

Н. Погодин

ПЬЕСЫ

.. ИСКУССТВО ..



Н. ПОГОДИН

ПЬЕСЫ

Темн

Поэма о топоре

После бала

Мой друг

Аристократы

Человек с ружьем

*Сотворение
мира*

Минувшие годы

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«И С К У С С Т В О»
Москва 1948 Ленинград



Писат. 29. XII. 64

ИЗВЕЩЕНИЕ

19 декабря с. г. состоится траурный митинг на Новодевичьем кладбище по случаю открытия памятника-надгробия на могиле драматурга

НИКОЛАЯ ФЕДОРОВИЧА ПОГОДИНА.

Начало митинга в 15.00 (сбор в конторе кладбища).

Правление Союза
писателей СССР

K. A. Gedung -

Нуєт зи сіафн симпічн ніесе
носе чеснідеффрісні пакоти-
наг бас, які мілкі, та пашні
їхнада та пашні їхнада

~~Марох~~

1952 І. Тереденюко.

МЕНЯ когда-то учил Алексей Попов — прекрасный педагог, который мне попался на пути, и это было счастьем, потому что, если бы не он, вероятно, не вышло бы и того маленького, что я сумел сделать. Нам всегда говорят: откройте свою лабораторию. Это не очень сложная и не очень большая лаборатория. И нет там никаких колб. Но есть вещи, которые могут принести какую-то пользу, если их рассказать попросту.

В творческой жизни литературы вообще, в драматургии и кинематографии в частности многих из нас мучает практический разбор вопроса об идее произведения.

Мне думается, что если художник, в особенности драматический писатель, ставит вопрос, абстрактный для себя (об этом еще в свое время говорил Добролюбов), — если он ставит себе задачу: возьму большую современную, важную идею, превращу ее в тему, для темы подберу сюжет и потом напишу произведение, — мне кажется, у такого художника ничего не выйдет. Чувственный образ, вообще взятый, неминуемо превратится в натурализм. С другой стороны, если художник пишет свое произведение, минуя чувственное восприятие действительности, то он неминуемо уйдет в дидактику, в поучительство.

Или — со всеми нами это случается — часто берутся вещи, люди, события, затем к ним без творческого участия подгоняются

хочется просто и искренне рассказать, чем хочется откровенно поделиться: профессия, «рукомесло».

На одном спектакле мне говорили: «Что он торопился? Поработал бы годами, и было бы произведение, а так оно скороспелое». Нé, торопитесь, не ставьте скороспелых пьес.

Свой «Темп» я написал за 7 дней, в ажитации. Здесь был и задор, были и какие-то настоящие побудители, но в основном мне хотелось рассказать, что я видел. Я это писал, как в бреду. Но если бы в то время я владел профессией, знал театр, был в драматургическом мире, имел образование — потому что отсутствие общего образования (а у меня его нет) дает себя очень сильно знать — я, конечно, не мог бы в 7 дней написать эту пьесу, и, может быть, она была бы...

(С МЕСТА: хуже)

Нет, она хуже не была бы, если бы при этом сохранились та острая восприятия и тот задор, который был во мне.

В вашей реплике есть одна вещь — это наше преклонение перед интуитивностью и наша нелюбовь к самой профессии, и ее тайнам.

Вот, например, в свое время писалась такая очень быстро и стремительно «Человек с ружьем». Надо сказать, что решено было писать пьесу 31 мая, а 1 июня уже читались два ее акта режиссеру и художнику, чтобы делать эскизы и строить макеты, а театр шел в отпуск уже с первым вариантом. Итан, с чего он был начат? И в чем его зерно, в чем удача? Однажды утром пришла в голову к несуществующей еще пьесе — я только знал, что будет Ленин, больше ничего, — пришла в голову сцена: солдат приедет с фронта в Смольный, идет с чайником по коридору и встречает Ленина, и не зная, что это Ленин, рассказывает ему о своих делах. И эту сцену я написал очень, очень быстро.

И потом и не явился рабочий Чубисов, потому пошли все другие сцены. Она была источником, из которого писалась пьеса «Че-

стичном на вид произведения она усиливает бег к финалу.

Я не академик и говорю лишь о своем опыте и о том, во что я верю. Так, например, мне кажется, что идеально — знать финал. Более того, идеально — написать финал до пьесы и потом, может быть, под влиянием начала, ты его как-то переделаешь и, может быть, как в «Анне Карениной», ты введешь совершенно

зрителей, и был восхищен, увидев в первый раз Качалова и Книппер-Чехову. И мне Марков сказал: «У вас здесь очень хороши народные сцены, но у вас нет драматургического стержня». Я не мог тогда понять, что такое этот драматургический стержень. Я был веселый молодой журналист, имевший большую загруженность, и я помню, когда я писал своих мужиков и сцену с красноармейцами, я все время боялся: а не надоем ли зрителю, не скучно ли ему будет?

Я обожаю пьесы, в которых сменяются волнами на-

в них тебе становится знакомым, а потом уже и родным, и приходит то, что образ уже не позволяет тебе делать таких вещей, которые называются на языке критики: «это драматург придумал». То есть образ уже диктует свою манеру, от манеры — поведение, от поведения — поступки и от поступков и конфликты, и все это упирается в общее построение, архитектонику всего произведения. Вот эти громадные мечтания, различные кусочки, наблюдения, вычитывания, сборы, — ах, это мне годится! — ты так и ходишь с этим будущим произведением. Чем это состояние длительнее, чем оно кропотливее, чем больше оно подчинено взыскательности, о которой в свое время говорили Ильф и Петров, тем это лучше. Если сцена сразу пришла в голову, можно ее написать, а потом отвергнуть и еще, и еще. Эта взыскательность, предварительная работа и, главное, эта сдержанность иногда не позволяют писать.

ПОСЛЕДНЕЕ — о языке. О нем так много говорят и так много написано, что я здесь могу только повториться. Скажу о своих правилах. Возьмите такие реплики: «человек без племянницы неядя», «жена есть жена», «кона! полцарства за кона!», «карету мне, карету!». Вот, собственно, азы и в то же время высоты сценического языка. На сцене, по-моему, противопоказана простая, будничная разговорность, бытовщина. Причем, как это ни стран-

чувствует зрительного зала, не чувствует, что его сразу должны услышать домработница и рядом профессор, что фраза эта должна до них дойти, если он не будет думать о свидетелях, он не станет драматическим писателем.

Высшая похвала, которая мне была, — когда режиссер Дикий сказал мне: «Ты не драматург и никогда драматургом не будешь, но язык у тебя драматический». Говорил он об «Аристократах». Но там мне это было легко делать. Но вот «кона! полцарства за кона!» или «карету мне, карету!» — это необходимый аксессуар языка... Как может Ричард сказать «полцарства за кона», когда у него уже никакого царства нет? Но это тот сценический язык, который ложится за рампу.

И второе: «человек без племянницы неядя» — это афористичность. Ее любят театры, любят актеры, зрители. А что лежит внутри? Это беспрестанная забота, вытекающая из беспокойства о сценическом времени: вложить наибольшее содержание в наименьшее количество слов.

Еще о современном языке. Я до сих пор не согласен с таким моментом у Горького, когда он очень сильно обращался на слово «бузаз» или когда обрушивались на поэтов, что они вводили в поэзию слово «Совнарком». Здесь также была известная борьба старого с новым. Когда я однажды услышал в Пензе в «Моем друге» слово «бллат», это как-то меня поразило, но потом это во-

Николай ПОГОДИН: «Я ГОВОРЮ О СВОЕМ ОПЫТЕ...»

«из наиболее талантливых советских драматургов Н. Ф. Ольден — автор знаменитой трилогии о Ленине («Человек с ружьем», «Кремлевские куранты», «Третья патетическая»), пьес «Мой друг», «Аристократы» и других — был прежде все-го художником. Свой опыт писателя-драматурга он пытался осмысливать в немногочисленных, к сожалению, статьях, выступлениях, беседах. Сегодня мы публикуем стенограмму беседы Н. Ф. Погодина с молодыми драматургами (1946 г.), сохранившуюся в архивах ЦГАЛИ.

Стараясь помочь молодым литераторам овладеть всеми тайнами их сложного «рукомесла», Погодин раскрывает свою творческую лабораторию «без колб», от зарождения идеи пьесы до окончательной ее шлифовки на репетициях.

Характерна строгость и взыскательность мастера к своему творчеству, резкость самооценки, иногда, быть может, чрезмерная — как, например, в оценке пьес «Темп», «Поэма о торпоре».

А. ВАЖЕНКОВА,
старший научный сотрудник ЦГАЛИ

борются две вещи: видишь натурализм, видишь лица и видишь указующий перст, который говорит тебе: зачем-де сие написано? А сие написано затем-то и затем-то, я думаю о том-то и о том-то, что случалось и у меня нередко, например, в такой пьесе, как очень слабое произведение «Падь Серебряная».

Первые пьесы и многое из того, что я написал, умерли безвозвратно. Конечно, здесь нужно отдать дань неопытности, отсутствию какого-то предварительного литературного багажа, лености, причем это существует само по себе и очень сильно, конечно, влияет — быстрое, мимое, совершенно самогипнотизирующее представление о том, что ты уже овладел профессией и тебе все известно. Когда тебе хотят что-то сказать со стороны, ты не реагируешь — пьеса-то идет, зрители смотрят, аплодируют, рецензии пишут, драматургом называют...

У меня была за всю мою практику однажды незавыдаваемый для меня предупреждающий голос, которого я, конечно, в свое время не послушался. Я написал пьесу «Позма о топоре»... Там были и топор и другие вещи, которые никакого отношения к театру и драматическому искусству не имели. И Бабанова играла, и Орлов играл, и зрители плачали, и я был уверен успехом — было много всяких вещей. Иставил ее Алексей Попов. Лишь один знакомый тогда сказал: «Знаешь, Погодин, ты молодой человек, тебя будут хвалить, но не пиши таких пьес, не надо, не хорошо». Я тогда, откровенно говоря, ничего не понял. Сейчас вспоминаю. В пьесе не было одухотворенности, не было искры божьей, потому что я писал по каркасу.

ТЕПЕРЬ я перейду непосредственно к самому, с моей точки зрения, главному. о чем

новек с ружьем». Потом я лось ружье, — эта известная цитата Ленина: «...Не надо бояться человека с ружьем».

Ничего здесь нет таинственного и никакого особенного вдохновения, хотя я не боюсь этого слова. Но, во-первых, это единственная и лучшая сцена во всей пьесе, из-за чего она и существует, и так ее любят, и даже кто-то называл ее хрестоматийной. Здесь опять этот момент совпадения. Вся идея произведения, весь его аромат, все его содержание оказались в этой встрече Ленина с простым солдатом, возвращающимся с фронта.

Я могу здесь, конечно, очень много сам рассказать о всех недостатках пьесы. Можно рассказать, в каких условиях мы ее работали. Скажем, не шла сцена срывания погон; они не понимают, я не понимаю. Потом думаем: а что, если все это повернуть по-другому совсем, иначе все это построить по явлению — отодвинуть рассказ Шадрина, как он встретил Ленина, и под влиянием этого рассказа карабульные солдаты начинают срывать с себя погоны. И тут же, в театре, мы эту сцену переделывали, переписывали. И этой профессиональной работой занимался не только я, но, как мы знаем по истории театра нашего, и Островский, и Чехов, который говорил, что, пока он не проверит пьесу на репетиции — не отдаст ее в печать.

Мне часто приходит на ум: можно блестящее водить автомобиль и не знать автомобиля, и первая неудача — что-нибудь в моторе забарахлило, — и ты без рук. Точно так же и драматургия. Я думаю, глубочайшее владение профессией крайне необходимо.

ГЛАВНЫЙ секрет, на основании опыта, что мне позволило потом остаться в театре и не выбросить из театра, — это секрет сценического времени.

Забота о сценическом времени и чувство сценического времени непременно гонят вперед, создавая стремительность. И даже в



грубый, казалось бы, невозможный прием начала своего произведения — с человеком, которого режет поезд.

И вот сейчас постыдным для меня в пьесе «Сотворение мира» явилось отсутствие финала. Не был сделан финал, и так его и нет. Я запутался в интриге и не мог выбраться, так это и повисло.

Опять-таки сценическое время, если оно тобой все время руководит и беспокоит тебя, конечно, неминуемо заставит думать о разнообразии лиц, характеров и типов, профессионально не похожих друг на друга.

Чувство сценического времени приводит к тому, что вы заботитесь об эпизоде, во-первых, сценически укладывающемся в зрелище, и, во-вторых, о сценическом разнообразии.

Я помню до сих пор, как я принес в Художественный театр свою пьесу «Темп», и она была прочитана, и меня там обласкали, и я впервые ходил в театр, когда он без

строения в зрительном зале, когда зрительный зал смеется, потом притихает, потом, может быть, совершенно замолкает, может быть, у него навернется слеза. На моих пьесах, правда, зритель редко плачет. В общем, я за такую драматургию, которая многообразна, как жизнь.

Я профессионально советую товарищам: очень хорошо вообразить себе предысторию того героя, о котором вы пишете, предысторию, с которой он войдет в произведение, с детских лет. Это сначала кажется надуманным, потом ты начинаешь к нему привыкать, он входит в тебя, ты думаешь, что герой этот поступок сделал потому, что недодумался или у него были какие-то воспоминания. То есть предыстория, с которой он войдет в пьесу, — громадная экспозиция будущего произведения. Это потом очень облегчает труд, очень подготовляет образ, ты к нему привыкаешь, все

но, я к этому убеждению пришел и не прямо, не научным методом — это когда репетировал «Кремлевские куранты» Немирович-Данченко. Я старался не пропустить ни одной репетиции. Это был единственный режиссер. Меня мучил страшно, и когда я приходил в театр и не приносил продолжения сцены, было скучно.

И удивительно было у Немировича: говорит актер фразу, он сидит и слушает. И я слышу, что актер врет — не потому что он не выучил, потому что, как написано, ему неудобно говорить — он подгоняет под свой голосовой аппарат. И я просто поражался — не может же человек в 80 с лишним лет выучить такое произведение, как «Кремлевские куранты», но он прерывал и говорил, что такая фраза не могла быть написана, просил супфера прочесть и показывал. Он говорил: «В Художественном театре нельзя добиться, чтобы даже «Горе от ума» читали так, как оно написано у автора, — даже его раздавят своими оправданиями». Такой блестящий актер, как Борис Ливанов, — особенного, несколько стихийного дарования, — он же не скажет: «В Москве два университета — старый и новый», — он как-то обязательно носом дернет, и это вызывает у зрителя реакцию.

Я говорил о языке. У Немировича-Данченко это язык всегда при свидетелях. И как бы мы ни думали о своем художестве, как бы мы ни думали даже о четвертой стене, мы никогда не уйдем от партнера и галерки, которые будут на это смотреть. И если автор не

шло и дает большое жизненное понятие.

Я как-то говорил Шолохову о целом ряде провинциализмов у него. Но он мне сказал: «Ты станешь старым, возьмешь «Тихий Дон», и тебе это понравится». И действительно, недавно я прочел это и подумал: как я был тогда не прав. Не нужно бояться каких-то слов, которые, может быть, часто приходят с улицы, от маленьких и т. д. — черт знает, откуда они рождаются. Но я не люблю писателей, которые дают хороший, образный язык, а я вижу за этим словарь Даля.

Я пытался писать пьесы о Петре, взял знаменитое императорское издание, бумаги и личную переписку Петра и месяца полтора работал над этим делом и постиг, в чем тайна. Оказывается, все это очень доступно. Но однажды я у Ибсена читал такую фразу: «О, эти древние герои, эти воспетые на все лады мертвые короли. Надеши они мне, и знать их больше не хочу», — говорит Ибсен, — любой метельщик улицы для меня гораздо интереснее, и в нем я вижу частичку живой истории». И я над этим подумал и избавил себя от исторической темы.

Можно к этой концовке прибавить вторую концовку словами Тарханова, который был на выпуске целого курса, выезжающего на работу в Таганрог. Тарханов должен был сделать доклад об актерах, о проблемах и т. д. Он вышел и сказал: «Я скажу так, — кто талантлив, тот играть будет, кто не талантлив, играть не будет».

18. XII. УФО - „Лит. газета“

5

Н Е ХВАТАЕТ Погодина.
Не хватает его во всем.

В театре последних лет, в драматургии семидесятых годов, в литературе, в жизни.

Не хватает его самого — глядящего исподлобья, с умной усмешкой, утонченно-деликатного и — грубоватого, доброго, но не добренского, злого, но не злобного, мыслящего широко, масштабно, индивидуально. Не хватает собеседника, спорщика, умеющего восхищаться и умеющего обличать. Не хватает его, Погодина, — человека, на туры, личности.

Нет других? Другие есть, есть талантливые, крупные сценические писатели, пишущие хорошо, отлично, мастерски, есть старые драматурги, есть не очень старые, есть молодые — правда, молодых по сравнению хотя бы с про зой или поэзией угрожающе мало.

Другие есть, но его, Погодина, нет.

«В каждый театральный сезон я неоднократно вспоминаю Николая Федоровича Погодина. Все время не хватает его новой пьесы. С театральной палитры исчезла одна из ярчайших красок, отчего и в общей картине какая-то вспоюющая не достачка» (В. Розов. «Он

ПОГОДИНУ БЫЛО БЫ СЕМЬДЕСЯТ



Исполнилось семьдесят лет со дня рождения Николая Федоровича Погодина, писателя многогранного таланта, одного из лучших наших драматургов, с чьим именем тесно связана история советского театра. Значителен вклад Николая Федоровича Погодина в развитие нашего искусства: Погодин — автор драматической трилогии о Владимире Ильиче Ленине, за которую он был удостоен звания лауреата Ленинской премии, один из первооткрывателей темы труда на сцене, художник-гражданин безраздельно предан-

уж мажорные драматические коллизии словно бы озаряются погодинской поэтической улыбкой, «Аристократы», поставленные впервые Охлопковым в Реалистическом театре в тридцатые годы и возобновленные им же, спустя десятилетия, в Театре имени Маяковского, идущие по сей день. Это и осенняя задумчивость «Сонета Петрагрик», пьесы о поздней любви, в которой вы все равно услышите погодинскую теперь уже грустноватую ironичность. Это и в «Кремлевских курантах», самой поэтической в самом сюжете своем и самой лучшей, на мой взгляд, пьесе из погодинской трилогии о Ленине. Это и в пьесе «Мы втроем поехали на целину», родившейся после поездки в Казахстан и, так же как и первые пьесы Погодина-газетчика, идущей по горячemu следу, по литературной целине...

Есть тайна в сценическом письме — не все то, что написано в форме диалогов и оснащено ремарками, является пьесой. Сцена дает или не дает пьесе путевку в зрительный зал. Погодин знал эту тайну, будучи драматургом прирожденным, хотя не однажды нарушавшим сценические законы. У него был сценический язык, лишь ему принадлежащий. Своя реплика. И ремарка — своя.

А ведь первым, кто открыл самого Розова, был Погодин. Первым написал о нем в «Литературной газете», да так, с таким азартом, что статья привлекла к новому имени внимание всех, любящих театр, драматуриги.

Помню, как Николай Павлович Охлопков в тихий, сумеречный осенний день жег у себя на даче в Переделкине сухие ветки, осыпавшиеся и прежде времени пожелтевшие листья, мы следили молча за все разгоравшимся костром, неслышно подошел Погодин, тоже стал следить за огнем и, помолчав, исподлобья оглянув всех, чуть поведя головой, сказал — не без заносчивости:

— Вы вот осенние листья сжигаете, а я в осенне-сентябрьском номере «Театра» печатаю три пьесы к сезону! Три пьесы — три новых имени, вы их и не знаете. А это родились три драматурга. Это будет бомба — три новые пьесы и все три талантливые! После таких пьес нам, старикам, будет трудно. С этими мальчиками играть неЛЬЗЯ.

Он говорил с азартом — часом спустя с таким же азартом разносил какую-то не понравившуюся ему пьесу. Без азарта не мог делать ничего — не мог сочинять диалоги, не мог написать статьи, не мог редактировать журнал — а он много лет редактировал журнал «Театр», и редактировал его талантливо, — не мог просто лечиться, а увлекался лечением, то одним, то другим, то пил травы, то носил какой-то японский браслет, призванный излечить его от хронической аритмии... С азартом возился с радиолами, с магнитофонами, с азартом заставлял слушать друзей то «Сто одну скрипку» американского оркестра, то джазы, то романсы Верти-

ского, то Бетховена, то Равеля, то Баха.

Да, он был азартен.

С азартом вломился и в драматуриги — еще был газетчиком, увидел афишу, на которой стояло имя молодого литератора из Ростова, сказал: «Ах, так! Если он может, то и я смогу, если он написал, то и я напишу».

И написал — «Темп».

Тогда еще был журналистом, впрочем, любил эту профессию до конца дней. Потом вспоминал о ней: «Я поступил на работу в ростовские газеты, когда было очень холодно и голодно. Ох, как голодно! Ели первые в мире бутерброды со шрапнелью (крупа). Звонок в редакцию — «Немедленно спецкора». Бегу. Дисциплина! Мне выдают в Донпрудкоме карабин. «Стрелять умеешь?» И пачку палирос в виде премии за активность».

Тогда же, в начале двадцатых годов, в Ростове видели его не только с карабином, но и с хризантемой в петличке. В извозчиком фаэтоне, запряженном белой лошадью, приехал за своей невестой, будущей его женой, Анной Никандровной. Опоздал на два часа на собственную свадьбу — не так-то просто было достать белую, именно белую, только белую лошадь. Да еще по дороге лопнула рессора. Да еще стеснялась этого шика сама невеста, ходившая в деревянных башмаках. Но привез тем не менее невесту на белой лошади — по-погодински красиво, по-погодински неожиданно, по-погодински неповторимо. Повез застенчивую невесту сначала в загс, а потом к себе, пир

закатил для редакционных друзей на весь прошлый, настоящий и будущий горор, а потом на белой лошади увез ее, невесту, в свою нелегкую, бедовую, тревожную, увлекательную и красивую жизнь.

Сумел казавшееся несценичным сделать сценическим, грубое по видимости — поэтичным по существу, даже журналистскую шершавость, незавершенность превратить в достоинство, очаровавшее режиссера, художника, артистов, — Театр Вахтангова поверил в дебютанта, а вместе с театром поверил в него и зрительный зал. Как это неописуемо важно — поверили!

В один из приездов в Москву в тридцатые годы мне «пофартило» — попал в Театр Революции на общественный просмотр «Поэму о топоре». И все в этом спектакле показалось необычайно важным, значимым, прекрасным, начиная от самого полемического названия и кончая овацией ослепительной Бабановой — Анке и молодому Попову, постановщику спектакля. И прекрасной была нержавеющая златоустинская сталь, превратившаяся в предмет поззии, и сам автор, бочком, угловато, не зная, куда деть руки, выходивший на аплодисменты и без улыбки, с явным удовольствием покидавший сцену, на которой суждено ему будет еще много, очень много раз выходить кланяться.

«Поэму о топоре» поставил ее Алексей Дмитриевич Попов, назвал патетической комедией, хотя сам Погодин написал просто и скромно — пьесу

даний, обрадительно-подъемного своему народу, делу строительства социализма.

Помню Погодина разное. Помню победы его и помню поражения — и тех, и других на одну жизнь более чем достаточно. Помню периоды его высочайших взлетов, помню, когда переставал звонить телефон, — театры, атаковавшие его почти всю жизнь, вдруг, будто бы сговорившись, переставали ему называть. Всякое бывало. Бывало, когда и сам Погодин мрачен, становился колючим, казался нелюдимым. Но и в эти трудные для него времена он работал, работал самоизбранно, испытывая высшее наслаждение, когда оставался наедине со своими персонажами, за своим письменным столом.

Последние годы жизни Николая Федоровича — взлеты, непрестанное горение, пьесы его идут много, широко, он действует — и успешно, — во многих жанрах, даже в прозе, «Третьей патетической» завершается идущий сквозь годы новаторский труд первоходца ленинской темы, в Театре имени Маяковского ставится его новые комедии о молодежи, «Юность» печатает поэзия «Янтарное ожерелье»...

Сейчас, в семидесятом году, ему было бы семьдесят лет.

Было бы семьдесят лет в этом году и Всеволоду Вишневскому, соратнику Погодина по революции, сверстнику по возрасту, во многом единомышленнику по драматургии.

Было бы семьдесят лет в этом семидесятом году и человеку, который любил и ставил Погодина, — Охлопкову.

Все это — ровесники века. Все это — поколение, щедро наделенное талантом, поколение бурное, красивое, оставившее историю своей нестирающейся след...

Александр ШТЕЙН