Бобчиноким разговора Хлестакова с городничим, в результате чего Бобчмнекий, упав-вместе с дверью, набивает себе «поверх носа небольшую нашлапку», есть скорее комический трюк и средство характеристики действующего лица. (Бобчин-окий — любитель новостей, сплетник.)

Г. ОКЛЕВЕТАНИЕ

Введение оклеветания, о котором уже говорилось выше, также можно считать техническим приемом, который применяется довольно часто и успешно. Так, например, сценичность пьесы Киршона «Рельсы гудят» в значительной мере зависит от удачного введения приема оклеветания.

ГЛАВА ПЯТАЯ

РАБОТА НАД ОБРАЗОМ (ХАРАКТЕРИСТИКА)

1. ПОНЯТИЕ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗЕ

Художник выражает свою идею через художественные образы. Образы пьесы могут быть и образами общественных явлений (например, образ революции, образ труда, образ капитала), образами людей ('например, образ революционера, образ рабочего, образ капиталиста) и образами вещей (например, образ завода, образ леса, реки и т. п.).

Для драматурга наиболее 'Существенное значение имеют образы людей (персонажи), поскольку драма есть показ человеческих действий.

Для того, чтобы создать образ Хлестакова, городничего и других персонажей «Ревизора», Гоголь, разумеется, должен был наблюдать сходных людей в действительной жизни. В каждый образ, как и во все произведение, художник вкладывает долю вымысла, но при этом он опять-таки не должен «выдумывать» действительность, исказить ее основные черты. Гоголь мог изобразить 'городничего холостым, горбатым, картавым, глуповатым и т. д., но если бы он изобразил его бескорыстным идеалистом, то это противоречило бы действительности, и городничий перестал бы являться образом типичного чиновника (николаевской эпохи).

Искусство, как мы уже говорили, «е изображает случайного, оно изображает типичное.

Стр. 65

Поэтому несет в себе черты, присущие целому ряду людей данного типа, черты, общие этому типу людей. Городничий потому и типичен, что ряд присущих ему черт (корыстолюбие, карьеризм, плутовство, пресмыкание пред начальством, грубость и произвол по отношению к подчиненным) был присущ громадному большинству чиновников той эпохи. Всякий образ, следовательно, содержит в себе момент обобщения.

С другой стороны, каждый образ является изображением какой-то отдельной, конкретной личности и содержит поэтому ряд конкретных индивидуальных черт. Художник не изображает купцов, кулаков, чиновников, рабочих «вообще», он изображает такого-то конкретного купца, кулака, колхозника, рабочего, он изображает конкретные личности. Всякий образ, следовательно, наряду с моментами обобщения содержит в себе также и момент обособления, момент особенного, индивидуального.

Наконец каждый образ, если художник не хочет, чтобы он выглядел бледным, расплывчатым, невыразительным, должен быть показан так, чтобы как типичное, так и индивидуальное было достаточно ярко подчеркнуто, чтобы оно обращало внимание зрителя. Хлестаков не просто

враль, но и яркое, сгущенное изображение вралю; городничий не просто плут, но плут, показанный в ярком и резком своем проявлении. Итак, во всяком художественном образе, кроме обобщения и обособления, мы находим также и момент сгущения. Так, например, в образе гоголевского Плюшкина мы находим ряд типических черт скупца, то есть ряд черт, присущих данному типу людей («обобщение»), (причем черты эти показаны в преувеличенном виде («сгущение»). И все же мы ясно видим, что перед нами живой человек, с особыми

Стр. 66

индивидуальными чертами характера, с особой внешностью, с особой походкой («обособление»), и легко верим в возможность его существования.

Если образу придать только типические черты и лишить его черт индивидуальных (личных), то он перестанет выглядеть живым человеком. Точно так же, если мы слишком сгустим те или иные черты образа, то он потеряет свое правдоподобие. Если наконец образ будет содержать лишь индивидуальные черты, присущие лишь данному, отдельному человеку, то он утратит свою типичность, будет изображением случайного.

2. ТРЕБОВАНИЯ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫЕ К ОБРАЗУ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СЕГОДНЯШНЕГО РЕАЛИЗМА ПРАВДИВОСТЬ И МНОГОГРАННОСТЬ ОБРАЗА

Первое и самое существенное — это то, чтобы образы, создаваемые драматургом, были правдивы и жизненны, чтобы они верно и глубоко отражали действительность.

Внимательно наблюдая людей в действительной жизни, мы видим большое разнообразие черт их характера, нередко совмещающего в себе те или иные противоречия. Художник-реалист, изображая людей, всегда учитывает сложность, многосторонность их характера. Он как бы поворачивает их разными гранями, показывая щам целый ряд их качеств, или, 'Показывая основное одно качество, рисует его в самых различных проявлениях.

Возьмем для примера образ купца Вольтова из комедии Островского «Свои люди — сочтемся». Мы видим, что он показан нам, во первых, как человек,

Стр. 67

способный ради личного благополучия пуститься на обман, на мошенничество, и как человек деспотичный, требующий безусловного подчинения домашних своей воле. Но наряду с этим мы видим, 'что большое в то же время простоват и не в меру доверчив, что он по-своему любит свою семью, что он, когда ему приходится идти по улице в качестве

арестанта, испытывает глубокий стыд, что он не отличается большой силой воли и легко теряется в беде и т. д. Даже Подхалюзин, персонаж той же комедии, который показан нам прежде всего как прожженный плут, оказывается способным по-своему любить свою жену и даже не чужд некоторой жалости к обобранному им Болынову; после его ухода он решает, хотя бы для приличия, поехать я еще поторговаться с кредиторами. Не менее правдиво и разносторонне выписан я ряд других образов комедии.

Возьмем еще образ Антипа Пережогина из «Собственности» Персонова. Мы видим, как борются в Пережогине два противоречивых начала: мелкий собственник и коллективист. Мы видим, как два эти начала несколько раз попеременно берут в нем верх на протяжении одной лишь небольшой второй картины. Когда Антип «судорожно роет яму», чтобы припрятать имущество раскулаченной тещи, и с этой целью старается отделаться от вышедшего во двор Тихона и лжет ему, что вышел «покурить», когда, после тревожных криков о начале ледохода, Ксения, вырвав из его рук лопату, убегает отстаивать плотину, а он все же продолжает доской закапывать спрятанное добро, когда он, наконец, убегая, бросает заботливое замечание: «Соломой-то не забудьте потрусить»,—то в нем говорит собственник. Но уже в отношении Антипа к зарываемым ценностям видно, что инстинкт собственности в нем доживает последние дни. В самом деле, если его жена Глафира «жадно

Стр. 68

разглядывает вещи», прячет их с явной целью впоследствии присвоить их себе, то Антип попросту выполняет просьбу тещи и жены, не питая никаких корыстных целей. Даже четвертную бутылку, наполненную бумажными деньгами, он разглядывает скорее с простым любопытством, чем с жадностью. «Дай хоть раз в жизни взгляну», — говорит он при этом и вслед за тем добавляет не без укора: «Эх, вот деньжищ-то нахапали!»

Но как часто в плохих пьесах мы находим вместо правдиво и многогранно показанных образов живых людей сухие схемы, персонажи, выкрашенные в одну какую-либо краску, являющиеся либо стопроцентными добродетелями, либо вместилищем всех пороков! Нередко мы находим персонажей, вообще лишенных каких-либо свойств, черт я качеств и различающихся друг от друга лишь «по порядку номеров» («первый колхозник, второй колхозник, третий колхозник», «первый комсомолец, второй комсомолец» и т. д.). Разумеется, эти «персонажи», похожие один на другой, как стертые пятаки, не могут быть ни в какой мере названы ни реалистическими, ни вообще художественными образами.

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ОБРАЗА

Когда драматург (показывает, характер многогранно и показывает в нем наличие известных противоречивых свойств, это все не должно мешать тому, чтобы характер этот оставался последовательным в своих основных качествах, чтобы он не заключал в себе черт, взаимно исключающих друг друга. Основное Свойство характера Подхалюзина в «Свои люди — сочтемся» — это его склонность к устройству собственного благополучия бесчестными, плутовскими путями. И мы видим, что на протяжении

Стр. 69

всей пьесы Подхалюзин остается верен себе. Основное качество характера Антипа Пережогина в «Собственности» заключается в том, что он еще не нашел себя, что в нем борются два противоречивых чувства, и лишь в процессе этой борьбы рождается новый человек. И мы видим, что Антип почти до самого конца пьесы переживает эту борьбу, пока, наконец, не находит самого себя и не освобождается от живущих в нем пережитков прошлого. Если бы Подхалюзин внезапно начал действовать как бескорыстный человеколюбец, как честнейший человек, или если бы Пережогин вдруг превратился в закоренелого собственника или, наоборот, в стопроцентного коллективиста, — это было бы непоследовательно, нарушало бы чувство правдоподобия.

Так же последовательны, выдержаны, например, образы городничего, Хлестакова в «Ревизоре», образы Фамусова, Чацкого в «Горе от ума» « т. д.

ГЛУБИНА РАСКРЫТИЯ ОБРАЗА

Мы сказали выше, что образ должен быть не только верно, правдиво, но и глубоко раскрыт художником.

Всякая правда только тогда является полной, когда она основывается на глубоком изучении того или иного явления.

Как понимать, что образ должен раскрываться в пьесе глубоко? Что это значит? Это значит, во-первых, что мы должны понять образ "данного человека как некоторое общественное явление, должны объяснить его основные качества как результат его социальной, классовой принадлежности, или как результат определенных социальных влияний

Стр. 70

Основное свойство образа того же Подхалюзина целиком вытекает из его социальной сущности, из того, что он — плоть от плоти и кровь от крови хищнической буржуазии, и притом русской торговой буржуазии, которая издавна славилась своим мошенничеством. Антип Пережогин в своих колебаниях выражает существеннейшее свойство середнячества как

определенной социальной группы, которая идет в колхоз, то и дело оглядываясь на свой клин, на свое хозяйство. Точно так же и хозяйственная деловитость Антипа, его умение хорошо работать, хорошо хозяйничать типичны для него именно как для середняка.

Но и Подхалюзин и Пережогин предстают перед нами как ж 'И в ы е люди. Купеческая сущность Подхалюзина и середняцкая природа Антипа Пережогина «а глубоко срослись со всем их обликом, они идут как бы из «нутра». Между тем очень часто драматург вместо того, чтобы показать живого человека со свойствами, вытекающими из его классовой природы, просто-напросто «навешивает» на него плакат с надписью: «кулак», «комсомолец» и т. л.

Социальные, классовые признаки глубоко заложены в самой природе человека. «Классовый признак, — говорит Горький, — не следует наклеивать человеку извне на лицо, как это делается у нас; классовый признак «е бородавка — это нечто очень внутреннее, нервно-мозговое, биологическое!» (М. Горький, «О пьесах», альманах «Год шестнадцатый»).

Но глубина показа художественного образа заключается также и в том, чтобы художник сумел через этот образ раскрыть нам не только неподвижную картину общественных отношений на данный момент, но и показать, куда идет, в каком направлении движется развитие этих отношений. Мы никогда не поймем глубоко ни одного явления

Стр. 71

жизни (и особенно жизни общественной), если будем рассматривать его как нечто застывшее, неизменное, если мы не будем пытаться установить пути развития этого явления. И глубоко выписанный образ всегда имеет ту ценность, что он дает возможность уяснить себе — куда же именно идет жизнь общества, в каком направлении движутся отдельные его труппы.

Возьмите для примера созданный Горьким образ Егора Булычева и посмотрите, как великий художник раскрывает нам в этом образе грядущую судьбу целого класса.

В образах Большова и Подхалюзина Островский также подметил и выявил определенный этап развития русской торговой буржуазии, когда на смену старомодным «Тит Титычам» пришли хищники новые, более ловкие, способные ставить дело на более широкую ногу и способные хотя бы внешне воспринять «цивилизацию». Но Островский не провидел еще (да и трудно ему было бы это тогда провидеть) конечных жизненных путей русской буржуазии и не противопоставил выведенным им образам представителей того класса, которому было суждено создать новый общественный строй.

ТИПИЧЕСКОЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ В РЕАЛИСТИЧЕСКОМ ОБРАЗЕ

Выше, говоря о сущности всякого художественного образа, мы уже указывали, что он всегда сочетает в себе одновременно и типические, широко распространенные, общие многим людям, и своеобразные, индивидуальные «характерные» черты. Так как эти требования возможно большей типичности и, одновременно с этим, возможно более ярко выраженной индивидуальности в наибольшей

Стр. 72

мере применимы именно к образу реалистическому, то мы рассмотрим здесь еще хотя бы один соответствующий пример, а попутно коснемся и вопроса о связи типических и индивидуальных черт.

Возьмем для этого примера второстепенный образ стряпчего Ризположенского из «Свои люди — сочтемся». Какие типические черты можем мы отметить в этом образе «стряпчего», дореформенного, мелкого судейского чинуши? Типичны в нем прежде всего его продажность и корыстолюбие, ярко выраженное в том, что он за деньги помогает Подхалюзину обобрать Большова до нитки, причем умудряется содрать «1000 рублей да тулуп енотовый» «за ведение дела» и с того, в ограблении кого он участвует. Типично в нем и то, как он раболепствует перед начальством и перед богатыми купцами, от которых может хорошо поживиться («Я сейчас к генералу-помещику, — рассказывает он Аграфене Кондратьевне, — бух ему в нот и»). Подхалюзину он говорит: «Я вам в ножки поклонюсь». Разговаривая с Вольтовым я Апрафеной Кондратьевной, он то и дело величает их «батюшкой и «матушкой и вообще ведет себя «тише воды, ниже травы»). Типична в нем и его подлость, которая ярко сказывается в том, что он роет Большову яму, а сам объясняется ему в преданности и любви («Как же мне не расшибаться-то. Кабы я вас не любил, я бы к вам и не таскался»). Ему — прежнему судейскому крючкотворцу — не привыкать стать продавать человека, отводя ему при этом глаза мнимой преданностью.

Но, помимо этих типических черт, у Ризположенского есть и ряд черт индивидуальных. Он человек очень робкий и, лишь будучи пьян и до крайней степени взволнован тем, что Подхалюзин его обманул, выходит из себя и начинает истерически кричать. У него есть большая слабость; он не может равнодушно

Стр. 73

видеть водки («Что, это-водочка у вас? Я, Аграфена Кондратьевна, рюмочку выпью-с»). Несмотря на эту неутолимую страсть к вину, он, невидимому, все же не плохой семьянин («А я к семейству очень чувствительный человек. Одного вон в гимназию определил: мундирчик надобно,

то, другое»).

Наличие этих индивидуальных черт позволяет нам увидеть Ризположенского как реально существовавшего человека. Нам ясно представляется этот жалкий, отвратительный и по существу несчастный чиновничек, говорящий сладеньким голоском; мы ясно представляем себе его согбенную фигуру, лицо алкоголика и трясущиеся руки («Что-то руки стали трястись по утрам, особенно вот правая. Как писать что, Лазарь Елизарович, так все левой придерживаю»).

Указанные индивидуальные черты образа Ризположенского — и это очень существенно — оказываются однако не случайно придуманными драматургом, они не просто «приклеены» к образу, чтобы выполнить требование «индивидуальности», они тесно связаны с его типическими чертами и составляют с ними органическое целое. Его робость вполне вяжется с его положением мелкого чиновника, на шее которого висит громадная семья. Любовь к этой семье также нисколько не противоречит его облику. И даже его страсть к вину является пороком, распространенным именно у людей подобной профессии, подобного душевного оклада и живущих в подобных обстоятельствах.

Оценивая высокое качество обрисовки образа Ризположенского, не следует забывать, что это образ вовсе не первого плана. Но в том-то и заключается мастерство драматурга, что даже в малозначительном персонаже он дает черты подлинно художественного образа.

Стр. 74

3. ПРИЕМЫ ХАРАКТЕРИСТИКИ

НАЗЫВАНИЕ

Характеристика есть выявление, раскрытие черт данного образа.

Иногда уже простое присвоение персонажу того или иного имени — название его — является приемом его характеристики. Такие, например, фамилии, как Растяпов, Глупцов, Разумов и т. п., сразу же дают известное представление об их носителях. Этот прием был очень употребителен в русской комедии. (У Фонвизина, например: Правдин, Скотинин, Стародум; у Грибоедова — Молчалин, Скалозуб; у Островского — Глумов, Городулян, Турусиин и т. д.). В применении к положительным образам этот прием производит обычно неприятное впечатление. В малых формах шуточного характера он вполне приемлем, но пользоваться им нужно в меру.

В более сложных приемах нужно различать характеристику «прямую» и характеристику «косвенную».

ПРЯМАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Прямая характеристика есть простое сообщение читателю или зрителю о тех или иных свойствах персонажа. Сообщение это может идти от лица самого персонажа, от лица других действующих лиц и от лица автора.

Прямое сообщение о себе действующего лица можно применять в малых формах шуточного жанра, но злоупотреблять этим приемом также не следует. В произведениях серьезных такой прием производит отрицательное впечатление, независимо от того, применяется ли он к положительному или к отрицательному образу,

Стр. 75

характеристика, идущая от лица других действующих лиц в пьесе, обычно применяется лишь как способ подготовить зрителя к появлению на сцене данного действующего лица. (В малых формах такого рода характеристику можно давать от лица конферансье.)

Характеристика от лица автора—обычный прием в эпических произведениях. В драматическом произведении она может иметь место только в перечне действующих лиц.

КОСВЕННАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Косвенная характеристика образа есть раскрытие через показ его в действии. В пьесе, особенно же в пьесе чисто фабульной, как правило, нужно всегда пользоваться именно косвенной характеристикой, раскрывая характер действующего лица в его действиях, его поступках.

Для того, чтобы понять, как характер раскрывается в действии,

возьмите хотя бы 12-е, 13-е и 14-е явления IV акта «Ревизора» и посмотрите, как раскрывается существенная черта образа Хлестакова — его крайнее легкомыслие, как он ведет себя по отношению к Анне Андреевне и Марье Антоновне, как он уверяет каждую из них по очереди в 'своей «постоянной любви. Если бы какое-либо из действующих лиц добрых полчаса на словах сообщало нам о легкомыслии Хлестакова, то это и в половину не могло бы так ярко раскрыть 'нам данные его качества, как оно раскрыто в сценах его объяснения матери и дочке.

Иногда, как мы уже сказали, для того, чтобы подготовить первое появление действующего лица, дать «экспозицию» образа, драматург нередко

Стр. 76

прибегает к тому, что об этом действующем лице ведут разговор другие персонажи. Именно такое экспозиционное назначение имеет в значительной своей части (монолог Осипа в начале II акта «Ревизора» (подготовка появления Хлестакова).

РАСПОЛОЖЕНИЕ ОБРАЗОВ В ОТНОШЕНИИ ДРУГ ДРУГ

Существенным средством характеристики является и расположение образов в пьесе в отношении друг друга так, чтобы они дополняли и оттеняли друг друга. Решительный, смелый человек будет выглядеть еще более решительным и смелым, если рядом с ним будет выведен безнадёжный трус. В комических пьесах можно вызвать смех зрителя уже тем, что выведешь на сцену людей, из которых один будет по внешности полной противоположностью другого (подобно Пату и Паташону), или, напротив, показав двух человек, похожих друг на друга -как две капли воды (например, Бобчинский и Добчинский в «Ревизоре»).

4. ЛИЧНОСТЬ И КОЛЛЕКТИВ В ПЬЕСЕ

Действующим лицом пьесы может явиться не только отдельное лицо, но и целая группа, целый коллектив — партийная или комсомольская ячейка, актив той или иной фабрики или колхоза и т. п. Подобно тому, как отдельный человек может переживать внутреннюю борьбу, так и коллектив может переживать борьбу отдельных составляющих его группировок, не нарушая в то же время единого, связанного общим стремлением сквозного действия.

Каждая пьеса ставит и разрешает перед нами вопросы общественной жизни, помогает нам познавать

Стр. 77

общественную жизнь через художественные образы, показываемые со

сцены. Но значит ли это, что пьеса должна показывать со сцены только те или иные общественные группировки, что она не должна интересоваться отдельной личностью и показывать ее? Нет, думать таким образом, разумеется, было бы нелепо.

Прежде всего неправильно считать, что общество, класс и личность существуют совершенно отдельно друг от друга: здесь класс и общество, а там личность. Личность существует только в обществе и классе, она связана с ними неразрывно. Общество есть совокупность органически связанных между собой известными отношениями личностей, образующих общественные группировки: классы, сословия. Общество и класс мы не можем познать, если не будем стараться познать составляющие его личности. С другой стороны, личность мы можем познать только тогда, когда мы уясним себе, в каких отношениях находится она с другими людьми, с классом и с обществом в целом. Когда мы показываем со сцены коллектив, то мы в то же время показываем и личности; когда мы показываем отдельную личность, то в ней отражается коллектив, класс. Мы можем изобразить в пьесе человека, совершенно чуждого общественной жизни, замкнутого в узкий круг своих личных интересов, и все же этот человек предстанет перед нами как представитель известной общественной группы, известного класса или сословия.

Если мы покажем яркий образ кулака-самодура в его личной жизни, то этот образ хотя и будет иметь известное общественное значение, но менее существенное, чем если бы мы показали столь же яркий образ кулака в его борьбе против колхозного строительства и вместе с тем — против подавляющего большинства крестьян и рабочих и их государства.

Стр. 78

Таким образом, дело не в том, чтобы обязательно показывать со сцены коллектив, выводить на сцену массу людей, а прежде всего в том, чтобы отдельного человека показывать со стороны его общественно-классовой сущности (даже тогда, когда мы показываем его в личной жизни).

Но значит ли это, что надо впадать в другую крайность и никогда не показывать со сцены коллектив, массу? Нет, и это было бы ошибочно. Дело в том, что каждая отдельная личность, находясь в коллективе, ведет себя иначе, чем если бы ей пришлось действовать одной. Героизм ста человек, сплоченных в коллектив, не одно и то же, что героизм тех же ста человек, действующих порознь. Все свойства коллектива не могут быть познаны нами через свойства отдельных составляющих его людей, и (потому неверно было бы отказываться от показа на сцене (коллектива). Разумеется, при этом коллектив должен показываться правдоподобно, как совокупность отдельных живых личностей, у которых в данный момент между собою больше сходства, но у которых в то же время есть и некоторые различия.

Ничего не может быть смешнее оперной толпы, где все похожи друг на друга, как только что отлитые пятаки.

Укажем здесь еще на одно существенное обстоятельство. Начиная автор должен иметь в виду, что когда со сцены показывается личность, принадлежащая к тому или иному коллективу, к той или иной группе людей (рабочий, партиец, инженер и т. д.), то зритель обычно видит в нем как бы представителя данного коллектива и по свойствам этой отдельной личности склонен судить о свойствах всего коллектива. Вот почему, если в пьесе показан, например, только один инженер и показан как заядлый вредитель, то такая пьеса прозвучит как огульное обвинение всего нашего инженерства во вредительстве.

Стр. 79

Точно так же, если в пьесе выведен всего лишь один середняк, и притом выведен как образ отрицательный, то эта (пьеса будет звучать Доброжелательно или даже враждебно по отношению к середнячеству в целом.

5. КАК РАБОТАТЬ НАД ОБРАЗОМ

ОБРАЗ И ФАБУЛА

Мы уже указывали выше, что работа над образом идет попутно с работой над построены пьесы. Образы действующих лиц нельзя отделить от фабулы, от происходящих в пьесе событий. Каждый персонаж пьесы совершает те или иные действия, при помощи которых мы его обрисовываем, Даем ему характеристику. С другой стороны, действия, которые показываются в пьесе, совершаются теми или иными персонажами и.

В основных чертах работа над образом проходит примерно те же этапы, что и работа над всей пьесой. Первоначально у нас возникает общий замысел образа. Дальше мы подвергаем этот замысел анализу, разбираем общественно-классовую сущность этого образа, решаем, как его нужно показать, кого нужно поставить рядом с ним и в какие отношения нужно поставить данный персонаж с другими персонажами пьесы. Дальше мы начинаем искать материал, нужный нам для развития данного образа, и наконец устанавливаем его точную характеристику и уясняем полностью его отношение к другим действующим лицам, его поведение и т. д.— словом, даем законченный образ. В этой (последней стадии работы образ предстает пред нами Уже как определенный, конкретный живой человек ;о всеми его особенностями.

Стр. 80

ПОДРОБНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Остановимся несколько на этом последнем этапе работы над образом.

Чтобы дать подробную характеристику образа и уяснить себе его общественную сущность, его внутренние и внешние черты, главным образом психологические, эмоционально-интеллектуальные черты¹, очень полезно, во-первых, написать или хотя бы представить себе воображаемую биографию каждого образа, а во-вторых, записать его характеристику, содержащую возможно подробный перечень его внутренних черт, его внешности и т. п. Некоторые драматурги составляют для себя очень подробное «личное дело» каждого из своих действующих лиц. Отдельные черты указываются потом кратко в перечне действующих лиц. (Например: Иванов, рабочий 38 лет; сосредоточен, решителен. На лбу шрам — памятка гражданской войны».) Иногда такие указания даются и в более подробной форме, но при этом нужно помнить, что постановщик и актер на основе авторского материала создают его и образ каждого персонажа, причем черты этого образа извлекают больше из всего текста, из поведения персонажа, а не только из указания автора. Тем не менее для себя автор обязательно должен четко уяснить каждый образ, должен ясно видеть его, и потому очень полезно писать для себя довольно подробные характеристики своих действующих лиц.

Язык персонажа, та или другая манера его речи также служат средством его характеристики. Поэтому, составляя подробную характеристику, нужно сделать несколько набросков языка данного персонажа, найти нужный для него язык.

Стр. 81

Впоследствии, когда автор начнет уже писать пьесу, эти наброски окажут ему большую помощь.

Внешняя характеристика персонажа имеет немаловажное значение. Хорошо задуманный внешний облик персонажа усиливает яркость и индивидуальность образа и подчеркивает его типические черты. (Следует упомянуть о склонности начинающих поголовно наделять положительных персонажей «красивой» внешностью, а отрицательных персонажей делать уродами.)

В работе над образом очень важное значение имеет тот момент, когда автор (так же, как и постановщик и актер) в результате долгого размышления, долгого наблюдения над действительностью и долгих — нередко мучительных — поисков, вдруг вполне ясно пред; ставит себе искомый образ, «увидит» его в своем воображении, как вполне живого, реального человека. Поэтому в работе над образом (как и вообще над всей пьесой) надо полагаться не на «вдохновение» и «настроение» и тому подобные вещи, а на тщательное, добросовестное изучение

действительности.

Стр. 82

ГЛАВА ШЕСТАЯ РАБОТА НАД ЯЗЫКОМ ПЬЕСЫ

1. ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА В ДРАМАТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Здесь следует еще раз отметить, что многие крупные драматурги при работе над построением пьесы ограничиваются лишь кратко набросанным планом хода действия, внося ряд изменений в сюжет и характеристики уже в процессе написания текста. Этот метод работы «имеет то основание, что именно в самом процессе написания текста у автора может возникнуть ряд новых мыслей. Однако начинающему мы все же советуем очень тщательно работать над построением, доводя эту работу до стадии написания сценария. Это не мешает внести в пьесу ряд изменений, когда автор начнет писать текст.

В избежание «засушивания» творческого процесса длительным обдумыванием композиции мы советовали бы начинающему в процессе работы над построением делать эскизы диалога отдельных сцен и языка отдельных персонажей.

Качество языка в драматическом произведении играет громадную роль. Ни одна пьеса, написанная плохим языком, если даже она прекрасно построена, не может рассчитывать на успех. Поэтому начинающий должен уделять очень большое внимание работе над диалогом, заботливо отделявая каждую фразу и

Стр. 83

тщательно изучая язык лучших образцов драматической литературы.

Драму можно было бы определить как литературное произведение, предназначенное (в основном) для постановки на сцене, для истолкования средствами театрального мастерства. Таким образом драма является особым, специфическим жанром художественной литературы. В силу этого обстоятельства и язык драматического произведения, диалог пьесы, обладает рядом специфических свойств, к рассмотрению которых мы теперь и переходим.

2. ДЕЙСТВЕННОСТЬ ДИАЛОГА

ЧТО ТАКОЕ ДЕЙСТВЕННОСТЬ ДИАЛОГА?

Первая особенность драматического языка заключается в том, что он — язык действенный. Пьеса есть изображение действия, борьбы, и потому слово в пьесе должно быть не только мостом между двумя действиями, но и само должно быть действием. Почти за каждым словом, за каждой фразой должно быть скрыто определенное действенное устремление персонажа, известным образом связанное с линией его единого действия.

Если человек отдает какое-то распоряжение, если он энергично кого-то в чем-то убеждает, если он стремится узнать от другого что-то существенно важное для него, то тем самым он уже не только произносит известные слова, но и совершает известные действия. В драме (особенно в драме чисто фабульного типа) по возможности каждая фраза должна иметь свой действенный смысл и в то же время иметь более или менее близкое отношение именно к единому действию.

Стр.84

Пример.

Возьмем для примера восьмое явление второго акта гоголевского «Ревизора». Плут-городничий, ожидающий приезда ревизора и со страху принявший за него проезжего мелкого петербургского чиновника, хвастуна и плута Хлестакова, является к нему в гостиницу (где хозяин уже перестал отпускать обеды Хлестакову) и старается:

- 1) прикинуться, что он принял Хлестакова просто за проезжего,
- 2) изобразить себя добродетельным служакой,
- 3) заманить Хлестакова к себе в дом, чтобы подпоить его и обработать,
- 4) всучить ему деньги и
- 5) выведать, каковы его планы.

Вот диалог, который при этом происходит:

Городничий. Желаю здравствовать!

Хлестаков. Мое почтение!

Городничий. Извините.

Хлестаков. Ничего.

Городничий. Обязанность моя, как градоначальника здешнего города, заботиться о том, чтобы проезжающим и воем благородным людям никаких притеснений... (1 и 2)¹.

Хлестаков. Да что ж делать?.. Я не виноват... Он больше виноват: говядину мне подает такую твердую, как бревно, а суп — он чорт знает, что плеснул туда—я должен был его выбросить за окно...

Городничий (робея). Извините, я, право, не виноват. На рынке у меня говядина всегда хорошая. Привозят холмогорские купцы, люди трезвые и поведения хорошего (2). Я уж не знаю, откуда он берет такую, а «ели что не так, то... позвольте мне предложить вам переехать на другую квартиру (3).

Хлестаков. Нет, не хочу! Я знаю, что значит на другую (квартиру: то есть в тюрьму. Да какое вы имеете право? Да как вы смее!.. Да вот я... Я служу в Петербурге. (*Бодрится*). Я, я, я... ..

.....
¹. Цифры указывают, какое из пяти перечисленных намерений городничего кроется в его словах.

Городничий. Если вы точно имеете нужду в деньгах или в чем другом, то я готов служить сию минуту (4). Моя обязанность—помогать проезжающим (2 и 1).

Хлестаков. Дайте, дайте мне займы... Я тотчас же расплачусь с трактирщиком. Мне бы только рублей двести или хоть даже меньше.

Городничий (*поднося бумажки*). Ровно двести рублей, хоть и не трудитесь считать (4).

.....
Осмелюсь ли спросить, куда и в какие места ехать изволите? (5).

Хлестаков. Я еду в Саратовскую губернию, в собственную деревню.

Городничий (в сторону). В Саратовскую губернию? А? И не покраснеет!.. О. да с ним нужно ухо востри! (Вслух). Благое дело изволили предпринять. Ведь вот относительно дороги: говорят, с одной стороны — неприятности насчет лошадей, а ведь, с другой стороны — развлечение для ума. Ведь вы, чай, больше для собственного удовольствия едете? (5)

Хлестаков. Нет, батюшка меня требует... Рассердился старик, что до сих пор ничего не выслужил в Петербурге.

Городничий (в сторону). Прошу посмотреть, какие пули отливает! И старика-отца приплел! (Вслух.) И на долгое время изволите ехать? (5)

Хлестаков. Право, не знаю... Ведь мой отец упрям и глуп, как бревно. Я ему прямо скажу, как хотите, я не могу жить без Петербурга. За что же, в самом деле, я должен погубить жизнь с мужиками?..

Городничий (*я сторону*) Славно завязал узелок, орет, врет — и нигде не оборвется... Ну, да постой. Я тебя уж заставлю побольше рассказать! (Вслух.) Справедливо изволили заметить. Что можно сделать в глуши? Ведь вот хоть бы здесь: ночь не спишь, стараешься для отечества, йе жалеешь ничего, а награда — неизвестно еще когда будет (2). (Окидывает глазами комнату.) Кажется эта комната сыра? (3)

Хлестаков. Скверная комната, и клопы такие, каких я нигде не видывал: как собаки кусают.

Городничий. Скажите! Такой просвещенный гость и терпит — от кого же, — от каких-нибудь негодных клопов... Никак даже темно в этой комнате? (3)

Хлестаков. Да, совсем темно...

Стр. 86

Городничий. Осмелюсь ли просить вас... Но нет, я не достоин (3).

Хлестаков. А что?

Городничий. Нет, нет! Не достоин, не достоин (3).

Хлестаков. Да что ж такое?

Городничий. Я бы дерзнул... У меня в доме есть прекрасная для вас комната, светлая, покойная... Не сердитесь — ей-богу, от простоты души предложил... (3).

Вы видите, что здесь буквально под 'каждой репликой' городничего заложено то или иное его определенное намерение, определенное действие.

«ПОДВОДНОЕ» ТЕЧЕНИЕ ДИАЛОГА

Человек, который сильно к чему-то стремится, не всегда выражает в словах это стремление прямо и открыто. Часто он говорит как будто бы о совершенно посторонних вещах, начинает откуда-то издалека, на самом же деле — все это продиктовано определенным намерением, стремлением достигнуть той или иной цели. Такое «подводное» течение разговора порой гораздо сильнее и ярче передает основные черты характера действующего лица или его состояние, чем если бы оно говорило прямо и непосредственно то, что ему нужно.

Особенно яркие образцы «подводного» течения диалога мы можем найти в пьесах Чехова, действие которых почти всегда оказывается как бы скрытым, «подводным». Вот, например, сцена объяснения Вари и Лопухина из «Вишневого сада». Эта сцена происходит накануне отъезда родственников Вари из имения, которое они вынуждены были продать Лопухину, и у Вари единственная надежда остаться здесь заключается в том, что Лопухин, которому она нравится, сделает ей предложение, причем она видит, что сам Лопухин, видимо, не намерен пойти на это.

Стр.87

Варя (долго осматривая вещи). Странно, никак не найду.

Лопухин. Что вы ищете?

Варя. Сама уложила и не помню. (Пауза.)

Лопухин. Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?

Варя. Я? К Рагулиным... Договорилась к ним смотреть за хозяйством... В экономки, что ли.

Лопухин. Это в Яшнево? Верст семьдесят будет. (Пауза). Вот и кончилась жизнь в этом доме.

Варя (оглядывая вещи). Где же это... Или, может, я в сундук уложила... Да, жизнь в этом доме кончилась... Больше уж не будет...

Лопухин. А я в Харьков уезжаю сейчас. Вот с поездом. Дела много. А тут во дворе оставляю Епиходова... Я его нанял.

Варя. Что же!

Лопухин. В прошлом году об эту пору уже снег шел, если припомните, а теперь тихо, солнышко. Только (вот холодно... Градуса три мороза.

Варя. Я не поглядела. (Падза.) Да и разбит у нас градусник. (Пауза.)

Голос в дверь со двора. Ермолай Алексея!

Лопухин (точно давно ждал этого зова.) Сию минуту. (Быстро уходит.)

Варя, сидя на полу, положив голову на узел с платьем, тихо плачет.

Как видим, действенный смысл этого куска «е может быть обнаружен на основании самих слов, произносимых персонажами, он лежит не в тексте, а подтекстом. Варя нетерпеливо ждет, чтобы Лопахин объяснился с ней, и в то же время очень смущена создавшимся положением. Для нее неважно, что говорить, для нее важно скрыть свое смущение и опасение за то, что Лопахин не сделает ей предложения. В этом и лежит «подводный» действенный смысл ее речи. Так же и Лопахину не важно, о чем говорить сейчас, лишь бы не говорить о том, о чем говорить он не хочет, то есть о возможном браке с Варей. Это желание уклониться от объяснения И есть скрытая действенная пружина его слов.

Стр.88

3. РЕЧЕВОЙ ЯЗЫК И ДРАМАТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ

БЛИЗОСТЬ К РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ

Одна из существеннейших, характернейших особенностей драматического диалога лежит в его близости к живой разговорной речи. Язык драматического произведения можно определить как художественный язык, воспроизводящий живую разговорную речь.

Нетрудно убедиться, что наш речевой язык, язык, которым мы разговариваем в нашей повседневной жизни, существенно отличается от языка литературного.

Речевой язык гораздо менее гладок и закруглен, чем язык литературный; говоря, мы часто не вполне правильно строим фразы, не заканчиваем их, повторяемся и т. п. С другой стороны, речевому языку обычно не присуща и сухость газетной статьи и большое обилие образных оборотов художественного произведения.

Язык драматического произведения, не есть, однако, простое, «граммофонное» воспроизведение речевого языка. Он является, как сказано, художественным языком, в котором воспроизводится живая речь. В силу этого было бы неправильно думать, что драматический диалог должен в точности воспроизводить отрицательные качества речевого языка, например резкую нескладность оборотов, неумение выразить мысль, частые повторения и т. п. Иногда диалог становится отрывочным, фразы не заканчиваются, но это нужно скорее лишь как средство выразить определенное состояние действующего лица (большую взволнованность, смущение и т. п.). Было бы излишне показывать здесь на примерах близость драматического диалога живому речевому языку. Диалог любой

Стр.89

хорошей пьесы (в частности приведенные выше куски из «Ревизора» и «Вишневого сада») могут служить этими примерами. Поэтому мы ограничимся лишь тем, что приведем хотя бы один образчик плохого (в данном отношении) диалога, а именно образчик сухого, «газетного» языка:

«Не брать — значит отталкивать. В чем задача комсомола? В вовлечении молодежи, в перевоспитании, в подготовке кадров для партии. Задачи громадные. Да, кстати, по этому вопросу было разъяснение партии» (из монолога агротехника в пьесе Г. Власова «Белая деревня», 1931 г.).

Для того, чтобы овладеть умением воспроизводить живую речь, нужно, не ограничиваясь изучением диалога лучших образцов, самому как можно более тщательно изучать эту живую речь, стараться возможно больше ее слышать.

ЗНАНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ЯЗЫКА ИЗОБРАЖАЕМОЙ СРЕДЫ

Драматический диалог должен воспроизводить не живую речь «вообще», а живую речь той реальной, конкретной общественной среды и той эпохи, которая выводится в пьесе. Одним языком говорило, скажем, наше аристократическое дворянство, и другим — купечество. Язык современной колхозной деревни существенно разнится от языка темной и забитой деревни дореволюционной поры. Драматург должен тщательнейшим образом изучать и в совершенстве владеть характерными особенностями речи изображаемой среды.

Приведем здесь в качестве курьезов несколько отрывков из пьес, авторы которых пытаются писать, не имея ни малейшего понятия о языке выводимой ими среды

Стр. 90

и, естественно, попадают при этом в смешное и неловкое положение.

Вот, например, отрывок диалога врача и его пациента «аристократа» из пьесы т. Т. — «Преступник»:

Доктор (со смехом). О чем вы мне рассказываете? Дорогой мой, вытрите в последний раз ваши слезы, положите платок в 'Карман и выслушайте меня с сухими глазами.

Жорж (повинуясь ей воле). Но мне страшно-, • И | т. д.

Диалог того же Жоржа с невестой:

Жорж. Генриетта! Где вы были?

Генриетта. Я не думала, что вы дома... Даже не .надеялась вас захватить.

Жорж. Да что вы! Ведь я сообщал с вашим папашей, что жду.

Диалог двух революционеров-интеллигентов из пьесы т. А. — «Революционер-подкидыш»:

Поля. А, здравствуй. Мита!

Яценко. А почему ты без разрешенияходишь в квартиру?

Поля. А разве революционеры должны извещать о визите? Они все это должны делать тайком. А то мне надоть товарищу известить о подпольной работе. Вдруг я стучу в дверь и говорю: «Можно?» И когда какой-нибудь ревнивец женщины, которому не удастся в жизни любовь, может выслушать наш разговор, и мы 'после этого пропали.

Яценко. Ах! Поля, но какая ты у меня умная, как ты все это быстро понимаешь.

Тот же Яценко (революционер-террорист) объясняется в любви:

Яценко. Вы для меня, Поля, являетесь идеалом жизни. Вы для меня, Поля, являетесь лучом освещенного солнца. (Обнимает.) Самый наилучший

ароматный цветок, от которого много десятков людей с грандиознейшей жадностью вдыхает в себя аромат такого цветка.

Стр.91

А теперь, Поля, розанчик английской красоты, дай я тебя поцелую.

Соперник Яценко, «граф», влюбленный в Полю, похищает документы Яценко, пробравшись тайком в его комнату:

Граф. Вот, больше мне не надоть ничего, теперь скорей надоть текать.

В пьесе т. П. — «Женитьба Вани Курочкина» Ваня (сын помещика) зовет всех девиц — «медамозель» (вместо «мадемуазель»), отца — «папан» (вместо «папа»), а тетку — «матете» (вместо «матант»). Эта самая «матете», баронесса то происхождения, приехав в гости к сестре, говорит ей: «Антонида, ты чай не собирай».

Не зная языка изображаемой среды, начинающий начинает выдумывать его, коверкая обыкновенную человеческую речь, подобно человеку, который, не зная иностранного языка я разговаривая с иностранцем, надеется облегчить ему понимание нашей речи тем, что нелепо коверкает произношение русских слов. Так например, в только что упоминавшейся пьесе Ваня Курочкин говорит о «твоей невесте: «Эта девушка так идеально высока, что я не знаю, снизойдет ли она до меня». В пьесе т. К. — «Жертва самоубийцы учитель Огарев говорит, обращаясь к своей бывшей ученице:

«Правильно вы, Маша, разбираетесь <с жизнью (в жизни ?). Видеть свою воспитанниц у в таких широких рамках, проглотивши жизнь, и являться ее посредником. Благодарю вас».

Подчеркнутая нами фраза прежде всего не окончена. Кроме того, в ней (Нельзя даже понять, кто именно «проглотил в широких рамках жизнь» — сам говорящий или его ученица (-которую он почему-то зовет «воспитанницей»), и чьим «посредником» он является — ученицы или жизни.

Стр.92

4. ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ И ХАРАКТЕРНОСТЬ ДИАЛОГА

Но драматический диалог должен быть характерным не только по отношению к данной среде, но и по отношению к каждому отдельному персонажу. Каждый человек говорит своим, присущим ему, характерным языком, который присущ ему как человеку определенной эпохи, определенной среды, в которой он жил и, наконец, как определенной индивидуальности. Эта характерность, эта индивидуализированность языка должна сказываться и на подборе слов, и на окладе речи, и на ее ритме. В хорошо написанной пьесе диалог каждого персонажа настолько характерен, индивидуален, что мы можем, читая пьесу вслух, даже не называть имен персонажей, и слушающим все же будет ясно, кому из них принадлежит та или иная реплика. Напротив, в пьесе, написанной плохо, все говорят одним и тем же языком (который является в сущности языком самого автора).

Хорошо выписанный, вполне индивидуализированным диалог является одним из существенных средств характеристики персонажа.

Примеры.

Приведем здесь ряд примеров характерного, индивидуализированного диалога.

Вот язык вралю Хлестакова из «Ревизора»:

Хлестаков. Без чинов, прошу 'Садиться. (Городничий и все садятся.) Я не люблю церемоний. Напротив, я даже стараюсь — стараюсь проскользнуть незаметно. Но никак нельзя скрыться, никак нельзя! Только выйду куда-нибудь, уж и говорят: «Вот, — говорят, — Иван Александрович идет». А один раз меня приняли даже за главнокомандующего: солдаты выскочили из

Стр93

гауптвахты и сделали ружьем. После уже офицер, который мне очень знаком, говорит мне: «Ну, братец, мы тебя совершенно приняли за главнокомандующего». Анна Андреевна. Скажите, как! Хлестаков. Да, меня уже везде знают, С хорошенькими актрисами знаком. Я ведь тоже разные водевильчики... Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: «Ну что, брат Пушкин». — «Да так, брат», — отвечает, бывало, — «так как-то все»... Большой оригинал! И т. д.

А вот язык Анны Андреевны (жены городничего), молодящейся провинциальной кокетки, сгорающей от нетерпения узнать, какое приезжий ревизор:

Анна Андреевна. Где ж, где ж они'? Ах боже мой!.. (Отворяя дверь.) Муж, Антоша! Антон!..(Подбегает к окну и кричит.) Антон, куда? Что, приехал? Ревизор? С усами? С какими усами? (.Голос городничего.- «После, после, матушка!») После? Вот новости, после! Я не хочу после... Мне только одно слово: что, он полковник? А? Уехал! Я тебе вспомню это... (Свешивается в окно.) Эй, Авдотья! А? Что, Авдотья, ты слышала, там приехал кто-то? Не слышала? Глупая какая! Машет руками? Пусть машет, а ты бы все-таки его расспросила. Не могла этого узнать. В голове чепуха, все женихи сидят. А? Скоро уехали? Да ты бы побежала за дрожками. Ступай, ступай сейчас! Слышишь, побегу, расспроси, куда поехали: да расспроса хорошенько: что он за приезжий, каков он — слышишь? Подсмотри в щелку и узнай все, и глаза какие — черные или Скорей, скорей, скорей, скорей! (Кричит до тех пор, пока не опускается занавес).

Язык свахи и приказчика (Островский - «Свои люди – сочтемся»):

Подхалюзин. А! Устинья Наумовна! Сколько лет, сколько зим-с!

Устинья Наумовна. Здравствуй, живая душа, каково попрыгиваешь?

Стр.94

Подхалюзин. Что нам делается-с

Устинья Наумовна. Мамзельку, коли хочешь, высватай.

Подхалюзин. Покорно благодарствуйте, пока не требуется.

Устинья Наумовна. Сам, серебряный, не хочешь, приятелю удружу. У тебя ведь, чай, знакомых-то по городу, что собак.

Подхалюзин. Да есть-таки, «коло того-с.

Устинья Наумовна. Ну, а коли есть, так и слава тебе, господи! Чуть мало-мальски жених, холостой ли он, не женатый ля, вдовец ли какой, — прямо и тащи его ко мне.

.....

Подхалюзин. Это дело хорошее-с. А вот теперича я у вас спрошу, Устинья Наумовна, зачем это вы к нам больно часто повадились?¹

Устинья Наумовна. А тебе что за печаль! Зачем бы я ни ходила. Я ведь не краденая какая, не овца без имени.

Ты что за спрос?

Подхалюзин. Да так-с, не напрасно ли дадите?

Устинья Наумовна. Как напрасно? С чего это ты, серебряный, выдумал! Посмотри-ка, какого жениха нашла...

Подхалюзин. За чем же дело стало-с? Устинья Наумовна. Ни за чем не стало! Хотел завтра приехать да обзнакомиться. А там обвертим, да и вся недолга.

Подхалюзин. Обвертите, попробуйте — задаст он вам копот.

Устинья Наумовна. Что ты, здоров ли, яхонтовый?

Подхалюзин. Вот вы увидите!

Устинья Наумовна. До вечера не дожить! Ты, алмазный, либо пьян, либо вовсе с ума свихнул.

Несколько реплик матроса — делопроизводителя укома — из пьесы Билль-Белоцерковского «Шторм».

Председатель. Братишка! Савандеева сюда!

Стр. 95

Матрос. Есть!.. Савандеев!

Савандеев. Идем!..

Матрос (загораживая дорогу}. Отдать якорь!

Председатель. Кому слово дать?

Матрос. Мне. Когда шторм надвигается, то заранее снасти крепят! (Жест.) Так и здесь. Скоро смерть свистеть будет, а он на извозчике раскатывается...

Матрос. Ишь, как тебя вошь разъярила... Да ведь она уже отступает... задний ход дает.

Обращение секретаря сельсовета, бывшего писаря, изображающего собою шута, к крестьянину Сорокину, жена которого выбрана в члены губисполкома (Масс и Субботин — «Пелагея Сорокина»).

Уткин. Сельскохозяйственному пролетариату и супругу центральной власти — с товарищеским приветом, а также позвольте поздравить, как вы теперь есть муж государственного лица вроде гусяного яйца, а мы люди маленькие. Падаем перед вашей мудростью в страхе, целуем край вашей рубахи. Вы наши благодетели, а мы ваши слуги, передайте наше нижайшее вашей супруге.

ПРИСЛОВИЯ

Чтобы придать характерность языку того или другого действующего лица, иногда вводят, в его речь какое-нибудь часто повторяющееся присловие или поговорку. У Толстого Аким -часто приговаривает «таё», а Митрич — «в рот те ситного с горохом». Сваха у Островского всех называет «золотой мой» или «бриллиантовый мой». У Гладкова (в «Цементе») библиотекарь к каждой почти фразе добавляет «и так и далее». В «Голгофе» Чижевского угодливый мужичок часто приговаривает слово «извольте» и т. п. Прием этот широко распространен, «о злоупотреблять им не следует.

Стр.96

НАЦИОНАЛЬНОЕ ПРОИЗНОШЕНИЕ

Излюбленным приемом придания характерности является также введение какого-нибудь национального произношения и склада речи (например, немецкого, китайского, еврейского, армянского, украинского). Этот прием хорошо помотает характерности языка, но им надо пользоваться очень осторожно. Ни в каком случае не следует пользоваться этим приемом так, чтобы он обращался в насмешку над той или иной национальностью.

ЗАСОРЕННОСТЬ ЯЗЫКА

Нередко беспечный к языку или мало добросовестный драматург, желая придать диалогу характерность, идет при этом по линии наименьшего сопротивления и начинает воспроизводить отрицательные речевые навыки той или иной среды. Так, например, желая воспроизвести деревенский говор, такой драматург нелепо коверкает слова, вместо того чтобы попытаться уловить наиболее существенные особенности самого склада крестьянской речи (например ее большую меткость, образность, ее особый ритм и т. п.). Или, воспроизводя язык матросов, стараются внести в него как можно больше площадной ругани, воспроизводя язык комсомольцев, придать ему характер развязной грубости и т. п. Все это ведет к засорению языка, насаждает, закрепляет в быту отвратительные речевые навыки. К этим «словесным шлакам» нужно отнести и бессмысленные, легко прививающиеся слова и приговорки. «Борьба за очищение книг от «неудачных фраз», — говорит А. М. Горький, так горячо борющийся против засорения нашего литературного языка, — так же необходима, как и борьба против речевой бессмыслицы. С величайшим огорчением

Стр.97

приходится указать, что в стране, которая так успешно в общем восходит на высшую ступень культуры, язык речевой обогатился такими нелепыми словечками и поговорками, как, например, «мура», «буза», «волынить», «шамать», «дай пять», «на большой палец с присыпкой», «на ять» и т. д. и т. п.

Борьба за чистоту, за смысловую точность, за остроту языка есть борьба за оружие культуры».

Начинающий должен неустанно помнить эти замечания великого мастера художественного слова и неуклонно бороться против разнообразных форм «словесного вредительства».

Приведем здесь несколько примеров, показывающих, до какой степени достигает иногда отвратительное явление засоренности языка в

нашей драматургии.

Вот ряд отдельных слов и выражений, выписанных из напечатанной в 1930 году Театинопечататью пьесы т. П. — «Дружба неверная» (тема пьесы — классовая борьба в деревне) : «нетути», «коллектив», «об эстом», «электрические фабрики», «эх, мать моя жизнь-коляска — прожил все — и развязка» (выдуманная лженародная пословица), «машины» (машины), «канпания», «соседский», «хотится», «соопчить», «про его», «строчная Засядания» (срочное заседание), «ну, что жахоша в город спешить бы нада, ну докладай, Суз-далев, хушь ты для примеру - нам», их точку и нам надо положить в основу» (фраза Секретаря парт ячейки), «вредительность» (вредительство), «бюрократистика», «не можешь», «эста, я должен таперь», «пять тыщ» (тысяч), «рендованные» (арендованные), «дык што ж», «мене» (мне), «был я эту всю время «а ихней стороне», «грят» (говорят), «посля», «не требовайтца», «эhti контрамисники (члены контрольной комиссий) тоже привержены будут», «брушурь», «вредный подкулак».

Стр. 98

Еще пример: в сценке т. А. — «Полтинник погубил:» (Сборник «Советский водевиль». Изд. Моск. об-ва драм, писателей, 1928 г.) находим следующие реплики (разговор происходит в пивной) :

- Я при своем капитале с вами, с дерьмом, дела иметь не желаю.

- Цыц, стерва, в морду дам.

Молчи, рас про гроб твою душу. Заткнись.

— Понимаешь, разпрокати твою в корень, я — псих.

Следует отметить, что эти четыре реплики выписаны из небольшого отрывка всего в 24 строки. Читая подобные «произведения искусства», поражаешься, как могли найтись люди, которые печатали их, распространяли во многих тысячах экземпляров или же преподносили зрителю со сцены.

5. ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ДИАЛОГА

Мы уже говорили выше, что драматический диалог есть художественное воспроизведение разговорной речи, а не простое ее копирование. Язык пьесы обычно в меньшей степени пользуется художественными, образными оборотами речи, чем лирическое стихотворение или роман, повесть, рассказ, но по сравнению с обычным разговорным языком он является несравненно более отделанным и нередко достигает громадной силы выразительности. Так, например, язык пьес Шекспира или Пушкина использует все разнообразное богатство приемов поэтической речи. Язык комедии Грибоедова «Горе от ума»

настолько выразителен, 'что целый ряд отдельных реплик и фраз превратился в пословицы и живет в нашей разговорной речи («Служить бы рад — прислуживаться тошно», «Как станут представлять к крестик или к местечку,

Стр.99

ну как не порадовать родному человечку». «По мне хоть дело, хоть не дело, подписано — и с плеч долой» и т. д.). Очень большой силой выразительности обладает язык пьес М. Горького (например «На дне», «Егор Булычев» « др.).

Однако, пользуясь приемами поэтической речи в драматическом произведении, нужно уметь делать это к месту и действительно хорошо владеть этой речью. Нелепо, как это пришлось нам видеть в пьесе одного начинающего, когда в современной пьесе, написанной бытовым языком, вдруг кто-нибудь из героев начинает произносить разделанные «под Шекспира» монологи. Убогое впечатление производят и те пьесы, в которых автор неумелой рукой пытается насаждать мнимые речевые «красоты». Вот несколько примеров подобного диалога, которые выглядят как пародия «а художественную речь:

1. Диалог между генералом белогвардейцем и его сыном коммунистом, приговоренным к смертной казни.

Генерал. Я воплотил в тебе свои лучшие надежды, свои самые горячие рвения к жизни. И вот всему конец. В тебе погибает великая возможность полезной, ценной, творческой жизни, которую твое безумие привело к неизбежной катастрофе.

Юрий. Я счастлив сознанием, что мною заложен прочный фундамент Светлого будущего братства народов... Отдаю свою жизнь за дело трудящихся всех стран, всех народов без различия наций и рас (пьеса т. И. — «За власть советов»).

2. Монолог революционера из пьесы т. Л. — («Восстание»).

Кто хочет жить,
Тот сбросит рабство»
Оковы тяжкие сорвет
И за свободу дорогую
Бесстрашно в бой « врагом пойдет.
Вперед, друзья,

Стр.100

Вперед, скорее.
Борьба свободу нам сулит.

3. Сельский учитель Правдин пишет письмо своей невесте (т. Р. —

«Оказия «а хуторе»).

— Золотко мое дорогое! Я сейчас лечу на крыльях мечты моей и унесу тебя за облака в небесную высь, где будем мы парить над облаками и опустимся только тогда, когда получим согласие папочки и мамочки.

(Замечательнее всего, что это письмо, будучи прочитано Катей, вызывает у нее 'искреннее восклицание: «Милый Коля! Как он умеет писать!»)

4. Монолог крайкома, захватившего белый штаб и освободившего девушку-коммунистку. (Дело происходит в самый разгар боя.)

— Вы спасены, Вера. И за вашу доблесть в тылу неприятеля, за преданность рабоче-крестьянскому делу я глубоко вас от лица советов благодарю и, в знак Солидарности и дальнейших побед, предлагаю вам свою руку.

Обратите внимание, насколько безвкусны и шаблонны, «стерты», употребляемые здесь образы («Мною заложен прочный фундамент», «Лечу на крыльях мечты моей») и эпитеты («лучшие надежды», «горячие рвения», «великая возможность», «светлое будущее», «дорогая свобода», «золотко дорого е», «небесная высь» я т. д.).

Но большой силы выразительности, яркой свежести языка, не удастся достигнуть не только подобным еще беспомощным авторам, не имеющим ни одной напечатанной или поставленной пьесы, но порой и тем, кто уже не раз печатал я ставил свои пьесы на сцене и кто мнит себя законченным драматургом. «Общим и печальным пороком нашей молодой драматургии, — пишет А. М. Горький в своей статье «О пьесах», —

Стр.101

является прежде всего бедность языка автор о в, его сухость, бескровность, безличность. Все фигуры пьес (говорят одним и тем же строем фраз я неприятно удивляют однообразной стертой, зановенностью этих ело в».

ПРОСТОТА И ЯСНОСТЬ ДИАЛОГА

Громадное значение для драматического диалога имеет также простота, ясность языка. Зритель не имеет времени вдумываться в трудные, неясные, сложные обороты речи и расшифровывать их содержание. Если мы боремся сейчас за наибольшую простоту я ясность языка во всяком литературном произведении — в публицистической статье, в романе, в рассказе, то тем более мы должны бороться за них в пьесе. Очень сложное по форме выражение мыслей (например, в пьесах Метерлинка) может дойти лишь до очень ограниченного круга зрителей, в

то время как нам нужно искусство, близкое и понятное миллионным массам.

6. КРАТКОСТЬ ДИАЛОГА I

Одним из чрезвычайно существенных качеств драматического диалога является его краткость, сжатость. Громадное значение этого качества вытекает уже из того, что общие размеры всякого драматического произведения ограничены пределами нормальной длительности спектакля. Роман может содержать и по 40 печатных листов, текст пьесы не должен превышать 4 печатных листов (т. е. 80 машинописных страниц).

Требование большой экономии диалога связано и с действенной сущностью драмы. Некоторые думают, что чем больше они нагромождают слов, тем убедительнее будет диалог.

Стр. 102

На самом же деле, именно, кто больше всего способен к действию, тот меньше всего любит тратить лишние слова.

Приведем в качестве примера довольно экономного диалога сцену допроса кулака Назара Козолупа в штабе бандита Федьки соратниками этого последнего (Б. Ромашов — «Федька Есаул». Действие III, явление 4-е).

Полкаш сбивает у Назара с головы шапку.

Матрос (во всю глотку). Откуда таков?

Козолуп хочет ответить но Полкаш закрывает ему рот рукой и подносит к самому носу дуло нагана. Козолуп усиленно крестится.

Полкаш. С хутора Водопьяновского Назар Козолуп, ваше высокородие. С депешей к есаулу. Говорить дозволите, ваше высокородие?

Матрос. Пусть говорит.

Полкаш (Лозолупу). Излагай просьбу.

Козолуп (в одну дуду). Ваше высокоблагородие, православное христолюбивое общество от всех сынов престола Российского, хутора Водопьяновского истинных хлеборобов, — сие прошение.

Чубарь. Православные! (Фыркает).

Козолуп. Спаси нас и семейства от большевиков окаянных. Разорили хозяйства, осквернили храмы наши.

.....

Чубарь. Сюда как попал, дядька?

Козолуп. Дорога прямая.

Чубарь. Кто поводырил?

Козолуп молчит.

Всыпь ему, полковник, угощение.

Козолуп (падая на колени). Ваше высокородие...

Чубарь. Ну!

Козолуп. Федор Сердюков.

Чубарь. Сказывай!

Козолуп. Обронил в станице Коржевской план этот.
(Передает) По плану и нашли.

Чубарь. Тебя кто послал?

Козолуп. Миром просила.

Стр.103

Чубарь. Ой, брешешь! Подмахнуть хотели да в совет сдать.
(Хватает его за бороду.)

Козолуп. Господи Иисусе!

Чубарь. Кабана к полку послали? Чубаря знаешь? Из станицы Еропской, Андреева сына. Что Маньке Оракчеевской груди вырезал? Чуюл, борода? (Трясет ею.)

Козолуп (а испуге.) Прощение форменное и на подъем с мира по нитке, из последнего значит. (Вынимает пакет из за пазухи.)

Чубарь. Гони. И т. д. (

Как видите, здесь диалог достаточно выясняет суть происходящего и в то же время он настолько краток, что едва ли можно было бы выбросить из него что-либо без ущерба.

Сопоставим с этим отрывком следующую сцену побега трех политических из пьесы начинающего т. В. — «Замучен тяжелой неволей»:

Василий. Ну, пока ушел. А где мои товарищи? По приметам, как будто здесь¹ обещались сойтись. Отдохну пока. Тут еще проклятые кандалы! Как бы избавиться от них? Но как? (Замечает камни.) Ага, вот камни, попробую-ка я их разбить, может, и удастся. (Разбивает кандалы.) Больше года носил вас и вот освободился. А теперь ржавеите, как ржавел в вас я.

За сценой шорох.

Кажется кто-то идет? Да, идут. Но кто? Свои или чужие?
(Всматривается в лес.) Надо бежать. Но куда? Сзади идут, впереди широкая река. Придется броситься в нее. Переплыву или утону?
Но лучше смерть в реке, чем опять эта проклятая неволя.

Порывается бежать. За сценой кричат: «Стой! Стой! Стрелять будем!»
Василий бежит, раздается выстрел. Он

¹ Разрядкой отмечено то, что следовало бы оставить в диалоге, выбросив все остальное (кроме ремарок, то есть, указаний, кто что делает).

Стр104

падает. На сцену выскакивают два стражника и подбегают к Василию.

Первый стражник (шевелия Василия ногой.) Ну что, ушел?

Второй стражник (наклоняясь к Василию, а рассматривая его) Да он убит наповал, пуля попала в спину и угодила в самое сердце.

Первый стражник. Ну, раз убит, то нечего над ним стоять, пойдем дальше, может, найдем и остальных.

Уходят. Немного погодя, осторожно выходят первый И второй арестанты. Осматриваются.

Первый арестант (заметив Василия.) Да вот и Василий. Но что он лежит без движения, спит, что ли?

Второй арестант. Смотри, он в крови, •мы, кажется, пришли слишком поздно, его какие-то мерзавцы уже убили.

Первый арестант (наклоняется к Василию, берет его за руку.) Нет, он еще жив.

Василий открывает глаза.

Василий, ты жив! Вот и мы пришли. А что случилось с тобой? Ты ранен? Какие это подлецы тебя подстрелили?

Василии (слабым голосом.) Это вы? А я, товарищи, умираю.

Первый арестант. Что ты, Василий, может быть, рана пустяжная и ты еще поправишься

Василий. Напрасные надежды. Грудь прострелена насквозь, и жить мне осталась лишь несколько минут. (Пауза.) А тяжело умирать. Еще пожить хочется, но это не по моей воле. (Пауза). Расступитесь немного. Дайте мне в последний раз взглянуть на солнце. Это солнце и после меня будет так же ярко светить, всходить и заходить, как всегда, но я больше его не увижу. Ох... Конец мой приближается. Я умираю, но умираю не в мрачной тюрьме, а среди этой роскошной природы и на зеленой траве. (Пауза) Неужели все таким же и после меня останется, как сейчас: солнце... лес, река... Одного меня не будет. (Пауза.) Прощайте, товарищи, прощай все, прощай, жена, прощай, мой милый

Стр.105

сыночек Петя. Вырастешь — отомсти за отца. (Вздрагивает и умирает.)

В приведенном отрывке содержится триста два слова (не считая ремарок). Если мы оставим в нем только подчеркнутые разрядкой пятьдесят пять слов (то есть шестую часть всего написанного), то мы увидим, что отрывок не только ничего не потеряет, но, напротив, станет более выразительным, так как короткая, отрывистая речь его будет гораздо

более соответствовать всей напряженной, тревожной обстановке. Нелепо же, в самом деле, что человек, увидев стражников, стоит на месте и распространяется о том, что находится справа, что слева, что впереди и что позади, и еще более нелепо, что человек этот, пробитый навылет пулей, истекающий кровью, за пятнадцать секунд до смерти произносит длиннейший монолог о солнце, о травке, и произносит его такими гладкими, прилизанными фразами, как будто бы это был не предсмертный бред умирающего, а декламация, произносимая на семейном вечере.

Чтобы показать, как великие мастера работают над диалогом своих пьес, добиваясь возможно большей его краткости, приведем здесь три последовательных редакции начала I акта гоголевского «Ревизора».

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЙ НАБРОСОК

Городничий. Я пригласил вас, господа... вот и Антона Антоновича, я Григория Петровича, и Христиана Ивановича, и всех вас (для) того, чтобы сообщить одно чрезвычайно важное извещение, которое, признаюсь вам, чрезвычайно меня потревожило. И вдруг сего дня неожиданное известие, что отправился из Петербурга чиновник с секретным предписанием обревизовать все, относящееся по части управления, и именно в нашу губернию, что уже выехал 10 дней назад тому и с часу на час должен быть, если не действительно уже находится инкогнито в нашем (городе).

Попечитель. Что вы говорит?»?

Смотритель. Неужели

Судья. Нет!

Христиан Иванович. Он будет сюда

Городничий. Я признаюсь вам откровенно, что я очень потревожился.

ПЕРВАЯ ПЕЧАТНАЯ РЕДАКЦИЯ

Городничий. Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. Меня уведомляют, что отправился инкогнито из Петербурга чиновник с секретным предписанием обревизовать в нашей губернии все относящееся по части гражданского управления.

Аммос Федорович. Что вы говорите! Из Петербурга?

Артемиий Филиппович (в испуге.) С секретным предписанием!

Лука Лукич. Инкогнито)

Городничий. Я, признаюсь вам откровенно, очень

потревожился.

ОКОНЧАТЕЛЬНАЯ РЕДАКЦИЯ

Городничий. Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор.

Аммос Филиппович. Как ревизор?

Артемий Филиппович. Как ревизор?

Городничий. Ревизор из Петербурга, инкогнито. И еще с секретным предписанием.

Аммос Федорович. Вот те на!

Артемий Филиппович. Вот не было заботы, так подай.

Лука Лукич. Господи боже, еще и с секретным предписанием.

В первом варианте кусок содержит 98 слов, во втором уже только 47, а в третьем 44 слова.

Первая реплика городничего, содержащая в первом варианте 79 слов, во втором содержит 33, а в третьем всего лишь 25 слов, причем она разбивается

Стр. 107

здесь на две коротких реплики, выгодно перемешанные испуганными репликами чиновников.

Начинающий! Никогда не забывай этого примера. Никогда »е жалея времени на то, чтобы вновь и вновь выверять, править и чистить диалог своих пьес, стремясь довести его до наибольшей краткости, ясности и выразительности.

РИТМ ДИАЛОГА

В заключение скажем несколько слов о том, что ритм языка должен отражать характер и душевное состояние действующих лиц. Если на сцене происходят какие-нибудь бурные события, если действующие лица потрясены, взволнованы, то и диалог должен приобретать быстрый, энергичный, отрывистый характер. В качестве примера приведем здесь одиннадцатую картину из пьесы Билль-Белоцерковского «Шторм». (Картина (изображает налет на город контрреволюционной банды.)

На столе, прикрывшись тулупом, спит председатель (укома). Тихо. Чуть светит лампа. Председатель заворочался, забормотал: «Пшел!.. Пшел!..» Ему кажется, что его

облепили вши, густым роем лезут на него (он заболевает тифом)... От зарева пожара краснеет окно... Отдаленный выстрел... другой, беспорядочная стрельба. Залаял пулемет. Топот ног, резкий стук в дверь. Вихрем врывается матрос.

Матрос (будит председателя). Васька, вставай! Вставай! Налет! Да вставай же, ну. (Тормошит его изо всех сил.)

Председатель. Ползут. Бей! Бей!

Матрос. Да не ползут, а наступают... Налет...

Председатель (очнувшись). Налет?!

Матрос. Из Ключевской волости.

Председатель (соскочив со стола, торопливо застегивается). Как же это так? Ведь мы отряд на них послали

Стр.108

Матрос. Провокация... Белым из города по телефону сообщили... Они другой дорогой ворвались.

Председатель (пристегивая револьвер). А это что горит?

Матрос. Госпиталь на Садовой.

Председатель. Сукины дети!

Матрос. Нарочно подожгли, чтобы внимание оттянуть. Ближайшие караулы, должно, к пожару метнулись, а банды и воспользовались.

Председатель. А где они теперь?

Матрос. На Капустной и Маратовской задержались. Оттуда пальба идет.

Председатель. На Маратовской. До Чека добираются.

Матрос. Ну да... Побегу, подтяну ребят. (Выбегает.)

Председатель. Холера! (Звонит в телефон. Алло! Алло! Ну! Живей там... Коменданта города. Комендант? Председатель укома. Как же это случилось? Чорт! (Кладет трубку, вбежавшему курьеру.) Приготовь тачанку с пулеметами... враз.

Курьер (исчезает. Председатель снова звонит в телефон.

Пожарную команду... Алло! Выехала? А... может и в, Другом месте загореться... Не зевать!

Здесь язык вполне соответствует тревожному, напряженному характеру событий. Напротив, в приведенном отрывке из пьесы т. В.—Замучен тяжелой неволей» легко можно видеть, как длительный,

спокойный диалог явно противоречит тем событиям (побег, преследование), которые происходят на сцене.

Для того, чтобы выработать все указанные здесь качества языка, начинающий должен как можно больше читать и художественную беллетристику (повести, романы, рассказы) и особенно драматические произведения лучших русских и иностранных авторов. Читать нужно как классиков (Шекспира, Мольера, Толстого, Гоголя, Островского), так и современных лучших драматургов. При этом читать он уж не с большим

Стр.109

вниманием, отмечая Каждый удачный оборот речи, каждое меткое слово, попутно следя .и за тем, как⁴ строится пьеса, как развивается действие и обрисовываются характеры. А самое главное — нужно, как мы уже говорили, тщательно и заботливо изучать живую разговорную речь той среды, которую намереваешься изобразить в своей пьес

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ВИДЫ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1. ДЕЛЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА ВИДЫ

Под драматическим произведением, как говорилось, мы понимаем литературное произведение, предназначенное для его подачи со сцены. Пьеса есть драматическое произведение, но кроме пьес есть и другие виды драматических произведений — обзоры, литмонтажи, различного рода эстрадные жанры: райки, монологи, диалоги, частушки, куплеты, песенки и т. д. Обычно различают, с одной стороны, большую пьесу, а с другой — так наз. «малые формы», куда включаются, например, упомянутые здесь виды эстрадных произведений. К малым формам обычно относят также водевиль и оперетту). Деление это очень неточное и спорное, и «м приходится пользоваться с рядом оговорок, поскольку оно еще не заменено другим, более точным, более научным.) Помимо этого, драматические произведения можно различать и по степени их фабульности (чисто фабульные, ослабленно-фабульные и даже бесфабульные¹).

¹ Например, такие произведения эстрадного жанра, как райки, частушки, куплеты и т. п.

В данной брошюре мы имеем дело с пьесами, причем по этому признаку они могут быть разбиты на пьесы чистой фабульной формы и пьесы

Стр. 111

с ослабленной фабульной композицией (построением). Пьесы чисто фабульные в свою очередь разбиваются на трагедии, комедия, драмы¹, мелодрамы, фарсы, водевили и т. п.

Пьесы ослабленно-фабульные также могут быть разбиты на хроники, сцены, пьесы-обзоры и т. п.

Все эти многочисленные виды или жанры драматических произведений имеют между собой много сходств, одна форма соприкасается с другой, незаметно переходит в нее, но наиболее яркие представители этих видов все же имеют между собой существенные различия.

Нужно ли знать начинающему драматургу эти различия? Несомненно и обязательно! Тому или иному содержанию (идее, теме) соответствует та или иная форма, так как это неразрывные стороны единого целого — художественного произведения. Тот «ли иной материал наилучшим образом может быть уложен в определенную, соответствующую ему форму. Понятно, чтобы писать в такой форме, драматург должен хорошо знать ее особенности. Как часто можно наблюдать, что драматург берет

материал, пригодный для пьесы-обозрения, для хроники, и пытается втиснуть его в рамки чистой драмы, в результате чего уродуется и материал и ломается неподходящая для него форма.

Знание формы нужно драматургу уже в самом начале его работы над пьесой, тогда, когда он работает еще над первоначальным замыслом. Этот замысел представляется обычно уже облеченным в известную драматическую форму: автор замышляет не просто пьесу, а уже комедию, драму, хронику и т. п.

¹ Слово «драма» употребляется и в другом, более широком смысле, как вообще пьеса

ПЬЕСЫ ПОЛОЖЕНИЙ И ПЬЕСЫ ХАРАКТЕРОВ

Многие теоретики различают пьесы положений и пьесы характеров.

Если в пьесе основное внимание драматурга обращено на самый ход событий, а не на внутренний мир персонажей, если развивающаяся в пьесе борьба носит преимущественно внешний характер, то такого рода пьеса может быть названа пьесой положений. Обратно, если драматург уделяет большее внимание внутренней жизни персонажей, развитию характеров, раскрытию их внутренних противоречий, если борьба носит не только внешний, но в значительной степени и внутренний характер, то мы имеем пьесу характеров.

Мы уже не раз говорили, что образы действующих лиц нельзя отделять от фабулы, от происходящих в пьесе событий. Где есть события, там есть и характеры; где раскрывается драматический характер, там есть и действие, событие. Поэтому неверно думать, что пьеса положений — это такая пьеса, в которой есть внешние события и нет характеров, а пьеса характеров такая пьеса, в которой даны глубокие характеристики и совсем не показаны события, действия. Само собой понятно, что в каждой пьесе есть и характеры и события, и речь идет только о том, на что главным образом обращено внимание драматурга.

В «Грозе» есть ряд событий, драматических положений, но все же то внимание, которое драматург уделяет здесь образу Катерины, то обстоятельство, что противоречия данной общественной среды драматург переносит во внутреннюю жизнь Катерины, развертывает нам картину внутренней борьбы, дает нам основание отнести «Грозу» к пьесам характеров.

Стр. 113

Напротив, «Шторм» Билль-Белоцерковского, хотя там и даны интересные образы (предукома, братишки и др.). все же развертывается как ряд внешних столкновений двух лагерей: борьба носит здесь внешний характер, и потому «Шторм» является пьесой положений. Пьесами положений являются обычно и все мелодрамы, так как они строятся на острых внешних столкновениях.

В истории драмы можно отметить, — как под влиянием тех или иных общественных причин ведущая роль переходит то к пьесе положений, то к пьесе характеров. Например, шекспировская драматургия представляет собой преимущественно драматургию характеров. Наша советская драматургия раньше развивалась преимущественно как драматургия положений, но теперь в ней уделяется большое внимание уже и внутреннему миру, внутренним противоречиям в душе персонажа, отражающим противоречия общественные. (Таковы, например, пьеса Файко «Евграф», такова «Зависть» Олеши, пьесы Афиногенова «Чудак»,

«Страх» и «Собственность» Персонова.)

3. ЧИСТО ФАБУЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

К чисто фабульным жанрам драматических произведений мы относим пьесы, построенные на четко выявленном едином действии и едином контрдействии. Сюда относятся, как сказано, трагедия, комедия, собственно драма, мелодрама, фарс, водевиль.

В чем же заключаются основные признаки различия этих форм? Чем отличается трагедия от драмы и комедии, драма от комедии и мелодрамы и т. д.?

Сравнивая между собой эти жанры, мы увидим, что у них имеется целый ряд различий. Но яснее всего это различие мы можем установить в характере драматической борьбы, который присущ каждому из этих жанров.

Стр.114

ТРАГЕДИЯ

Трагедия есть изображение борьбы с явно непреодолимыми (или почти непреодолимыми) в данных условиях препятствиями, борьбы, которая ведется обычно с исключительной страстностью и с предельным напряжением человеческих сил.

Поскольку эти препятствия обычно непреодолимы, герой ведет с ними борьбу не на жизнь, а на смерть, постольку понятно, что конец трагедии, ее развязка обычно неблагоприятна для героя. (При этом гибель трагического героя вызывает у нас обычно сочувствие, сострадание.)

Поскольку трагедия есть изображение борьбы, которая ведется с крайним напряжением сил, постольку естественно, что герои трагедии обычно представляют собою характеры выдающиеся, стоящие значительно выше обычного, среднего уровня.

Отсюда же вытекает и еще одна особенность трагедии — некоторая ее отвлеченность, ее приподнятость над бытом. Трагедия не изображает быта, ее не интересуют детали (мелкие подробности) жизни данной общественной среды. Не случайно поэтому трагедия изображает обычно более или менее отдаленную эпоху; трагедий из жизни современной автору эпохи почти не существует. В соответствии со всем этим и язык трагедии отличается от обычного разговорного языка некоторой приподнятостью, значительностью, необычностью. В трагедии вполне уместными являются различные приемы усиления образности языка и стихотворная речь.

В качестве образчиков этого жанра можно указать (трагедии греческих (Эсхил, Софокл, Эврипид) и фран-цузских (Корнель, Расин) классиков,

«Гамлета»,

Стр. 115

«Отелло» и другие трагедии Шекспира, «Разбойников» Шиллера или его же «Дон-Карлоса». Русская литература дала сравнительно мало значительных трагедий. («Борис Годунов» Пушкина, «Царь Федор» А. Толстого. Из новых — «Спартак» Волькенштейна и «Загмук» Глебова.)

КОМЕДИЯ

Комедия изображает борьбу с препятствиями преодолимыми (иногда с препятствиями мнимыми, вымышленными), борьбу не жестокую и притом ведущуюся средствами неловкими, нелепыми или унижительными.

Поскольку борьба в комедии ведется с препятствиями преодолимыми и не носит жестокого характера, постольку мы часто встречаем в комедии вполне благополучную развязку. (Довольно типичная развязка старых комедий — свадьба.) Если же развязка и неблагоприятна, то все же она не связана обычно с физической или даже гражданской смертью. Даже арест — мало типичный финал комедии. Из указанного характера комедийной борьбы вытекает и то обстоятельство, что комедия, в отличие от трагедии, тяготеет к обыденной жизни и к современности.

Поскольку комедийная борьба ведется обычно средствами нелепыми, неловкими или унижительными, постольку герои комедии — чаще всего — люди небольшого масштаба, люди, которым свойственны невысокие, а порой и просто низменные побуждения: чаще всего это или плуты, или глупцы, или близорукие люди, которые, вдобавок, нередко держатся о себе крайне высокого мнения. Естественно поэтому, что комедийные герои вызывают у нас не сострадание, не удивление, и даже не ненависть, а чаще отвращение,

Стр.116

насмешку или презрение. Впрочем, в так называемой «высокой комедии» (например, в «Горе от ума») герои выглядят уже иначе, могут вызвать и сочувствие, не лишенное, однако, некоторой степени иронии.

В соответствии с характером комедийной борьбы находится и диалог комедии: смешной, остроумный, местами построенный на шутках, на игре слов, оговорках и т. п.

Общественное значение комедии лежит в том, чтобы, подвергая осмеянию отрицательные стороны нашей действительности, ее недостатки, тем самым добиваться их исправления.

Комедия может быть и серьезной, иметь большой общественный смысл, но может быть и легкой, приближаясь к буффонаде (клоунской, балаганной игре).

Образцами серьезной, сатирической комедии можно считать

«Тартюф» Мольера, «Горе от ума» Грибоедова и гоголевского «Ревизора». Как пример комедии более легкого типа назовем «Мандат» Н. Эрдмана и комедию буффонадного типа «Сиволапинская» Д. Чижевского¹.

Из других видов комических произведений отметим здесь вкратце еще 1) фарс — комедию, сюжет которой связан с какими-либо физиологическими сторонами человеческой природы, с отношениями полов (например, «Лизистрата» Аристофана, где женщины, чтобы положить конец войне, устраивают «забастовку», отказывая мужчинам в любви), с испорченным пищеварением (например, «Мнимый больной» Мольера) и т. п. и 2) водевиль — небольшую комедию² неглубокого,

1. Можно отметить трагикомедию как форму, сочетающую в себе черты трагедии и комедии.

2. Однако старинные водевили (например, «Соломенная шляпка» или «Лев Гурыч Синичкин») состояли из пяти актов. Водевиль из современной жизни «Вредный элемент» Шкваркина состоит из четырех актов.

Стр.117

шуточного содержания, в которую обычно, вводятся пляска и пение (злободневные куплеты), что приближает водевиль к оперетте.

СОБСТВЕННО ДРАМА

Трагедия и комедия возникли еще в греческом театре, а впоследствии были усвоены феодально-аристократическим театром нового времени (Англия, Испания, Франция).

Когда на историческую арену начала выходить буржуазия, то она выдвинула, в противовес аристократическим формам драмы, свою новую форму — «мещанскую» или «слезную», драму, изображавшую жизнь третьего сословия (буржуазии), жизнь простых и не «родовитых» людей. Отсюда и возникла та форма, которую мы называем собственно драмой или просто драмой (в отличие от трагедии и комедии, между которыми она занимает в известном смысле промежуточное положение).

Собственно драма есть изображение борьбы с трудно преодолимыми препятствиями, ведущейся нередко с большим ожесточением, и притом борьбы, которая может вестись как с идейными, так и с корыстными побуждениями.

Развязка драмы обычно неблагоприятна, а если же и благополучна, то только до 'Некоторой степени. Физическая или гражданская смерть персонажа — нередкий финал драмы.

Герои драмы ведут борьбу с трудными препятствиями, но все же с такими, какие нередко встречаются в повседневной жизни. Понятно, что и сами они являются людьми более или менее обычного уровня или стоящими лишь несколько выше этого уровня.

Поскольку в драме борьба ведется с различными побуждениями,

постольку герои ее могут

Стр. 118

вызывать у нас и сочувствие, <и ненависть, и отвращение, и т. п.

Общий характер драмы, а также и ее язык по сравнению с трагедией опять-таки гораздо больше приближаются к обычной жизни, к современности (хотя возможны, конечно, и драмы на исторические темы).

Можно различать героическую драму (события и действующие лица которой значительно поднимаются «ад обычным уровнем, приближаясь к героям трагедии), драму бытовую (рисующую обычную повседневную жизнь), психологическую (с тщательной разработкой психологии действующих лиц), социальную (в которой центр внимания составляет не личная жизнь, а общественные явления) и т. д.

В качестве примеров назовем «Бедность не порок» Островского (чистая бытовая драма), «Гроза» (психологическая и бытовая драма с трагическим оттенком), «Ткачи» Гауптмана, а из современных — «Страх» Афиногенова, «Хлеб» Киршона и др. (социальная драма).

МЕЛОДРАМА

Мелодрама есть вид драматического произведения, отличающийся сильно развитой фабулой, содержащей ряд острых сценических положений, резких перемен счастья и несчастья в происходящей борьбе. Мелодрама (как и трагедия) не углубляется в быт. Она не разрабатывает с достаточной глубиной психологию действующих лиц¹, сосредоточиваясь (в отличие от трагедии) главным образом на быстрой смене драматических положений. Эта погоня за остротой положения иногда приводит

¹.Поэтому в типичной мелодраме обычно не внутренней борьбы.

Стр119

к тому, что в мелодраме нарушается чувство правдоподобия¹. Довольно типичной чертой мелодрамы является присущая ей эмоциональность и сентиментальность². В мелодраме очень часто встречается благополучная развязка.

Образы действующих лиц в мелодраме очерчиваются резко, иногда даже несколько упрощенно; положительные и отрицательные стороны даются преувеличенно, почти в «две краски».

В качестве образцов мелодрамы можно назвать «Тайну Нельской башни» Дюма, «Тайну замка Кенильворт» и другие пьесы В. Гюго. Из современных мелодрам назовем «Амбу» З. Чалой, «Конец Криворыльска» Ромашова, «1881 год», «Чернь» Шаповаленко и «Человек с портфелем» Файко.

Трагедия, мелодрама и драма составляют группу драматических произведений серьезного (не комического) характера. Комедия же, фарс и

водевиль — пруту произведений комических.

СМЕШАННЫЕ ЖАНРЫ

В заключение скажем, что совершенно чистых жанров драматических произведений очень мало. Драма, как сказано, может иногда приближаться к трагедии. В мелодраму могут входить черты бытовой драмы (например, «Конец Криворыльска» Ромашова) ; часто мелодрама может приближаться к комедии; комедия может, не имея гибельной развязки, быть все же настолько серьезной, что начинает приближаться к драме, и т. д. С другой стороны, в каждую серьезную

¹. Дальнейшая ступень мелодрамы — так называемый «детектив» — пьеса, в которой ведется «преследование» одного действующего лица другим.

². При своем возникновении мелодрама была связана с музыкой, с пением. (Мелос—голос.)

пьесу (даже в трагедию), как бы мрачно ни было ее содержание, всегда привходят комические моменты, дающие возможность еще более оттенить и обострить драматичность содержания. Тем не менее общий характер пьесы должен быть выдержан, и начинающий должен заботиться о том, чтобы из-под его пера не выходило механической смеси разных жанров. Но научиться работать над чистыми видами драматических произведений полезно, чтобы выработать владение формой, а тем самым и независимость от этой формы, возможность вносить в ту или иную чистую форму сознательно и закономерно изменения, диктуемые характером содержания.

4. ОСЛАБЛЕННО-ФАБУЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

Чисто фабульные жанры, построенные на едином действии и едином контрдействии, вследствие их насыщенности драматической борьбой, представляют собой чрезвычайно благодарный сценический материал (или, так говорят, отличаются большой сценичностью). Однако, с другой стороны, эти формы отличаются большой требовательностью, так как не всегда в их рамки можно уложить любое содержание, любой материал, и не всякое событие можно показать как борьбу определенных конкретных личностей или конкретных групп, проходящую сквозь всю пьесу. Если события эти очень велики по своему масштабу (например, Парижская коммуна, 1905 год, Октябрьский переворот) или занимают очень длительный промежуток времени (например, история рождения и жизни Красной армии, тот или иной этап истории (революционного движения в России и т. п.), то совершенно ясно, что показать их в форме чисто фабульной пьесы достаточно полно и широко мы не сможем.;

Эта требовательность, строгость чисто фабульных форм естественным образом приводит к тому, что иногда драматурги, поступаясь сценичностью, отходят от стеснительных рамок этих форм и пишут произведения с ослабленной фабулой, не требующие обязательного наличия единого действия и единого контрдействия. Разумеется, борьба, действие есть и в таких пьесах (иначе их нельзя было бы ставить), но борьба эта разворачивается как ряд отдельных, иногда не связанных четкой причинностью моментов. Постановка такого рода произведений нередко имеет значительный успех вследствие драматичности самих событий, которые они стремятся воспроизвести. (Например, успех «Первой конной» Вишневого.)

Легко заметить, что ослабленно-фабульные формы имеют повествовательный характер, в некоторой степени приближаются к эпическим (повествовательным) формам художественной литературы — к роману, к повести, в то время как в чисто фабульных формах события крепко связаны между собой не только по времени (хронологически), но и причинно. В формах с ослабленной фабулой причинная связь отступает, остается скрытой, а связь хронологическая выдвигается, оказывается более заметной. Это вполне понятно, потому что в первом случае события как бы вытекают из ожесточенных усилий отдельных персонажей, а во втором — они обычно развиваются независимо от желаний, решений отдельных людей, направляются более глубоким и скрытыми причинами социально-исторического характера.

ХРОНИКА СЦЕНЫ

Ослабленно-фабульные формы получили особенно широкое распространение в наше время, поскольку

Стр.122

нашей драматургии, сравнительно еще слабой технически, пришлось отражать исторические события очень большого масштаба, писать громадные, широко развернутые полотна, уложить которые в хрупкие рамки чисто фабульной формы, как мы выяснили, было бы очень трудно. Однако ослабленно-фабульные формы практиковались в драматургии и раньше. Таковы так называемые 1) хроники и 2) сцены.

1. Хроники. Под этим названием обычно понимались произведения, в центре внимания которых стояла та, или иная историческая личность, причем жизнь ее обычно освещалась на более или менее ограниченном промежутке времени. Таковы многочисленные хроники Шекспира — «Ричард II», «Ричард III», «Генрих IV» Таковы же и так называемые «царски» пьесы наших современников: Лернера, Чижевского, Смолина, Щеголева и других. Следует заметить, что успех этих пьес иногда

держится на дешевом любопытстве к «тайнам» придворной жизни. В более широком смысле слова под хроникой можно понимать всякое произведение, изображающее те или иные исторические события. Например, «1905 год» Подгорного и Соболева, «1917 год» Платона и Суханова и др.

2. Сцены. Под «сценами» принято понимать пьесы, изображающие события повседневной жизни той или иной общественной среды. Поскольку в них изображается жизнь повседневная, идущая день за днем, обычная, не чреватая значительными событиями, постольку понятно, что «сцены» являются формой, имеющей повествовательный характер. Понятно и то, что напряженное действие, борьба в «сценах» предстают перед нами в ослабленном, разряженном виде, они не (выступают резко на первый план, не заполняют сплошь всю ткань пьесы).

Характерными образчиками такого рода сцен можно считать, например, «На дне» и «Мещане» Горького (жизнь «дна», жизнь мещанства) и «Дни нашей жизни» Л. Андреева (жизнь студенчества).

Стр.123

Сравнительно малая сценичность этой формы требует от драматурга, чтобы этот недостаток был возмещен прекрасным знанием среды, большой яркостью образов и блестящим диалогом: без этих качеств пьеса данного жанра, не удержится на сцене.

НОВЫЕ ВИДЫ ОСЛАБЛЕННО-ФАБУЛЬНЫХ ФОРМ

(ПЬЕСЫ-ОВОЗРЕНИЯ, ПЬЕСЫ-ДОКЛАДЫ И Т. Д.)

Советская драматургия создала целый ряд новых разновидностей ослабленно-фабульных форм. Эти разновидности, с одной стороны, сходны с хроникой и сценами, а с другой, напоминают ранее практиковавшуюся форму так называемого обозрения.

Обозрение обычно практиковалось как форма злободневно-сатирическая и предназначалось для осмеяния ряда тех или иных недостатков, отрицательных явлений, составлявших злобу дня. Чаще всего оно представляет собою ряд отдельных сцен (частей, эпизодов), в каждой из которых последовательно рассматривается та или иная сторона данного явления, те или иные события, расположенные в определенном порядке. Чтобы обозрение производило впечатление единства, все его части связываются введением так называемых «обозревателей», которые в прологе как бы дают повод к началу «обозревания», а затем выступают в отдельных эпизодах как действующие лица или же появляются между действиями (после каждого эпизода) и подытоживают то, что было показано со сцены. Они же выступают (вместе с остальными персонажами)

и в заключительной части (в эпилоге, в концовке) обозрения.

Стр. 124

Легко видеть, что если отказаться от сатирической, Комедийной, шутильной формы и если в ряде эпизодов показывать те или иные события в хронологическом порядке, то формой обозрения можно воспользоваться и для подачи таких тем, как «Октябрь», «Парижская коммуна», «1905 год» и т. д. (хроника-обозрение).

Между хроникой-обозрением и пьесой существуют формы промежуточные. Таков, например, «Шторм» Билль-Белоцерковского. На первый взгляд «Шторм» по своему построению ничем не отличается от обычной фабульной пьесы; однако, присмотревшись, мы увидим одно существенное различие: в «Шторме» есть единое действие, которое ведут предукома и матрос, но здесь нет единого контрдействия (так как борьба идет против ряда разнообразных врагов, против кулаков, предателей, белогвардейцев, шкурников). И так как уком вступает в борьбу последовательно сначала с одним, затем с другим из этих врагов и т. д., то построение пьесы в силу этого по своей композиции приближается в некоторой, правда небольшой, степени к обозрению.

Гораздо ближе по своему построению к хронике-обозрению стоит пьеса И. Терентьева «Джон Рид», сделанная на основе известной книги Рида «10 дней, которые потрясли мир». В ряде эпизодов перед зрителем проходят картины событий, связанных с Октябрьским переворотом, причем через все эти картины, а также через пролог и заключение проходит образ самого Джона Рида, который является как бы «обозревателем» этих событий». «Джон Рид» может быть назван «обозрением-пьесой».

К типу хроники-обозрения можно отнести и «сценическую повесть» В. Подгорного и Ю. Соболева «1905 год», а также «Первую конную» В. Вишневского.

Стр. 125

ПОСТРОЕНИЕ ОСЛАБЛЕННО-ФАБУЛЬНЫХ ФОРМ

Из сказанного выше легко заключить, что работа над построением пьесы ослабленно-фабульной формы в общем оказывается менее сложной, чем работа над построением пьесы чисто фабульной. Иногда здесь оказывается достаточным в намеченном материале выбрать события, наиболее существенные и в то же время наиболее удобные для их сценического воплощения, и затем расположить их в известной последовательности во времени. Ряд требований, которые мы указали, говоря о фабульном построении, сохраняет свое значение и здесь. Произведение ослабленно фабульной формы все же должно создавать впечатление единства (через единство темы, единство действующих лиц и т. п.), цельности (иметь вступительную часть и концовку), стройности (равномерность отдельных частей). Произведение должно иметь известное нарастание, в нем не должно быть нагромождения случайных малосущественных моментов, переход от одного эпизода к другому должен быть естественным, последовательным.

Отсутствие единого, воплощенного в одних и тех же [конкретных лицах] контрдействия очень облегчает расположение событий. Необязательным становится наличие драматического узла в точном смысле слова. Завязка и развязка становятся просто начальными и конечными моментами борьбы и т. д. Нет надобности связывать один момент с другим причинной связью, «оправдывать, мотивировать» психологически всю сквозную цепь действий отдельных персонажей.

В целом же надо сказать, что еще не найдены формы драматургического (произведения для полного выявления грандиозных исторических событий эпохи крушения старого мира и создания нового.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие к четвертому изданию.....	3
Глава I. Идеино-тематическая основа пьесы.	
1.Идейная сущность художественного, произведения.....	5.
2.Тематика пьесы.....	16
3.Анализ (разбор) темы и проверка сюжетного Замысла.....	22
Глава II. Материал драматического произведения.	
1.Собирание материала.....	25
2.Выбор (материала).....	27
Глава III. Работа над построением пьесы	
1.Сюжетно-фабульная основа.....	39
2.Прокладка фабульных линий.....	43
3.Закрепление драматического узла.....	46
4.Составные части фабулы и их расположение.....	47
5.Составление сценария, расположение главных и второстепенных сцен.....	51
6.Проверка построения пьесы.....	55.
Глава IV. Отдельные технические приемы.	
1.Создание сценической напряженности.....	57
2.Узнавание.....	62
3.Другие приемы.....	63
Глава V. Работа над образом (характеристика).	
1.Понятие о художественном образе.....	61
2.Требования, предъявляемые к образу с точки зрения социалистического реализма.....	67
3.Приемы характеристики.....	75
4.Личность и коллектив в пьесе.....	77
5.Как работать над образом.....	80
Глава VI. Работа над языком пьесы.	
1. Значение слова в драматическом произведении.....	83
2.Действенность диалога.....	84
3.Речевой язык и драматический диалог.....	89
4.Индивидуальность, и характерность диалога.....	93
5.Выразительность диалога.....	99
6. Краткость диалога.....	102

Глава VII. Виды драматических произведений.

1. Деление драматических произведений на виды.....	111
2. Пьесы положений и пьесы характеров.....	113
3. Чисто фабульные жанры.....	114
4. Ослабленво-фабульные жанры.....	121