

Театр Маяковского

Новаторская художественная работа величайшего поэта нашей эпохи В. В. Маяковского не ограничивалась только областью поэзии. Маяковский, поэт-трибуна, с первых шагов своей деятельности стремился к разрыву ограниченных рамок камерной поэзии, к выходу поэзии на улицу, в массы, в народ.

Мобилизация предельно многообразных средств художественного воздействия характерна для Маяковского на всем его пути. Она определяет и поистине грандиозный размах его поэтической работы в собственном смысле слова: от эпической поэмы — до острой эпитаграммы, от лирического стихотворения — до рекламного двустишия. Она объясняет стремление поэта проявить себя и в других видах искусства (графика, кино, театр).

И, конечно, именно работа для театра является наиболее внутренне значительной, органически спаянной с основной линией собственно поэтической деятельности Маяковского. Стихия театра была глубоко родственна Маяковскому. Ведь в основе театрального искусства лежит живое, непосредственное общение художника-артиста с воспринимавшей плоды его художественного труда аудиторией. Именно установка на такое действенное общение с аудиторией составляла одну из главных особенностей поэтической работы Маяковского.

Известно, какое значительное место в работе Маяковского занимали его публичные выступления, в которых чтение стихов являлось лишь одной из составных частей, а второй и не менее важной частью был диалог с аудиторией, диалог, всегда боевой, острый по мысли, эмоционально насыщенный и часто выливающийся в форму своеобразной блестящей театральной импровизации.

Не случайным поэтому был приход Маяковского в театр — и в качестве драматурга, и в порядке эпизодических, но значительных и интересных опытов практической работы в театре в качестве режиссера и актера. Маяковский приходил в театр не со стороны, не как случайно забредший гость, он и в сфере театра был полноправным хозяином — и блестяще использовал арсенал выразительных средств театрального искусства.

Первый театральный опыт Маяковского

относится к 1913 году, когда в Петербурге под маркой «Первого в мире футуристов театра» была поставлена трагедия «Владимир Маяковский», в которой исполнителем главной роли и режиссером выступил сам автор.

Трагедия «Владимир Маяковский» — первое крупное произведение поэта, концентрирующее мотивы первых наиболее ранних стихов, посвященных теме страдания и гибели человека в капиталистическом городе. В этой лирической трагедии впервые с огромной художественной силой прозвучал гневный протест Маяковского против капиталистического «золоторота», гнетущего и уродующего человеческую личность.

Центральным образом трагедии является образ Поэта Владимира Маяковского, приходящего к страдающим, искалеченным городом людям («Человек без глаза и ноги», «Человек без уха», «Человек без головы» и другие персонажи трагедии). Поэт приходит к людям, чтобы поднять бунт — «праздник нищих», праздник обездоленных. Но он оказывается беспомощным перед лицом страданий людей, которых он сам призвал на бунт. Обремененный великим горем, тяготеющим над людьми, Поэт уходит, «душу на копыях домов оставляя за клоком клока» — к старому богу гроз у истока звериных вер.

Отвлеченно-гуманистический характер бунтарства трагедии «Владимир Маяковский» превратился в четкую революционную целеустремленность «Мистерии-Буфф», написанной Маяковским в 1918 году, к первой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

Подзаголовок, данный Маяковским своей пьесе, которая явилась первой советской пьесой, прекрасно характеризует содержание и стиль этого монументального произведения, посвященного величайшему в истории человечества революционному перевороту. Маяковский назвал «Мистерию-Буфф» — «героическим, эпическим и сатирическим изображением нашей эпохи». Мощный героический пафос изображения Октябрьской революции, сметающей старые «законы, понятия, веры», неотделим в «Мистерии-Буфф» от острой и энергичной сатиричности, обращенной против этих, ломаемых революцией, прогнивших

устоев старого мира. Это органическое соединение патетики и буффонности, роднящее «Мистерию-Буфф» с мистерией средневекового площадного театра, и определяет своеобразие ее стиля, силу художественного воздействия, глубокую внутреннюю эпичность.

Обездоленные, бежалые калеки трагедии «Владимир Маяковский» сменяются в «Мистерии-Буфф» «нечистыми» — представителями трудового народа, противостоящими представителям эксплуататоров, изображенных в виде «чистых».

Образ Поэта Владимира Маяковского, в котором противоречиво сочетались черты пророка-мессии с чертами дерзкого апаха, превращается в «Мистерии-Буфф» в образ Человека просто, в котором вместо трагической смиренности и тревоги торжествует спокойная и радостная уверенность в победоносном исходе предпринятой «нечистыми» борьбы за овладение «земным раем» — обетованной землей коммунизма. Эта трансформация образа отчетливо сказалась и в том исполнении роли Человека просто, пример которого дал Маяковский, выступив в этой роли на подмостках Театра музыкальной драмы в Петербурге в 1918 г.

Человек просто открывал перед «нечистыми» путь к «новому Арарату»:

Не о рае Христовом ору я вам,
где постички лижут чай без сахара.
Я о настоящих земных небесах ору.
Судите сами: Христово небо ль,
евангелистов голодное небо ли?
В раю моем залы ломит мебель,
услуг электрических покой фешене-
бебен.

Там сладкий труд не мозолит руки,
работа розой цветет по ладони.
Там солнце также строит трюки,
что каждый шаг в цветотории тонет.

Этот новый, неожиданный и радостный мир открывается перед «нечистыми» в виде мира вещей — не бунтующих, как это было показано в трагедии «Владимир Маяковский», а покорных человеку. Тема освобождения человека от мертвой власти вещей, от фетишизма буржуазных общественных отношений раскрывается в «Мистерии-Буфф» во всем ее глубоком смысле. Раскрытию именно этой темы, которая

занимала такое большое место во всем творчестве Маяковского, служит вся — проникнутая большой идеей — пластически выразительная, правдивая и фантастическая в одно и то же время — символика «Мистерии-Буфф».

Идея борьбы за нового, освобожденного человека — центральная идея и позднейших драматических произведений Маяковского. Эта тема составляет подлинное содержание и последних его пьес — «Клопа» и «Вани».

Маяковский не раз настойчиво утверждал, что его поздние пьесы — это плод работы газетчика, что они возникли на основе массы жизненных фактов, прошедших через его руки поэта-публициста. Так, например, он говорил о пьесе «Клоп»: «Обработанный и вошедший в комедию материал — это громада обывательских фактов, шедших в мои руки и голову со всех сторон, во все время газетной и публицистической работы, особенно по «Комсомольской правде».

Но эта газетность, непосредственная публицистическая заостренность, злободневность пьес Маяковского — только одна из особенностей его метода, не исчерпывающая всего богатства содержания. Пьесы Маяковского, подобно его «газетным» стихотворениям, выходят далеко за пределы той «сиюминутной» задачи, которую ставил себе поэт. Их жизнь — в глубине и значительности решения актуальной «сиюминутной» темы, будь то тема борьбы с обывательщиной («Клоп») или с бюрократизмом («Ваня»). Она всегда оборачивается темой борьбы за подлинного человека — Человека с большой буквы в горьковском понимании этого слова.

Разоблачение бессмысленно и нелепо утверждаемой над собой — самим человеком — власти вещи составляет внутреннюю тему «Клопа». Столкновение общественных отношений, подлинно человеческих, при которых полностью уничтожено господство вещи, прикрывающей господство эксплуататора над эксплуатируемым, столкновение этой новой идеологии с идеологией мещанина, который сам рад подставить свою голову под ярмо вещи, определяет сатирический эффект комедии, ход развития драматической коллизии.

Стремясь «перевести факты на театральный язык действия и занимательности», Маяковский дает это столкновение в нарочито заостренной, гиперболической форме. Преследует именно эту цель, Маяковский и помещает своего Присыпкина в

«1979 год». Именно в этом заострении, в переводе поэтической гиперболы на язык театрального действия и заключается внутренний смысл этой проекции в будущее. Меньше всего здесь следует искать один из вариантов беспочвенно-утопических предположений на тему о том, каковы будут конкретные формы человеческого обезьянства через столько-то лет.

Отсюда, естественно, вытекает условная, слегка ироническая манера, наивная сказочность в изображении этого будущего у Маяковского. Вспомним хотя бы ремарку к седьмой картине пьесы «Клоп»: «Середина сцены — треугольник сквера. В сквере три искусственных дерева. Первое дерево: на зеленых квадратах — листьях — огромные тарелки, на тарелках мандарины. Второе дерево — бумажные тарелки, на тарелках яблоки. Третье — зеленое, с елочными шишками, — открытые флаконы духов...» и т. д.

Это, конечно, вариант того «земного рая», который рисовал Маяковский еще в последней картине «Мистерии-Буфф», — картина мира, покоренного человеком-творцом. Этот пафос овладения миром, родственный по духу основной теме горьковского творчества, пронизывает все пьесы Маяковского. То обстоятельство, что на первый план в последних пьесах поэта выдвигались «отрицательные» герои, нисколько не умаляет этого основного — положительного, жизнеутверждающего идейного мотива.

Обычно при попытках, к сожалению весьма немногочисленных, сценической реализации пьес Маяковского, эти черты или полностью игнорировались, или, в лучшем случае, оставались в тени. Вместо яркой сказочной зрелищности, фееричности (ведь недаром Маяковский назвал «Клопа» феерической комедией, а «Ваню» драмой с цирком и фейерверком!), на сцене воздвигались холодный, обезцвеченный, геометрически выверенный мир отвлеченных конструктивистических плоскостей и объемов. И мир этот, столь непохожий на тот, который хотел показать Маяковский, выдавался за прообраз мира будущего. Так было и с «Мистерией-Буфф» в 1918 и 1921 гг., с «Клопом» и с «Ваней» в 1919 и 1930 гг.

Естественно, что при таком толковании пьесы Маяковского превращались в схематическое, правоучительное «обличение», лишенное того живого юмора, той блестящей иронии, оптимистичности и солнечности, которые родят пьесы Маяков-

ского с его лучшими эпическими произведениями, в первую очередь с поэмой «Хорошо».

Маяковский и в сфере театра боролся за новый тип искусства, стремясь дать пример театра, в котором нет места бессодержательному «бытовому разговорному тончику», в котором и сюжетное построение, и характеристика отдельного персонажа, и построение любой реплики подчинены выражению основной, главной идеи.

В своих пьесах Маяковский дал поучительный пример органического соединения прямой агитационной идейной целеустремленности с живой действительностью и яркой зрелищностью. Показательны в этом отношении и его опыты работы для цирка — «Москва горит» и др.

В поисках новых форм театральной выразительности Маяковский обращался к образцам народного театра — к площадному театру мистерий, балагану, кукольному театру.

Стиль драматических произведений Маяковского — это своеобразное и новое слово в театре. Оно требует таких же своеобразных методов сценического раскрытия. «Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы», — говорил Маяковский. Вот это соединение публицистичности, проблемности, тенденциозности с зрелищностью, действительностью и поэтичностью и есть определяющее качество драматических произведений Маяковского, заставляющее каждый театр и каждого актера, который берется за воплощение образов Маяковского на сцене, обратиться к поискам новых, своеобразных сценических форм.

Драматическое наследие Маяковского, если не считать отдельных разрозненных и пока еще мало плодотворных попыток его реализации, является еще белым пятном на карте нашего театра. Это белое пятно должно быть заполнено. И меньше всего в порядке даны памяти поэта. Маяковский меньше всего нуждается в таком мемориальном отношении к своим произведениям. Это прежде всего долг советского театра по отношению к самому себе и по отношению к советскому зрителю, который хочет узнать не только Маяковского-поэта, но и Маяковского-драматурга и шире — Маяковского — искателя новых форм, открывающего новые пути в искусстве театра.

Б. РОСТОЦКИЙ