Театр и репертуар

Вс. ИВАНОВ

НЕ БУДЕМ ПОВТОРЯТЬ ОШИБКИ ПРОШЛОГО

Трудности, которые испытывают наши театры, не отличаются от тех трудностей, которые испытывают наши издательства. Нехватает ни пьес, ни книг — романов, рассказов.

По моему убеждению, эти трудности происходят не оттого, что писатели — романисты или драматурги — пишут мало. В среднем можно сказать, что они пишут столько, сколько могут (правда, не очень-то обременяя себя). Происходят трудности оттого, что выросшего неимоверно читателя и зрителя то количество романистов и драматургов, которое сейчас имеется, не в состоянии обслужить, как бы драматурги и романисты ни старались и какие бы различные области они ни захватывали в своих очередных произведениях. Кроме того некоторая часть писателей утеряла чутье современности и берет такие сложные проблемы, которые не в состоянии решить.

Вот почему драматургические трудности, равно как и трудности книжные, могут быть разрешены полностью только с привлечением новых, свежих кадров писателей и драматургов. И тут если в области работы с молодыми писателями кое-что и делается, то в области работы с молодыми драматургами делается весьма мало или, вернее, ничего. В лучшем случае пьесу молодого драматурга прочтет критик, который обычно вершит делами в театрах, скажет несколько ласковых слов, предложит кое-что переделать, а иногда даже заключат договор, дадут какую-то сумму, пьеса же обычно возвращается автору. Театр предпочитает, чтоб меньше было хлопот, ставить проверенную пьесу, классика ли, драматурга ли из соседнего театра, но драматурга, непременно убеленного всеми драматургическими сединами. Даже В. Мейерхольд, славившийся тем, что он привлекал каждого, у которого есть хоть какая-то искра драматургического дарования, попал в плен этой бесславной победы классиков. Пусть добрые люди не подумают, что я против постановок классиков — я могу смотреть «Отелло» еще несколько раз, но мне больно, что наши молодые и бодрые театры так скоро старятся.

Этот вопрос о бедности нашего репертуара—вопрос, не только подлежащий обсуждению драматургов или критиков. Я настаиваю, что это вопрос прежде всего театров, представляемых не критиками и не директорами, которым читать пьесы некогда, а всем творческим коллективом.

В прошлом году очень много писали о многолетних постановках, т. е. о том, что пьесы ставят слишком долго и слишком дорого. Эта болезнь опасна не только для театра, она опасна и для драматурга, и мне кажется, что опыт прошлого сезона, т. е. ожесточенная борьба с длительными постановками, должен быть закреплен. Так как я считаю себя слегка драматургом, то я очень радовался тому, чтоб пьесы выходили на сцену возможно молодыми и чтоб в неустанной молодости и быстрой походке театра был несколько виновен и я. Однако похоже на то, что эта очень крупная задача театров выпадает из поля зрения наших театральных руководителей, и их надо заставить побольше думать о ней. Быстрота действий оживляет кровь. Эта быстрота рано или поздно заставит театры работать с молодыми драматургами, т. е. ставить пьесы малоизвестных или совсем неизвестных авторов. Это трудно сделать, я понимаю. Надо помочь товарищам. Если театры не в состоянии отличить плохую пьесу от хорошей, надо их научить, как это делать. Может быть, необходим единый драматургический центр, который бы обсуждал пьесы, нечто вроде постоянного конкурса? Или, может быть, эту задачу возьмут на себя театральные журналы? Или, может быть, необходим один журнал, который специально печатал пьесы до их появления на сцене? В этом журнале можно будет разглядеть, слабая или хорошая пьеса, обсудить ее, обдумать. Мне могут возразить, что пьеса видна только на сцене. Плохая, да. А хорошая пьеса видна везде.

Теперь несколько слов о себе, дабы читатели не подумали, что я уклоняюсь от ответа, прямо обращенного ко мне. Дело в том, что я себя считаю плохим драматургом и необыкновенно рад, что мне удалось попасть в классики, ибо мою пьесу «Бронепоезд» возобновили десять лет спустя, а десять лет для пьесы стаж абсолютно классический. Что же касается остальных пьес, то пусть они ждут свои десять лет. Я люблю «выдержанные» пьесы. Я аккуратно кладу в свои «драматургические погреба» каждый год по бутылке, каждый год выдумывая новое название для этой бутылки. В этом году моя бутылка называется «Двенадцать молодцов из табакерки». Плохие же мои драматургические навыки, для улучшения которых я призываю великие подвалы времени, произошли оттого, что театры, когда я был молод, не могли работать со мной, и оттого что не было драматургической среды, и оттого что драматург верил только в изящие и мучился над теми тайнами, которые и без него были открыты много тысяч лет назад, но осмыслить и применить на практике которые он в одиночку не мог. Не будем повторять этих ошибок. Ибо не каждый способен выдержать их тяжести и быть владельцем будущего.

Рис. А. Бажепова.

...Радость театров, «обеспеченных» репертуаром, не поддается описанию...

Недобросовестные драматурги и доверчивые театры

Чем ближе начало осеннего театрального сезона, тем яснее становится вопиющая необеспеченность столичных (а вслед за ними и периферийных) театров новыми советскими пьесами. Целый ряд фактов в этой области мы уже приводили в предыдущих номерах «Советского искусства». Сейчас нами собран по театрам Москвы и Ленинграда дополнительный материал, позволяющий подвести предварительные итоги подготовки репертуара предстоящего сезона.

Перед нами сводка «Репертуарно-тематического плана» пятнадцати театров Моссовета. На первый взгляд в сводке все обстоит благополучно. Вместо 34 новых спектаклей, показанных театрами в прошлом году, в предстоящий сезон театры Моссовета обещают поставить 60 новых спектаклей (не считая 40 новых постановок Театра народного творчества). При этом театры Моссовета анонсируют, что из 60 новых постановок половина придется на долю новых пьес советских авторов. Иначе говоря, в каждом из 15 театров Моссовета зритель должен увидеть по две новых советских пьесы.

Мы спросили у руководителей московских театров, что же это за пьесы. Проверка показала, что из 30 пьес, обещанных театрами, в портфеле театров имеются... только три пьесы. Это — «Голубое и розовое» А. Бруштейн (3-й детский театр), «Мелкие козыри» В. Ардова (Театр сатиры) и «Талант» А. Штейна (Театр Лесосовета). Остальные пьесы, несмотря на истечение сроков договоров, все еще находятся в работе у авторов, и, следовательно, такие театры, как театр Революции, театр им. МОСПС, Реалистический, студия п/р Симонова, Центральный детский театр и др., не имеют ни малейшей возможности гарантировать постановку этих пьес в сезоне 1936—37 г.

Такова же ситуация и в государственных театрах столицы, не входящих в систему Моссовета, и в драматических театрах Ленинграда. Как правило, все эти театры (за единичными исключениями) начинают сезон без новых советских пьес.

Значит ли это, что столичные театры не имеют договоров с авторами? Мы собрали множество фактов, дающих яркую картину договорных взаимоотношений театров с драматургами.

Начнем с ведущего театра — МХАТ Союза ССР им. Горького. Еще в феврале 1934 г. театр заключил с И. Бабелем договор на четырехактную пьесу, которую автор обязался представить к 1 сентября 1934 г. Писатель получил аванс 5000 рублей, но пьесы до сих пор театру не сдал. Кстати сказать, И. Бабель имеет аналогичный договор и с театром им. Вс. Мейерхольда, которому должен был представить пьесу еще в... ноябре 1932 г. (тогда же драматург получил от театра аванс в 2 000 рублей).

Число советских авторов, с которыми связан Московский Художественный театр, крайне незначительно. Это обстоятельство, казалось, должно было благоприятствовать углубленной работе театра с каждым из авторов. К сожалению, театр ограничивается одной только выдачей авансов; неудивительно, что многие пьесы, представленные театру взаконтрактованными драматургами, оказались негодными. Из репертуарного плана, например, по этой причине изъяты пьесы «Коллекция медных монет» С. Буданцева (аванс 2 000 руб.), «Смерть Занда» Ю. Олеши (аванс 2 900 руб.) и др.

Весьма характерным для «работы» Художественного театра с авторами является тот факт, что еще в ноябре 1931 г. театр договорился с И. Ильфом и Е. Петровым о написании пьесы «Черная бригада», но до сих пор не сумел привлечь этих авторов к работе в театре.

Не лучше обстоит дело и в театре им. Вс. Мейерхольда. Здесь также охотно выдают авансы, а потом... отклоняют представленные пьесы. Так, театром были отклонены две пьесы В. В. Каменского «Иван Болотников» и «Любит или не любит» (автор получил в 1932 г. под эти пьесы аванс в 5 000 руб.), пьеса С. Мстиславского о 1905 годе (аванс в 10 000 руб.), интермедия Бухова (аванс 500 руб.) и др.

Целый ряд авторов, получив от театра им. Мейерхольда крупные авансы, наплевательски отнесся к своим обязательствам и не представил театру обещанных пьес. Ленинградский поэт Борис Корнилов еще в ноябре 1934 г. заключил с Гостимом договор на пьесу в стихах, получил 3500 руб. аванса, но пьесы не сдал и до сих пор. Ю. Олеша еще в июле 1935 г. должен был сдать театру свою новую пьесу, под которую получил 5 359 руб. аванса, но пьесы до сих пор не представил и даже не счел нужным ответить на письмо театра, напоминавшего драматургу о его обязательствах. Не выполнила договора и Л. Н. Сейфуллина, которая еще в феврале 1936 г. должна была сдать пьесу о современной женщине (под пьесу получен аванс в 3 000 руб.).

Список советских авторов, находящихся в договорных отношениях с театром им. Мейерхольда, насчитывает еще имена И. Э. Бабеля, П. М. Железнова и В. Е. Рафаловича, но от этих авторов, которым Гостим выдал 35 500 руб. аванса, театр надеется получить в этом году только сделанную В. Е. Рафаловичем инсценировку романа Н. Островского «Как закалялась сталь» (кстати сказать, автор инсценировки, передавая ее театру им. Мейерхольда, счел возможным пренебречь своими договорными обязательствами по той же инсценировке с I Рабочим театром).

Плохая работа театров с авторами характерна и для других столичных театров. Почти везде она ограничивается выдачей авансов при полном невнимании к творчеству драматурга во время его работы над пьесой. Поэтому, например, в практике театра им. Е. Вахтангова имеются случаи отклонения пьес таких писателей, как Ю. М. Либединский (колхозная пьеса) и В. А. Каверина («Дочка»). С другой стороны, нарушил свои договорные обязательства перед театром А. Н. Толстой, который еще 1 июня 1935 г. должен был сдать театру им. Вахтангова свою новую пьесу (аванс 2 000 руб.). Кстати сказать, А. Н. Толстой не выполнил свои обязательства и перед Центральным детским театром в Москве, которому обещал пьесу «Золотой ключ».

Н. Ф. Погодин должен был сдать театру им. Вахтангова свою пьесу еще 1 мая (аванс 3 000 руб.), но добился отсрочки представления пьесы до сентября. Единственным в своем роде фактом в практике московских и ленинградских театров является представление Ольгой Форш своей пьесы «Камо» театру им. Вахтангова за... 8 месяцев до окончания срока договора.

В ленинградских театрах также немало случаев нарушения договоров авторами. Театр «Комедия» не получил пьес от драматургов Штейнмана (пьеса «Эликсир молодости» — аванс 1 000 руб.), Е. Шварца («Лентяй» — аванс 3 500 руб.), Л. Славина («Дон-Жуан» — аванс 3 000 руб.). Ленинградский Трам не получил пьесы от писателя Д. Лаврухина, которому еще в 1934 г. театр выдал аванс в 2 038 руб. Театр сообщает, что он возбуждает против недобросовестного автора иск о возврате полученного аванса. К сожалению, из других театров Москвы и Ленинграда на этот путь вступил только Театр революции.

Всесоюзный комитет по делам искусств передал Малому театру договора б. МХТ II с 10 драматургами, которым было выдано в свое время 22 000 руб. авансов. Среди этих драматургов А. Н. Афиногенов (1000 р.), Б. М. Левин (2 000 руб. под пьесу «Разлука»), Вс. Иванов (5 000 руб. под пьесу «Москва»), С. Мстиславский (1 500 руб. под пьесу «Молодые»), Л. И. Славин (2 000 руб.), В. Даврури (1 000 руб.), А. Арбузов (1 000 р.) и др. Несмотря на то, что все упомянутые писатели получили от дирекции Малого театра приглашение на перезаключение договоров, никто из драматургов, кроме В. Даврури, не счел нужным явиться в театр и подтвердить свои авторские обязательства.

Авансы раздаются не только в драматических театрах, но и в оперных и опереточных. В последних они даются всем, кто только на них претендует. В оперных театрах огромные авансы раздаются не только композиторам, но и режиссерам, художникам и т. д.

Мы здесь привели ряд фактов, характеризующих взаимоотношения театров с драматургами и авторов с театрами. Надо сказать, что эти отношения оставляют желать много лучшего. Театр должен органически привлечь драматурга к работе в театре и повседневно помогать ему. Но и драматурги должны выполнять свои обязательства перед театром.

Я. ВОРОБЬЕВ

И. Сельвинский

ПОЭТ В ТЕАТРЕ

В чем причина отсутствия в этом сезоне новых советских пьес? Главной, по-моему, причиной является подготовка писателей к 20-летию Октябрьской революции. Основные кадры нашей драматургии прекрасно отдают себе отчет в том, что к великому празднеству трудящихся от них ждут чего-то очень значительного, во всяком случае, такого, что перекрывало бы их собственные достижения за истекшие годы. Поэтому они молчат сегодня, чтобы тем звучнее заговорить завтра.

Из других причин, повлиявших на сокращение драматургической продукции в этом сезоне, следует отметить факт перехода некоторых авторов из театра в кино (Вишневский, Погодин). Существуют моменты и чисто индивидуального порядка. Было время, когда каждая новая пьеса Афиногенова являлась событием. «Чудак» и в особенности «Страх» не только укрепляли советский репертуар на сцене но и вошли в историю советской драмы. Я лично считаю «Страх» одним из произведений, имевших поворотное значение для всего нашего искусства. Тем печальней, что дальнейшие пьесы Афиногенова не разделили судьбы своих предшественниц. Мне кажется, что здесь сыграла роль неудача, постигшая его пьесу «Ложь». Афиногенову сейчас приходится труднее всех: ведь он должен вызвать на соревнование автора «Страха» на совершенно новой почве и сражаться с ним новым театральным оружием.

Года три-четыре назад в одной из своих статей я писал о том, что наши театры страдают стихобоязнью, что это отражается на развитии драматургии, что средненькая пьеска в прозе облетит десятки и сотни сценических площадок Союза, тогда как хорошая драма в стихах в лучшем случае будет поставлена одним-двумя театрами столицы.

В ответ на мою статью выступил Глебов. Он запальчиво заявил, что-де пьесы в стихах не идут не потому, что они в стихах, а потому, что они не пьесы; что же касается наших прекрасных театров, то они очень любят стихи и умеют с ними обращаться: например, ставят Шекспира. Так было, пока драматург Анатолий Глебов, автор пьес в прозе, не испытал тоски поэта, блуждающего вокруг театра с непринятой рукописью в кармане. И вдруг Глебов написал пьесу в стихах. И что же? Пьеса не пошла. Почему такое? Что случилось? Забыв о яростной полемике со мной, Глебов моментально становится на мою точку зрения. Его статья в «Советском искусстве» от 29/VII обличает театры в косном отношении к стиху, ибо пьеса «Реконструктор мира» не принята ни одним зрелищным предприятием.

Итак, полку моего прибыло. Противник сдался и предлагает саблю. Но я вынужден отказаться от сотрудничества Глебова. Я охотно отдаю ему свою точку зрения 1932 г., ибо то, что было верно тогда, сегодня выглядит иначе. Пьеса Глебова не пошла совсем не потому, что она в стихах. Видите ли, тов. Глебов: пьесы в стихах могут быть блестящими в чтке, но слабыми на сцене. Это — обычное явление. Но стихи, слабые в чтке, на сцене прозвучат ужасающе, несмотря на самую несомненную их театральность. А именно так звучат в чтении стихи «Реконструктора мира», не соответствующие даже той облегченной поэтике, которую автор декларирует в предисловии к своей пьесе. Глебову нельзя отказать в энергии. Он шел в драматургию стиха с барабанами, стягом и портретами предков. У него есть чувство театра, умение вести диалог, ловкость в построении интриги, нет только одного: стихов. Поэтому ни портретов, ни стягов, ни барабанов никто не заметил.

Наши театры за последние годы, вопреки заявлению Глебова, довольно основательно пересмотрели свое отношение к пьесам в стихах. Немалая заслуга в этом принадлежит игре Д. Н. Орлова. Правда «Умка—Белый медведь», как бы в полном соответствии с моей статьей 1932 г. и нынешней позицией Глебова, продолжает итти в одном театре, как шесть лет назад шел в одном театре «Командарм-2». Но причина здесь другая. «Умка» требует от театра тщательного ознакомления с чукотским акцентом, с бытом, укладом и мировоззрением народов Дальнего Севера. Кроме того, нужны большие затраты на меха, а мех, как известно, товар дорогой, экспортный. Все это не всякому театру под силу. Однако неумолимая игра Орлова в роли Умки, игра, поднявшая актера-комика на уровень крупнейших трагиков страны, игра, с которой Орлов войдет в монографию советского актера, — эта игра доказала всем и каждому, что иногда стихи помогают артисту воплощать свою эмоцию с большей силой и глубиной, нежели проза.

Интервью с драматургами

Пародии Михаила Пустынина

И. Бабель

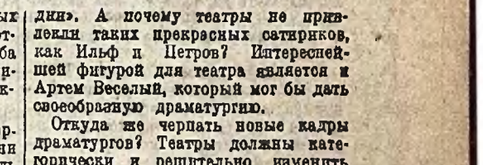
— Вот вы написали, что я получил пять тысяч рублей аванса в МХАТ'е и две тысячи — в театре Мейерхольда, и все же я себя не чувствую одесским налетчиком Беней Криком. Пусть все мои знакомые биндюжники смеются надо мной и говорят: «Исак! Что ты себе думаешь, что? Почему ты так мелко плаваешь, Исак? Ты не мог взять в МХАТ'е двадцать пять тысяч, а у Мейерхольда — двенадцать? Пускай другие мараются за небольшие авансы, а у тебя, слава богу, хорошая марка!» — я рачительном заниматься не намерен. Правда, я своего аванса еще не отработал... Я скажу больше: об отработке аванса не может быть и речи. Но я не огорчаюсь: подумаешь — Художественный театр!.. Пока я беру с МХАТ'а только пять тысяч, а с Мейерхольда только две тысячи аванса, — говорить о «Закате» Бабеля — еще рано!..

Ю. Олеша

— Я — не строгий юноша, и хороший аванс меня окрыляет. До аванса я не берусь за перо месяцами, а после аванса я не берусь за перо годами. У Пушкина есть выражение: «очей очарованье». Я уверен, что это относится к авансу. У Пушкина же читаем: «Я помню чудное мгновенье». Эти слова несомненно фиксируют момент получения аванса. У Жироду есть фраза: «Лебедь поворачивается к солнцу, как компас». Я поворачиваюсь к солнцу аванса, как компас. Нежданно полученный аванс — это осуществленная сказка Перро. Неотработанный аванс рождает чувство драмы. Но самую драму — по крайней мере у меня — аванс не рождает. У Даниэля Дефо мы ничего не найдем об авансе, ничего не писали об авансе Шелли, Сафо, Архилох, Анакреон и Пиндар. Есть много звучных слов на «анс»: конферанс, романс, шанс, дилижанс, но лучше всех звучит «аванс». Мы уже пришли к драматизации аванса, мы обязательно придем к авансизации драматургии... Может быть, поэты когда-нибудь напишут «Песнь о вещем Олеше»...

Василий Каменский

— Аванс для меня — баралайза!
Аванс огневещий! Айза!
От него отказаться не в силе,
Барчум-ба, Каменский Василий.
Без аванса жизнь сера,
Аванса сыплется гора!
Драмодел! Знай, лови бумажки!
Не зевай! Подставляй кармашки!
Много в крупном авансе шика!
Ну, поэт, договор подпиши-ка!
Дают аванс дяди —
Напирай спереди и сзади!
Спасибо добрым людям —
Писать после будем!
Состряпаем драмочки —
Ой, мамочки!..



К. Тренев

Почему обмануты дети

В последних номерах «Советского искусства» много писалось о невыполненных в прошлом сезоне обязательствах театров перед зрителем, авторов перед театрами.

Детские театры испытывают особый недостаток в хороших пьесах. «Взрослые» драматурги неохотно берутся за пьесы для юного зрителя; при этом они ссылаются не только на низкий авторский гонорар, получаемый в тюзах, но и на трудности пресловутой «специфики» детского театра.

Пожалуй, неверно, что «взрослые» драматурги неохотно берутся за пьесы для тюзов. Они никак за них не берутся.

Но совершенно верно, что низкий гонорар играет здесь едва ли не решающую роль. Низкая эта истина, но истина арифметическая: гонорар драматурга в театре юного зрителя раз в десять меньше гонорара во «взрослых» театрах.

Кем же и в чем обмануты дети?

Названо три автора, которые обещали дать пьесы центрозам в истекшем сезоне и не дали. В числе этих авторов значусь и я.

Не знаю, как чувствуют себя два другие «обманщика». О себе же скажу кратко: я действительно обещал московским тюзам две пьесы. Успел кончить одну, и театр ее в истекшем сезоне поставил. Другую еще не закончил: не успел и не сумел справиться с «детским» материалом.

С другим «обманщиком», Ржешевским, дело обстоит так: «Театру пришлось откомандировать сотрудника специально сидеть над автором. Только таким, не совсем обычным, путем заставили автора закончить пьесу». Да, путь «не совсем обычный», но если он оказался единственным путем к получению пьесы для тюза, то не пойти ли по нему дальше? Нельзя ли, чтобы не сидеть театру над автором, а самого детского автора посадить в детском театре под замок? Нельзя ли... Нельзя ли, товарищи взрослые, подумать о детях и их театре более серьезно? Без анекдотов? Давно уже стало избитой истиной, что пьесы для тюзов такая же серьезная и ответственная драматургия, как и пьесы для взрослых. Так надо же и говорить об этом по-взрослому.

Иначе, действительно, получаются «обманутые дети». Замечательно, что дети и юноши чувствуют этот «обман» и ждут, томительно ждут прихода к ним настоящей «взрослой» драматургии.

Товарищи, известные драматурги! Если вы придете с пьесой в театр юного зрителя, вы не только дадите, но и получите большую радость. Просятся на этот счет хорошие, высокие слова к драматургам, но есть серьезное опасение: перелетят ли эти высокие слова через такой забор, как низкий гонорар...

Ник. ПОГОДИН

Давайте говорить откровенно

Ни в одной отрасли нашей жизни нет такого разрыва между спросом на продукцию и наличием ее на рынке, как в области театра и драматургии. Такой разрыв в промышленности был бы катастрофичен. Здесь очень быстро приняли бы меры для ликвидации прорыва в производстве.

По моим сведениям, всем нашим театрам (считая и детские) нужно в год при самой «голодной норме» двадцать пять новых советских пьес. Я, конечно, имею в виду хорошие пьесы, которые могут быть поставлены на сцене. Эти двадцать пять пьес могли бы обслужить и периферийную сцену, а в какой-то степени и клубную.

Что же мы видим в действительности? У нас самое большее появляется в год пять серьезных художественных пьес, т. е. в пять раз меньше требуемого количества.

Новых советских пьес ждут не только столичные театры, но и сотни периферийных театров. А колхозный театр? Он возник у нас как совершенно новое огромное явление в искусстве, невозможное ни в какой другой стране, но пьес для колхозного театра нет. Как там ни ловчись с классикой (это, конечно, очень хорошо), но зритель хочет видеть на колхозной сцене образы людей советской действительности. А этого нет.

В чем же дело?

Надо прямо сказать, что мы бедны драматургическими кадрами. Драматургов можно легко пересчитать по пальцам.

Подсчитаем, сколько нужно времени драматургу, чтобы написать пьесу. Подсчитаем грубо, по-ремесленнически. Дайте драматургу три месяца для сбора и изучения материала. Это очень мало. Ведь для драматургического ремесла писание — дело последнее, самое главное — это конструкция пьесы, придумывание сюжета и образов. Итак, еще два месяца на построение пьесы. Это уже пять месяцев. Драматургу остается для написания пьесы и ее постановки семь месяцев (три месяца для работы над пьесой и четыре — для постановки). Сюда входят читка пьесы, ее переделки, репетиционный период, работа автора с театром. Вот вам год.

Такие гении, как наш соотечественник Островский, или такие феноменально плодовитые драматурги, как Лопе де Вега, писали по нескольку пьес в год, но ведь подобные гениальные драматурги во всей истории театра насчитываются буквально единицами, а от нас, советских драматургов, требуют, чтобы мы работали над пьесами с такой же феноменальной быстротой.

Для большей конкретности приведу два примера из личной жизни. Расскажу, как я работал над пьесами «Мой друг» и «Аристократы». Пьесу «Мой друг» я писал к определенному сроку: 15-летию Октябрьской революции. Январь, февраль и часть марта ушли на поездки и пребывание на автозаводе им. Молотова. Апрель и май — на построение пьесы. 1 мая сел писать пьесу, 31 мая читал ее в театре. Июнь, июль — переработка по требованию театра. В августе — начало репетиций. 7 ноября — премьера — итого десять месяцев работы над пьесой. А вот другой пример с пьесой «Аристократы», написанной по моему киносценарию. Февраль — читка сценария в театре. Март и часть апреля — разработка первого варианта пьесы. В мае этот первый вариант был готов. Июнь — начинаются репетиции. Осенью — премьера. На пьесу ушло восемь месяцев.

Надо же принять во внимание, что драматург должен и читать и вести общественную работу. Я чувствую огромную перегрузку. Так работать нельзя.

Вот как складывается моя творческая жизнь сейчас. В мае я закончил работу по фильму «Заключенные», который скоро выходит на экран. До самого выпуска фильма шла работа над сценарием (текстовые переделки, поправки отдельных сцен). Одновременно я сдал ленинградской киностудии сценарий «Шуба английского короля». По просьбе театров я сделал комедию на ту же тему. Уже готов первый вариант пьесы, который придется переделывать. Дальше. Киностудии Мосфильм я недавно сдал новый сценарий. Правда, здесь мне повезло, я работал над этим сценарием только месяц (тема разрабатывалась давно). Но это еще не все. 1 октября я должен сдать юбилейный сценарий об Октябрьской революции. И, наконец, к марту — сдать юбилейную пьесу. И все это я должен сделать меньше чем в год.

С тех пор как появилось говорящее кино, оно потребовало к себе драматурга. Мы ощутили еще более тяжелый пресс спроса.

Если вы пойдете на кинофабрику, вам говорят, что у нас сценарный голод. Придите в театр, вам говорят: «У нас нет пьес». И театры и кинофабрики обращаются к драматургам и требуют от них пьес и сценариев. Нам заявляют: «Что вы делаете? Пора, товарищи, написать полноценную советскую классическую пьесу». Действительно, казалось бы, что у нас для этого есть все условия. Авторский гонорар вполне обеспечивает драматургу возможность заняться монументальной работой. Он мог бы спокойно посвятить хоть пять лет созданию классической пьесы. Я каждый год мечтаю об этом, но ничего сделать не могу. Надо беспрерывно работать «на сезон».

Весь этот разговор я свожу вот к чему. Нельзя все требования театров на новые пьесы предъявлять только к ограниченному числу драматургов и на них ездить. Они не могут удовлетворить огромные требования страны на советские пьесы. Держать людей все время в таком напряжении вредно для искусства, и это может повести к дисквалификации мастерства.

Есть ли в этом чья-либо вина? Есть. Наши театры, как правило, ни в какой мере не воспитывают новых драматургов. Приходит в театр писатель-беллетрист или поэт. Приносит пьесу. Лишь в исключительных случаях первая же пьеса неопытного автора имеет успех. Это значит, что пришел в театр гениальный драматург. В лучшем случае театр получает среднюю пьесу, которая встречает средний прием у общественности и в печати, а, как правило, надо ждать очень слабого успеха. И последнее бывает почти всегда. Что же делает театр? Он отворачивается от писателя: «Не вышло, уходи». Вчера еще человек ходил на репетиции, к нему внимательно прислушивались. После премьеры, после первой отрицательной рецензии автора перестают замечать. Всю вину за неудачу сваливают на человека, который впервые написал пьесу. И этот автор, который только что пришел в театр, который недавно с трепетом сердечным принес свою первую пьесу, начинает испытывать отвращение к театру, замыкается, бросает писать пьесы.

Вспомните судьбу Чехова-драматурга. В Петербурге провалилась его пьеса «Чайка». Он после этого клялся не писать пьес, но нашелся Художественный театр, благодаря которому Чехов создал свою прекрасную драматургию. С завистью читаешь прежнюю переписку театров с драматургами. Мы знаем, что все великие классики-драматурги работали с театром. Гениальный Шекспир был немыслим без елизаветинского театра. Как можно было отделить Островского от Малого театра?

У нас нет ничего подобного. Во многих театрах царит казенщина. Ряд театров, с тех пор как они стали государственными, к сожалению, взяли все худшее, что было в старых бывших императорских театрах. За репертуар в театре обычно отвечают заведующие литературными частями. Что это за люди? Их профессия — ожидание. Время от времени они позванивают именитым авторам и спрашивают: «Как там у вас с пьесой?».

Я вот работаю в театре шесть лет, но не помню ни одного случая, чтобы какой-либо из театров предложил хотя бы одну тему, зажег меня ею. Я не знаю случая, чтобы какой-либо из театров самостоятельно вырастил драматурга. Для того, чтобы «открыть» Корнейчука, потребовался конкурс пьес, на котором этот автор получил премию. Два года понадобилось для того, чтобы театры, наконец-то, признали пьесу «Гибель эскадры» хорошей.

Руководители театров обычно идут по линии наименьшего сопротивления. Они имеют дело только с ограниченным количеством имен, известной «обоймой» советских драматургов. Поговорят с некоторыми из них и, если узнают, что нет новых пьес, спокойно вынимают из портфеля пьесу Шекспира или Скриба и говорят: «Наши драматурги не пишут пьес, поставим опять Шекспира»...

Такой большой мастер, как Мейерхольд, не сохранил возле себя ни одного советского автора. Здесь ведь не отделаешься одними плевками на советскую драматургию.

Мы спрашиваем Мейерхольда: «Что вы сделали для того, чтобы вырастить новые кадры советских драматургов?».

А возьмите МХАТ им. Горького. Все лучшие традиции работы театра с автором, которые существовали в прошлом этого театра, утрачены. Мне абсолютно непонятно, почему Всеволод Иванов, написавший «Бронепоезд» и поставивший в Московском Художественном театре эту пьесу, после второй своей пьесы «Блокада», имевший средний успех, пропал для театра? Боюсь, что такая же судьба ожидает и Сельвинского, который является, безусловно, интересным автором для театра. Но казенное отношение театра к писателю может многих писателей оттолкнуть от драматургии.

Почему беллетристы и поэты не идут работать в театр? Разве не интересно было бы театру получить пьесу от Шолохова? Я представляю себе необычайный успех его драматургических произведений. Но ведь Шолохов — романист, с ним надо театру работать, надо его увлечь, раскрыть писателю специфику театрального искусства. Это дело МХАТ и Малого театра. Позволительно спросить: были ли когда-нибудь руководители этих театров в станице Вешенской у Шолохова? А ведь мы помним, как к Чехову на юг неоднократно ездили работники МХАТ. Другие были взаимоотношения театра с автором. Или вот кричат со всех сторон: «Нет советской комедии». А почему театры не привлекли таких прекрасных сатириков, как Ильф и Петров? Интереснейшей фигурой для театра является и Артем Веселый, который мог бы дать своеобразную драматургию.

Откуда же черпать новые кадры драматургов? Театры должны категорически и решительно изменить всю систему работы с начинающим автором. Нельзя допускать такое положение, когда автор должен доверить свою литературную судьбу одному человеку в театре — заведующему литературной частью. За репертуар театра должен отвечать его директор и художественный руководитель. Пусть директор имеет у себя литературного секретаря, но непосредственно сам или через художественного руководителя разговаривает с автором. Читку пьес нужно поручать не завлиту, а художественному активу театра. Упразднить завлитчастями в театрах — это значит сломить перегородку в театре, отделяющую драматурга от творческого коллектива театра. А то получается, что автор пописывает, завлит почитывает, а актер играет. Надо сблизить драматурга с творческим коллективом театра и по-настоящему реорганизовать всю работу в театре с автором сверху донизу. Надо установить особый вид премирования работников театра за работу по воспитанию молодых талантливых драматургов. И, наконец, надо требовать больше ответственности от директоров театра за их работу. Если выполнение промфинплана театра будет оцениваться не только с финансово-хозяйственной точки зрения, а будет проверяться и то, как театр выполнил свой репертуарный план за год, тогда положение существенно изменится. А у нас нередко случается, что театр не поставил в сезоне ни одной новой пьесы, но числится на хорошем счету, так как выполнил с прибылью или безубыточно свой финансово-хозяйственный план.