

# 18920 Сценические идеи Маяковского

Работа В. В. Маяковского в области театра не является отдельным, случайным эпизодом. Это даже не цепь эпизодов, — это последовательно проводимая линия, неразрывно связанная с его основным поэтическим путем.

Можно и нужно говорить о театре Маяковского, театральной системе Маяковского, запечатленной в его драматургии, в его опытах практической работы на театре, наконец, о его высказываниях по вопросам театра.

Уже первые театральные опыты Маяковского, относящиеся к предреволюционным годам, намечают оригинальное и глубокое по содержанию театральное кредо поэта.

В 1913 г., давая наиболее крайнее и резкое выражение носившимся тогда в воздухе идеям о «кризисе театра», Ю. Айхенвальд провозгласил свой знаменитый тезис «отрицания театра». Он писал: «Я думаю, что театр переживает в наше время не кризис, а конец... в том смысле, что выяснилась его парадоксальность, его принципиальная неоправданность».

В том же 1913 г. Маяковский выступает с циклом статей по вопросам театра и с постановкой своей трагедии «Владимир Маяковский» на сцене театра «Луна-парк» в Петербурге.

В своих статьях Маяковский тоже провозглашает смерть театру, но в отличие от Айхенвальда с полной отчетливостью заявляет, что это относится именно и только к серому, будничному, натуралистическому театру. В противовес последнему Маяковский провозглашает театр, выдвигающий на первый план человека-актера, театр динамической зрелищности, мощных масштабов. «Искусство актера, — писал Маяковский, — по существу динамическое, скрывается мертвым фоном декораций... Театр сам привел себя к гибели и должен передать свое наследие кинематографу. А кинематограф... откроет дорогу к театру будущего — несконванному искусству актера».

Трагедия «Владимир Маяковский», данная под режиссерством и с участием в главной роли автора, ставила в центр огромный, наполненный большим пафосом страдания и ораторского обличения гуманистический образ Поэта, поднимающего восстание уро-

## К 45-летию со дня рождения В. В. Маяковского

двумя в адище капиталистического города людей. Спектакль развертывался по существу как монолог — в центре один главный герой, по отношению к которому все остальные действующие лица и вообще весь сценический аппарат выступали как бы в виде дополнения, в виде некоей системы демонстрационных приборов.

Однако в этом спектакле было меньше всего внешней голы декламационности. На сцене развертывались огромные внутренние напряженные события, нарастание боли и возмущения, прорывающееся в бунт. Все это передавалось лаконичными, условно символическими приемами.

Сплетение мотивов боли, страдания и едкого высмеивания, вызова, бросаемого в лицо буржуа, составляло лейтмотив спектакля, определяя соединение в нем элементов трагедии и элементов буффа.

Следующий крупный театральный опыт Маяковского относится к 1918 г. Значение «Мистерии-буффа» чрезвычайно велико в формировании театральной системы Маяковского. Тема восстания угнетенных вырастает здесь в тему пролетарской революции, изображению которой и посвящена эта пьеса. Для «Мистерии-буффа» характерна провозглашенная Маяковским в его предреволюционных статьях масштабность и монументальная зрелищность спектакля. Метод действия пьесы является вся вселенная. Изображаемым событиям придан космический размах. Не случайно, например, Д. Фурманов оставил в своих заметках, наряду с несколькими острыми критическими замечаниями, положительную оценку этого крупного произведения Маяковского. Фурманов писал: «Сегодня видел «Мистерию», про которую недавно слышал такие жаркие споры. Вижу, что споры велись не понапрасну. Тут зачинается совсем новое дело о театре. Новый театр выпирает в публику и души и телом». Фурманов так кончает эту заметку: «...в замысле много могущества и размаха. Обольщает новизна, простор и смелость».

Образ «человека просто» — руководителя семи пар «нечистых» в «Мистерии» родственен образу Поэта — вожака обездоленных в трагедии, но разница между ними велика. В трагедии образ Поэта как бы поглощал все театральное действие, остальные фигуры были лишь дополнением к нему.

Образ «человека просто» в плане идейном, тоже стоит в центре пьесы как символ бунта. Однако в «Мистерии» он не выступает лицом какого-то иного измерения по сравнению с прочими персонажами. Поэт ясно видит реальную, общественную, революционную силу народных масс и отказывается от одинокого, идущего из глубин единичной страдающей души бунтарства.

Происходит процесс индивидуализации действующих лиц. «Нечистые» образуют совместно действующий коллектив — хор. В постановке 1918 г., в которой руководителем был сам автор, это подкреплялось тем, что ряд монологов произносился в порядке хоровой читки. Хор «нечистых» действовал самостоятельно, отнюдь не являясь придатком к образу «человека просто». Он руководится «протагонистом» — батраком — равноправным членом этого коллектива. Каждый член хора социально охарактеризован.

«Мистерия-буфф» закрепила театральную традицию Маяковского, превратив субъективно-лирический пафос трагедии 1913 г. в монументально-эпический, политически направленный.

Метод «овеществления» той или иной метафоры, определенного поэтического тропа, примененный еще в постановке трагедии (например, горе людей, с которым они приходили к Поэту, символизировалось слезами, изображавшимися в виде обшитых фольгой мешочков), приобретает в «Мистерии» всеохватывающий и подлинно грандиозный размах. Маяковский смыкается здесь с традициями народного площадного театра, с традициями балагана, заимствуя из арсенала мистерийного театра характер построения сюжета, отчасти его основу и лаконичную обрисовку персонажей из арсенала балагана.

«Мистерия-буфф» утвердила тип агитационно-политического насыщенного актуальным содержанием спектакля.

В своей дальнейшей театральной работе, плодами которой явились пьесы «Клоп» (1928 г.) и «Баня» (1929 г.), Маяковский развивает намеченную им линию агитационно-политического театра, разрабатывая именно мотив буффа, делая упор на обличительно-сатирических мотивах. В театральной реализации своей сатиры Маяковский продолжает широко пользоваться именно балаганно-буффонными и даже прямо цирковыми приемами.

Маяковский шел этим путем совершенно сознательно. Так, например, он говорил на диспуте о пьесе «Баня» в Доме печати 27 марта 1930 г.: «Меня сегодня... критиковали... Один говорит: «Балаган», другой говорит: «Петрушка». Как раз я и хотел и балаган, и петрушку».

Идущая от этой сознательной установки на известную прямолинейность, схематизация персонажей пьес не должна заслонить одного важнейшего качества драматургии Маяковского: исключительно высокой по мастерству работы поэта над языком. Прищипки, Олег Баян («Клоп»), Победоносиков, Иван Иванович («Баня») и вообще каждый персонаж Маяковского имеет свой особый ритм речи, специфику комических эффектов речи, широко используемых Маяковским в его пьесах.

Маяковский говорил о своих пьесах: «Я знаю, что каждое слово, мною сделанное, начиная с самого первого и кончая заключительным, сделано с той добросовестно-

стью, с которой я делал свои лучшие стихотворные вещи».

Строя свои последние пьесы на гиперболически заостренных, на доведенных до гротеска комедийных положениях, Маяковский никогда не допускал голого бессодержательного трюка. «Основной материал, переработанный в пьесе, — писал он о комедии «Клоп», — это факты, шедшие в мои руки — руки газетчика и публициста. В моей пьесе нет положений, которые не опирались бы на десятки подлинных случаев».

Это опять лишь точная констатация действительных особенностей драматургии Маяковского.

«Традиционализм» Маяковского, намека на который был дан еще в трагедии «Владимир Маяковский», так великолепно проявившийся в «Мистерии-буфф», не выводил от жизни в дебри самодовлеющей театральности, как это было у ряда других театральных деятелей. Маяковский не искал в театральных формах прошлого какого-то извечного философского камня для решения творческих проблем театра. Он шел от жизни, от потребности сегодняшнего дня, откликался на темы борьбы с мешанством («Клоп»), с бюрократизмом («Баня»), поднимал разработку этих тем до уровня высочайшей комедии, используя богатое наследие реалистического народного театра.

Б. РОСТОЦКИЙ

## ★ ★ ★ Театр публициста

Темперамент публициста сказывается у Маяковского во всем, к чему бы он ни прикасался своей творческой мыслью. Театр казался ему таким же подходящим местом агитации и пропаганды, как газета, как трибуна. Маяковский считал всякую, даже небольшую остролюбодневную тему подходящим материалом для сценической площадки.

Любопытно в этом отношении выступление Маяковского на заседании политпросвета Наркомпроса 26 августа 1920 г., записи о котором удалось обнаружить в Архиве Октябрьской революции.

Дело обстоит так. Летом 1920 г. оказался неурожай в центральных губерниях и Поволжье. Партия и правительство наметили ряд мер для мобилизации запасов хлеба в урожайных районах. Художествен-

ный коллектив РОСТА, откликнувшийся на все политические события, получил специальное задание по этой кампании. Маяковский, на заседании политпросвета Наркомпроса 26 августа 1920 г., докладывая об участии РОСТА в пропагандистской кампании, внес предложение использовать для агитации формы театрального представления и прочел присутствующим первую «пьесу», предназначенную для этой цели.

В протоколе заседания выступление Маяковского изложено так:

«Слушали: О проведении пропагандистской кампании. Товарищ Маяковский, представитель РОСТА, сообщает, что РОСТА совместно с ИЗО готовит витрины-плакаты на 14 тем, которые будут рассылаются в провинцию для размножения путем трафаретов. Он предлагает устроить передвижной

театр с одним актером и передвижными плакатами-декорациями, которые должны быть заложены на полотнах, чтобы дать возможность одному актеру провести сорок-пятьдесят действий. Далее он читает стихотворение «Всем Титам и Власам РСФСР». Для подобного передвижного театра имеется еще несколько текстов для таких постановок.

Постановили: Просить ТЕО обратить внимание на предложение т. Маяковского о новой форме театральных постановок и использовать материал, имеющийся у него, для таких постановок».

Предложение Маяковского было осуществлено. Были организованы специальные пропагандистские группы, выезжавшие на места. Стихотворение «Всем Титам и Власам РСФСР» было напечатано в журнале «Вестник театра» с целым рядом инструктивных материалов. Об исполнении стихотворения пьесы было сказано, что она должна быть передана пением или декламацией. «Для пения нужно подобрать соответствующий по размеру и настроению мотив из народных песен и петь четверем лицам в обычных костюмах... Пятый участник спектакля ставит на возвышение особый альбом плакатов и, как начнется исполнение инсценировки, показывает один за другим плакаты, иллюстрируя содержание пьесы соответственно словам исполнительницы. Плакаты по своему рисунку должны быть яркие, пестрые, с приближением к лубку... Роли распределяются следующим образом: рассказчик (бас), рабочий (баритон), Тит (тенор) и Влас (бас). Можно и декламировать эту инсценировку при таком же распределении голосов, а по окончании каждого куплета петь хором из этого куплета две последних строки. Необходимо заботиться о хорошей дикции, каждое слово должно быть отчетливо слышано и понято публикой».

Сейчас нам кажутся наивными эти приемы театральных инсценировок, давшие впоследствии «Синюю блузу». Но значит ли это, что сама идея публицистического театра, театра журналиста, театра газетчика, театра острой злободневности тоже наивна? Думается, что нет.

Напротив, она в настоящее время более актуальна чем когда-либо. Товарищам газетчикам и журналистам следовало бы подхватить инициативу поэта-публициста и создать по-новому, по-сегодняшнему тот публицистический театр, о котором мечтал, над которым работал Маяковский.

О. М. БРИК