

журнально-газетное объединение 1933

三好十郎作

炭塵

十場

自由黨決死隊奮戰記

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

落合三郎作

十場

ТЕАТР

и ДРАМАТУРГИЯ

2-3

新藝地劇團演藝公演

Библиотека им. Н. А. Некрасова

ПИСАТЕЛЬ И ТЕАТР

10 сентября этого года собирается первый всесоюзный съезд советских писателей. Среди основных на повестке дня съезда будет стоять вопрос о драматургии, как об одном важнейшем виде литературы. Редакция журнала „Театр и драматургия“ обратилась к советским писателям с просьбой рассказать об их отношении к театру, о возможности и желательности для них работать в области драматургии, о причинах, мешающих этому, и т. д. С настоящего номера мы начинаем печатать высказывания писателей.

А. С. СЕРАФИМОВИЧ

Я не работаю для театра прежде всего потому, что всецело занят работой над прозой. Для того, чтобы написать пьесу, нужно отбросить свой основной труд, взяться за другой вид искусства, не будучи уверенным в успехе.

Наше время повелительно требует отыскания наиболее выгоднейших форм для охвата искусством наиболее широких масс, и поэтому такое опромное значение сейчас приобретает драматургия, театр. В смысле удара по зрителю, психологического напора, глубины восприятия в единицу времени драматургическая форма необычайно сильна.

Несмотря на глубочайшие различия между повествовательной и драматургической формой во многих беллетристических произведениях можно найти отдельные сцены, куски, которые являются настолько сценически законченными что их можно перенести на сцену. Свойственно это и моему творчеству и с течением времени все сильнее. В этом мне помогли мои неудачи в кино, которое очень близко к драматургии по своей сжатости и внутренней ударности.

При переделке беллетристического произведения в пьесу нужна не переделка, изменение внешнего характера вещи, а большая перестройка ее на новых, иных основах.

Еще до революции я писал пьесу «Девушка за стеной», которая со средним успехом шла у Корша. Затем в начале революции две пьесы: «Марианна» из жизни красноармейцев, которая шла во Владикавказе, Ростове, и очень тепло принималась красноармейцами, и «Именины в 1918 году» — маленькую одноактную пьесу.

При тех опромных объемах воздействия, какое имеет радио, большое значение могли бы иметь вещи, написанные для радио. Но при современной технике радиовещания нельзя достаточно полно передать внутреннее содержание вещи, ее извилины, настроения, оттенки.

В. В. ВЕРЕСАЕВ

Я не работаю для театра потому, что мало его знаю, не особенно люблю. Раза два делал попытки писать пьесы, но неудачно. Пьесы были мало сценичны, в них не было энергично развертывающейся интриги и внешне захватывающего сюжета, необходимых для драматургического произведения. Все совсем сказывался

беллетрист, у которого иной подход к материалу, чем у драматурга. Беллетрист любит лирику, отступления, углубления в психологические тонкости. Это очень часто проявляется в драматургических произведениях, написанных беллетристами, и, мне кажется, может иногда искупить отсутствие напряженного действия и быстро развертывающегося сюжета.

Меня лично очень мало радует, что за последние тридцать-сорок лет беллетристы много пишут для театра, часто в ущерб своей основной работе и не всегда вследствие внутренней творческой потребности. Возможно, что театры от этого вынрывают, но художественная проза, несомненно, страдает.

Пьесы, переделанные писателями из беллетристических произведений почти всегда слабее источника и в большинстве случаев остаются только иллюстрацией к беллетристическому произведению. Правда, тут есть исключения. Уже давно признано, что Островский, в сущности, был беллетристом, а Достоевский спромным трагиком. Но Достоевский захлебывался обилием материала и, возможно, поэтому не мог бы уместиться в пределах драматургической формы. Достоевский давал опромнейший материал для сценического воплощения; и отдельные сцены, и само построение отдельных вещей, сделаны предельно драматургичными. И если иногда инсценировки его произведения кажутся беднее, чем его романы, то это объясняется тем, что почти невозможно в одном спектакле передать всю глубину и богатство его вещей. Я не знаю другого прозаика, чьи возможности трагика были бы так огромны. Пожалуй, в этом отношении Достоевского можно сравнить только с древними трагиками, с Эсхилом, которого называли безднотворцем.

ФЕДОР ГЛАДКОВ

На особый род искусства, драматургию, я смотрю чрезвычайно «почтительно», считаю его очень интересным и очень трудным. Мечтаю написать пьесу, и не делаю это сейчас потому, что весь в работе над прозой. А когда пишешь большое произведение, которое захватывает тебя, и целиком уходишь в него, трудно, нельзя работать параллельно над другой вещью. Пьеса, которая была бы сценична, оригинальна, написана своеобразным, отвечающим законам театра языком, требует очень много времени, большой усидчивости. Я решил, что

как только закончу роман, возьмусь за пьесу. О теме я еще не говорю, но в голове уже много замыслов.

Разговаривая с писателями, которые сейчас работают над пьесами, я вижу людей, одержимых этим видом искусства, опьяенных им. Такая необычно сильная творческая возбужденность вызывается тем, что в беллетристике можно себя разрядить всякими лирическими и эпическими отступлениями. Даже пейзаж является своего рода разрядкой, «заземлением» творческого возбуждения. В драматургическом произведении, нужно в малый промежуток времени дать персонажи в непрерывном движении, в сгущенном, горячем виде, в перипетиях борьбы, — и это требует опромного и напряженного внимания. Чтобы в пьесе не было ничего лишнего, чтобы диалог был ярким, своеобразным, типичным, без повторений нужен очень большой творческий пресс. Образцы прекрасных пьес, по которым наши драматурги могли бы учиться эпической подаче больших проблем и сложных фигур, дают Шекспир и Ибсен.

Плохо то, что нет связи между писателем и театром, между писателем и драматургом. Драматургия и беллетристика наиболее близкие друг к другу искусства, и работники этих видов литературы во взаимном творческом общении могли бы многое дать друг другу. Чтобы создать пьесу, писатель должен хорошо знать не только природу театра, но, просто, часто посещать театр, и приходить туда не как случайный зритель, а как художник; еще лучше, если он вплотную свяжется с театром.

Когда-то я написал две пьесы: «Бурелом» и «Ватага». «Бурелом» был поставлен в Новороссийске Мейерхольдом, с которым мы тогда вместе работали в театре. «Ватага» шла в Рабочем театре Пролеткульта, и провалилась, потому что была поставлена не в соответствующем оформлении, не в соответствующей интерпретации текста, и, наконец, просто плохо сыграно. Таким образом, моя первая любовь с театром была неудачной.

Потом я перешел к художественной прозе и за пьесы больше не брался.

Инсценированы две моих вещи: «Цемент» и «Головоногий человек». К инсценировкам, вообще отношусь очень отрицательно. Считаю, что инсценировка это неудачный перевод с языка прозы на язык драматургии, где подчас не связаны концы с концами. Даже, когда вещь инсценирует сам автор, он не может повторить процессы творчества в другом виде искусства.

За последние годы мне было предложено театром им. Вахтангова, Художественным театром, II МХАТ — и рядом других написать для них пьесу. С театром им. Вахтангова я даже связался, потому что меня очень интересует этот театр. Начал писать пьесу, но потом меня захватила другая большая работа и я пьесу бросил. Вахтанговцы и до сих пор упрекают меня за это.

Моя очередная творческая работа будет над пьесой. Я начну ее после того, как я закончу роман, примерно, года через два. Свою будущую пьесу я думаю отдать театру им. Вахтангова. И моя долгая, упорная работа над пьесой, даже в периоде ее создания, будет протекать в полном сотрудничестве с театром.

В. Г. ЛИДИН

Мной сделано для театра очень немного. Две пьесы для Детского и Художественного театра: «Том Сойер», «Хижина дяди Тома» и оригинальная пьеса «Океан», которая шла в Ленинграде и в провинции.

Театр является наиболее волнующей меня областью, и я ощущаю глубокий пробел в своем творчестве и неудовлетворенность от того, что не создал ничего значительного для театра.

Надо сказать, что театр очень мало сделал для того, чтобы привлечь ту категорию писателей, специальностью которых не является драматургия. Беллетрист приходит в театр как новичок, и, естественно, требует к себе повышенного внимания.

Работая над беллетристическим материалом мы всегда знаем, что этот материал не явится холостым зарядом. К сожалению, такой уверенности нет, когда работаешь для театра. И в этом смысле только внимание театра может явиться побудительным для беллетриста стимулом.

Меня лично общение с режиссерами всегда наводило на мысль о том, что нужно написать пьесу. Я думаю, что настоящая хорошая пьеса может возникнуть в итоге взаимного творческого оплодотворения режиссера и драматурга.

Я думаю, что пьеса должна быть создана не в результате инсценировки, а как совершенно самостоятельное произведение. Мне случилось перекладывать свои вещи для кино; даже и в этом случае я их заново перерабатывал, заново строил. У пьесы другая природа, другие законы развертывания действия, и, следовательно, ее персонажи и взаимоотношения должны быть не похожими на персонажи и их взаимоотношения в беллетристике. Но экономия, простота и выразительность одинаково необходимы и в беллетристике, и в драматургии. Пьеса должна быть хорошо композиционно построена. Искусство — вещь мстительная. Когда зритель видит, что автор нагромодил массу картин и событий, он, в большинстве случаев не верит, что это драматургический прием, а понимает, что за этим кроется беспомощность автора и его неумение строить пьесу.

В спектакле должна заключаться значительная идея. В большинстве пьес

наших драматургов идея оказывается чрезвычайно куцой. Страсти неглубоки, поводы для создания пьесы незначительны. Творится величайшая эпоха. Растет, изменяется жизнь. Растут, меняются люди. А чувства, страсти, ведущие идеи, громадные социальные сдвиги, новые взаимоотношения между людьми до сих пор не находят достаточно глубокого отражения на сцене. Классики-драматурги поднимали большие и острые для своей эпохи вопросы. В частности, Островский отражал в своих произведениях не только быт русского купечества, а огромную эпоху начального промышленного капитализма, и это одна из причин, почему его пьесы до сих пор не потеряли социального звучания.

Спектакль — результат опромной работы большого творческого коллектива театра. Если к этому добавить массу зрителей, то станет ясной необычайно высокая ответственность за спектакль. Зачастую мы видим, что торжественно поданный спектакль, потребовавший чрезвычайного напряжения со стороны актеров, художников, музыкантов, является по существу рассказом о голом авторе, которому нечего сказать. Схема остается схемой, которая вопреки всем стараниям, выпирает своим костяком.

Пьесы Шекспира, Мольера, Ибсена, Островского, Сухова-Кобылина можно читать также, как беллетристические произведения. Пьесы современных драматургов почти невозможно читать: они написаны серо, бледно, вялым, стандартным языком. В этом отношении прозаики, которые может быть, не вполне владеют драматургической техникой, но зато хорошо владеют языком, много могли бы сделать для театра.

Недавно я был на собрании, созванном крупным московским театром, на которое были приглашены драматурги и писатели. Это был театр большой культуры, театр больших достижений и больших ошибок. Некоторые драматурги, заложив руки в карманы, представляли счет театру, отпраздновавшему двадцатипятилетие своего существования, не имея пьес, которые могли бы предъявить, как встречный счет театру. Я думаю, что многие драматурги, пьесы которых держатся на сцене полтора-два месяца, а потом исчезают, должны испытывать ту горечь, которую ощутил бы прозаик, если бы выпущенная им книга осталась лежать непроданной на полках магазинов, или продавалась за бесценок у Ильинских ворот. Кому что нравится! Иные выбирают себе судьбу современных Потапенко, Рышковых, Крыловых и Гнедичей. Судьба, во всяком случае не завидная.

Постановлением от 23 апреля был предъявлен очень большой счет нашему искусству. Прозаики и поэты ответили крупными вещами. Слово за драматургами!

АРТЕМ ВЕСЕЛЫЙ

Я люблю театр, но мало его знаю, хоть и начал свою литературную карьеру с театра. Первую пьесу я написал в 1919 г. и ТЕО Наркомпроса, где тогда работал Балтрушайтис,

приняло пьесу к напечатанию. В это время наши части перегоняли с северного фронта на южный. Я зашел в Наркомпрос, получил большой мешок ассигнаций, пьесу же там затерял, оригинал у меня не сохранился.

Вторую пьесу, драму «Мы» я написал на южном фронте, в горячей боевой обстановке; помню, мне очень хотелось ее написать и работал над ней я с большим подъемом. Пьеса отражала гражданскую войну, фронтovou обстановку, деревню. Она была напечатана в третьем номере журнала «Красная новь» за 1921 г., когда он только начинал выходить. Об ее драматургической беспомощности я мог судить позднее потому, что из восьми актов три были сокращены полностью.

Еще с детства я люблю французскую литературу, люблю Мольера; думаю, что под этим влиянием я и начал писать пьесы. По-моему, интересней можно считать ту пьесу, которую хочется посмотреть раз десять. Такой пьесой для меня является «Блоха» во II МХАТ. А многие современные пьесы и один раз смотреть трудно из-за их крайней схематичности, арифметичности. Я сам бывший матрос, и хорошо чувствую насколько фальшивы все эти «братишки» в растерзанном виде и пулеметный огонь в публику.

Наша драматургия построена на четырех простейших арифметических правилах, которые мы проходили в приходской школе. А существует математика высшая, математика наивысшая. Такой, например, для меня кажется поэзия Хлебникова. Еще в 1921 г., на фронте, я встретил близкого друга Хлебникова. Это было счастливое время, когда я был юн, когда были открыты мои уши и глаза, и я сразу как-то понял Хлебникова и люблю его и до сих пор. Меня восхищает в нем редкое соединение мудреца с поэтом.

И вот десять лет спустя, после ломовых трудов над романами «Гуляй, Волга» и «Россия, кровью умытая», я снова хочу возвратиться к драматургии. Я написал одну историческую пьесу по роману «Гуляй, Волга» и вторую, которая еще не закончена, из эпохи гражданской войны, рисующую революционное подполье в тылу у Деникина. Пьеса «Гуляй, Волга» мне не совсем удалась. По отзывам работников театра, ее основные ошибки в отсутствии спирального, единого сквозного действия, в раздробленности характеров действующих лиц. Театр упрекает меня и за то, что в пьесе нет женских ролей, и половина коллектива театра обречена на бездействие.

Когда я работаю над беллетристическим произведением, я уверен, что при настойчивости и упорстве и трудную главу сделаю хорошо, потому что знаю материал. При всем желании честно, хорошо работать для театра, это мне, очевидно не удастся, потому что я плохо знаю природу, законы театра. Накупил массу книг по драматургии, пробовал читать, но большую пользу из них для себя не извлек.

Большинство инсценировок беллетристических произведений неудачны вследствие слабого знания театра. Вообще, пьесу лучше писать сразу, а

не инсценировать прозаическую вещь. Для многих писателей беллетристическое произведение является своего рода трамплином; кажется, что удобнее разбежаться по книге, а затем прыгнуть в театр.

По моему, хорошая пьеса может быть создана из скрещенной старой классической драматургии с элементами нового содержания, новой формы, нового подхода к театру.

Нам нужна комедия, настоящая комедия, как вполне заслуженный отдых от длительной напряженной и героической борьбы. Недавно я приехал с Урала. Мне приходилось там разговаривать с режиссерами, и они рассказывали мне, какой успех на новостройках, среди рабочих, имеют комедии. Рабочий приходит в театр с митинга, с производственного совещания, и когда те же самые речи, те же слова, что он слышал там, несутся со сцены, ему становится невмоготу.

Еще в 1926—27 г. я задумал комедию из жизни русской поэтической богемы «Притон страстей». Может быть, осенью я за нее возьмусь.

Последние годы я работал над романом «Россия, кровью умытая». Основное мое внимание было направлено на вытравление серости положений, на борьбу с бытовизмом. Я претендую на то, что на каждой странице есть что-либо оригинальное по теме. Когда я задумывался о перделке этого романа в пьесу, мне казалось трудным это сделать самому, потому что я подавлен огромностью материала. Думаю, что опытный драматург мог бы из этого романа выбрать отдельные куски и сделать пьесу.

Считаю, что должна быть большая связь с театром и товарищеское внимание и помощь со стороны театра начинающему драматургу в процессе создания пьесы. Диалог, который кажется автору хорошим, со сцены из уст исполнителей будет звучать иначе, и, наоборот, фраза, которая кажется автору серой, в театре может засверкать яркими красками.

Плохо то, что у нас часто захваливают посредственные пьесы. Нам, людям, давно работающих в литературе, это не совет. Но молодых, которые придут после нас работать в театр, это может толкнуть на неправильный путь.

А. С. ЯКОВЛЕВ

В 1925 году я написал пьесу на тему о гражданской войне. Что меня толкнуло на написание пьесы? У меня была повесть «Поволжье», которую Ленинградский театр перделал в пьесу «Мятелица». В пьесе было много неуклюжостей, неправильно были истолкованы типы, и мне казалось, что я сам сделал бы ее лучше. Центральную роль в ней играла прекрасная артистка, и ее игра настолько потрясла, зажгла меня, что мне захотелось написать вещь для театра.

Я написал пьесу и отнес ее в Четвертую студию, ныне театра Красной Пресни. Пьесу одобрили, приняли, но нашли два действия недостаточно драматургичными и предложили их перделать. В этом же театре ставил свою пьесу «На земле» писатель Нивовой. Я спросил его, в чем должно

закончиться приспособление пьесы для сцены, и он ответил, что придется почти заново перерабатывать пьесу, и что он свою вещь перedelывал сто пятьдесят раз! Меня это ошарашило. В тот же вечер спрашиваю у Всеволода Иванова, сколько раз перedelывалась его пьеса «Бронепоезд», Иванов ответил, что работал над ее перделкой около года. Это меня отпугнуло от театра. Ведь обычно повесть, рассказ, даже роман не требуют такой огромной, бесконечной перделки.

Но театр я очень люблю. Сейчас, работая над большим романом о реконструкции Волги, о «Большой Волге», я наткнулся на чрезвычайно интересный материал, на основе которого хочу написать пьесу. Это—встреча старого быта, старого уклада с новым строительством, с новыми людьми, с новыми огромными целями. Эту тему я хочу развернуть на Волге, где сильнее цельные характеры, где такая сильная трагическая борьба.

Как только закончу роман, вплотную примусь за пьесу. Знаю, что предстоит больше трудности, но пьесу все таки делать буду.

Н. ОГНЕВ

Я много работал для театра, и не только как литератор, но и как руководитель юношеского театра. У меня даже было специальное помещение в Бутырском районе, где я занимался экспериментами в области импровизации.

Мной было написано около десяти пьес для детей. Часть из них была напечатана в советской прессе, а часть — «Сказки Шехерезады» и «Гайавата, вождь ирокезов» — поставлена на сцене Московского театра для детей.

В 1930 г. я написал пьесу «Дом юношества». Пьеса была принята театром им. Вахтангова и дана для работы режиссеру Захаве. Он сделал ряд указаний, и я принялся дорабатывать пьесу. Но в процессе работы выявилось, что непреодолимое препятствие представляет сам материал. В 1930 г. нельзя было создавать образы молодежи, пользуясь материалом 1925 г. И пьеса так и повисла в воздухе между театром и мной.

Г. НИКИФОРОВ

В 1932 г. мной написана пьеса «Мафия», которая выходит на днях в издательстве «Молодая гвардия». Эта пьеса рисует стремление ребят к романтике и самопроизвольные детские организации.

В данный момент я для театра не работаю, так как занят практическим разрешением проблемы советской новеллы. Тем не менее, мысль о работе для театра никогда меня не покидает. Особенно меня интересует вопрос о сценической интерпретации синтетического образа женщины в стране советов, образа, отличного от традиционных литературных изображений.

Материал для любого жанра литературного творчества, в частности и для драматургического, нас окружает густо и плотно. В свою очередь постановление ЦК от 23 апреля, уничтожив «литературно политические»

сколки, создало нормальную и исключительно бодрую атмосферу для литературной работы.

Мне кажется, что любой писатель хотел бы работать для театра, как и для кино, но с нами не хотят работать.

Лично я самым коренным образом расхожусь с работниками театра во взглядах на театральное искусство. Я считаю, что многие театральные работники принижают театр, и драматурги следуют за ними по этому пути. Поэтому мы видим на сцене не те образы, слышим не те слова, которые нужны в нашу эпоху. Идея революции огромна, а слова, звучащие со сцены, мелки, затасканны. Театр выезжает на агитке, на лубке, которые драматург часто стряпает в десять дней. Идея пьесы должна не декламироваться со сцены, а естественно вытекать из самого хода развития действия. Иногда кажется, что театр боится сложных тем.

Есть театральные спецы, с которыми любой театр готов заключить договор на пьесу, даже не зная ее темы. Когда же писатель приходит в театр, он не встречает внимания, не получает творческой зарядки и товарищеской помощи в работе.

Недавно я написал пьесу «Шум». В ней рассказывается о консультанте Госплана профессоре Шатрове, который не занимается вредительством в обычном смысле этого слова. Наоборот, все проекты, проходящие через него, он прекрасно разрешает, и за ним устанавливается слава гения. Но он до судорог в кишках ненавидит советскую власть, и его вредительство состоит в том, что он намеренно в сотни раз удорожает производство, рассчитывая, что страна экономически не выдержит крупных масштабов стройки. Но революция преодолевает его замыслы.

Я работал над пьесой девять месяцев, три раза перерабатывал и дополнял ее. Прочел пьесу директору и режиссеру одного крупного театра. Пьеса им понравилась. Директор тут же сказал «пьеса наша», и взял ее с собой. Потом один из режиссеров нашел в ней бытовизм, и вот прошло уже два месяца, а о судьбе ее мне ничего не известно. Театр не должен отговариваться расплывчатыми фразами о бытовизме, а указать автору, где законы театра требуют перделки, или прямо сказать, что пьеса не подходит.

Я прекрасно знаю театр и законы сцены. Если строго соблюдать правила драматургического искусства, то на сцене не должно быть не только лишнего человека, но ни одного лишнего предмета. Когда все актеры закуривают или группируются вокруг пулемета, это значит, что им нечего делать. Пьеса — это единая целеустремленная идея, обыгрываемая основным героем. Другие действующие лица обычно дополняют основного героя, создают ту обстановку, в которой автор задумал его показать. Поэтому все роли должны быть так распределены, чтобы второстепенные персонажи не были сильнее главного героя. Хороший спектакль можно создать в результате совместной работы над пьесой драматурга, режиссера, актеров, когда все они захвачены идеей пьесы. Театр может хорошую пьесу испортить.

и из посредственной сделать хороший спектакль. Тут многое зависит от режиссерской фантазии и актерского мастерства.

По моему, театр мало думает о зрителе. Пролетариат, единственный класс, представляющий художнику величайшие творческие возможности и высоко ценящий искусство, получает художественные произведения, чрезвычайно схематичные и бледные. В наших пьесах совершенно нет философии, нет мысли. Смотришь пьесу, и думать не о чем. Выйдешь из театра, и забываешь о том, что видел. Иногда бывает просто обидно за зрителя: кажется, что театр принимает его за какого-то Фомку-дурака, который все съест. Нет у нас хорошего театрального суда и театрального прокурора.

Драматург обязан хорошо знать материал, на котором он строит пьесу. Незнание материала во многих пьесах приводит к ряду нелепостей. Например, в пьесе Погодина «Мой друг» Гай осматривает строящийся завод и видит, что поставлены кленовые рамы. Он велит их заменить железными. А я, производитель с двадцатипятилетним производственным стажем, точно знаю, что кленовые рамы могут продержаться сотни лет, и, во всяком случае, гораздо дольше, чем железные. И токарные станки невозможно переделывать, и, если бы это было возможно, то переделка стоила бы гораздо дороже, чем покупка новых. Из пьесы ясно, что ни драматург, ни режиссер, ни директор театра не знают производства, о котором идет речь в пьесе. И рабочий, придя в театр, смеется не над фразами актеров, а над производственными нелепостями пьесы.

Недавно я получил повестку из Горкома писателей, приглашающую на доклад. Один из тезисов этого доклада призывал писателей «скорей работать». И вторую повестку туда же на совещание, где должно было обсуждаться коллективное письмо группы рабочих, упрекающих современных писателей в том, что они пишут скучно, а прежние писатели писали интересно. Не является ли торопливость, к которой нас призывают, одной из причин этого?

Я считаю идеальным такое положение, когда автор, в некотором «предвидении» вынашивает в себе вещь, которая к моменту написания оказывается чрезвычайно важной и актуальной по теме. Нужен и некоторый творческий риск. Мы бездарно повторяем то, что гениально делает рабочий. А театр еще более упрощенно подходит к тому, что чрезвычайно сложно в жизни.

Две мои вещи были переделаны театрами в пьесы. Я считаю, что самостоятельно возникшая пьеса лучше, а при переделке беллетристического произведения в пьесу надо не просто компилировать отдельные куски, а самый сюжет продумать в драматургическом разрезе. Лучше, когда это делает сам автор. Наиболее удачной инсценировкой беллетристического произведения я считаю «Дни Турбиных» Михаила Булгакова, переделанные из «Белой гвардии».

Удачно инсценировал свой роман «Гуляй Волга» Артем Веселый. Особенно интересна пьеса своим языко-

вым богатством. Но театр нашел пьесу недраматургичной, и Артем Веселый спрятал ее в стол.

Мы, писатели, несколько консервативны. Но театр еще консервативнее нас. И те фразы, которые ни один художник не напишет в беллетристическом произведении (например «о моя дорогая! Какой голубой закат»), на сцене произносят часто и подают особенно любовно. Вообще театр мало ценит языковой материал пьесы, и большинство современных пьес написано бледным штампованным языком.

Впрочем, театр еще не перецегиолял кино в отношении к писателю. Был такой период, когда Совкино, набив портфель деньгами, обошло чуть ли не всех писателей с просьбой написать для них сценарий. Заключили два договора и со мной. Я сдал либретто. Прошло два года. Совкино истратило сто тысяч на авансы, забыло о писателях, и до сих пор сценарий фабрикует те же лица, осевшие вокруг кинопроизводства. Воз и ныне там! Я не говорю, что писатель сразу напишет хороший сценарий. Но писателю может дать яркую, острую тему, из которой, при совместной работе с режиссером, получится полноценный сценарий.

Я сейчас собираю материал о постройке моста через реку Оку. У меня есть документ «Комиссии по разработке вопроса об устройстве моста на реке Оке» от 18 декабря 1881 г. А задумано было построить этот мост еще раньше. Однако только мы выстроили его, и выстроили этот огромный железнодорожный мост в два с половиной года. Об этом я напишу в повести «Цепь событий». Я хочу самостоятельно на этом материале построить пьесу; сейчас обдумываю, как сделать занимательной интригу и отразить грандиозное строительство на сцене. Большинство наших драматургов не думают о том, как по новому строить пьесу, по новому показать жизнь. Они идут по старому, протоптанному пути. А материал и темы у нас новые, раньше и не служившие темой для искусства. Ведь еще давно был построен Великий сибирский путь, а никто из писателей, живущих в то время, не отразил это в своих произведениях. У нас описывают строительство, а о человеке забывают. Нужно показать это строительство через образ героя. Элементы такого показа есть в погодинском «Моем друге».

Раньше нас заседала групповщина. Слово каждая группа, вытягивая лотерейные билетки, решала, кого на сегодня выдвигать. И выдвигала. И сейчас еще остались следы этой групповщины, и благодаря им держатся некоторые гении.

ЕФИМ ЗОЗУЛЯ

Довольно часто, когда в товарищеском кругу обсуждали мои вещи, особенно некоторые, то добавляли: «А какая из этого вышла бы пьеса!»

Нередко ту или иную новеллу инсценировали,—частенько, как водится, без моего ведома. Бывали в этом смысле и серьезные попытки. Например, украинский театр «Березиль» из трех моих рассказов, по моему, мало связанных друг с другом по

тематике, вернее, совсем не связанных, сделал по своей инициативе большую пьесу под названием «Люди идут». Пьеса была поставлена. Ставил Лопатинский, участвовало в ней девяносто шесть человек, и для чего-то через всю залу на проволоке по диагонали (говорили, я не видел спектакля) ходит артист. Тем не менее из пьесы ничего путного не вышло, и мне пришлось в печати признать этот безусловно культурный и интересный театр, разрешить ему делать с моими вещами что угодно, но, разумеется, снять с себя ответственность за эту пьесу.

Дело давнее, сейчас я рассматриваю эту попытку как некое реальное «приглашение» приблизиться к театру. Это далеко не единичный случай. Такие реальные «приглашения» я получал нередко. Инсценировали мои вещи и у нас и кое-где за границей.

Мне лично тоже кажется, что театр — не чуждая мне область. Очень хочется работать для театра. Что же мешает этому? Почему, несмотря на всякие «приглашения» в кавычках и без кавычек, я еще не написал пьесы?

Прежде всего это вызвано тем, что годы революции, особенно последние, настолько переполнили меня материалом, что, наряду с маленькими рассказами, которые я писал раньше (и теперь продолжаю писать), я начал писать большие вещи. Я взволнован рядом крупных тем, которые не укладываются в маленькие рассказы, не укладываются и в вещи по-больше—нужны крупные полотна. Но мало этого. Суть волнующих меня тем такова, что они требуют новых форм, нового подхода к ним.

Очень ответственно и трудно работать в более или менее «привычной» области прозы. И, мне лично, вдвойне было бы трудно разрешать интересующие меня творческие задачи так понятно, так законченно и четко, как этого требует театр. Я считаю драматургию, особенно в наше время, чрезвычайно ответственным, ведущим жанром советского искусства. Отсюда, конечно, не следует, что нужно считать прозу менее ответственной областью. Отнюдь нет.

Но все же для театра нужно создавать вещи особенно законченные. Пьесы непосредственно смотрят широкие массы зрителей, в опромом большинстве менее подготовленные, нежели идентичные массы читателей. Еще не скоро массы рабочих и трудящихся будут уделять прозе и поэзии столько внимания, сколько они уделяют театру.

Поэтому мне кажется, что писателю, который хочет писать для театра, нужно особенно готовиться (это опять-таки не значит, что не надо или надо менее готовиться к работе в других видах искусства).

Я веду сейчас большую подготовку и переподготовку для творческой работы. Заново учусь писать прозу, ибо она сейчас очень ответственна. Готовлюсь и буду готовиться, чтобы написать пьесу—очень хочется написать. Но, как для прозы, так и для драматургии, новое содержание требует новых форм. За них надо бороться стойко, и поэтому подготовка нужна особенно тщательная.