

4 1936

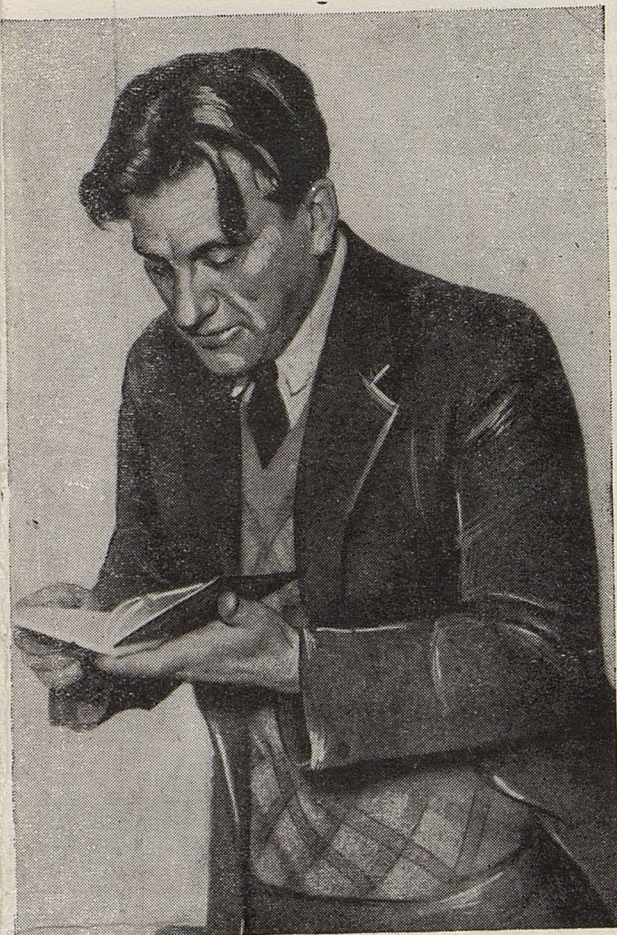
14
А. Февральский

Маяковский на театральных диспутах

В ГОДЫ 1920—1921 Маяковский много и систематически работал для театра. В этот период он написал три пьесы-агитки для Студии Театра сатиры, цирковое «антре» «Чемпионат всемирной классовой борьбы», вторую редакцию «Мистерии Буфф», «театральный отчет» «Вчерашний подвиг», принимал участие в работах Театрального отдела Наркомпроса, Театра РСФСР Первого, Первого самостоятельного театра Красной армии, выступал на театральных диспутах. Он примкнул к движению «Театрального Октября» и стал одним из ближайших соратников Вс. Мейерхольда.

Обстановка в театре была очень сложной. Происходила революционная ломка всего театрального уклада. Менялась тематика спектаклей, сценические формы, самые представления об искусстве. Для того, чтобы утвердить на театре новое, революционное содержание, было необходимо побороть натурализм старого театра и мещанские вкусы, враждовавшие с этим содержанием. В этот период революционные художники еще не могли освоить все идейное богатство пролетарской революции, они воспринимали ее туманно и отвлеченно: в их борьбе со старым искусством нередко звучали «левацкие» ноты. Отсюда — недооценка культурного наследия, всяческие перегибы, иногда — проявление свойственного дореволюционным бунтарям в искусстве стремления «эпатировать». Господствовало смешение понятий: Маяковский нередко называл себя и своих сторонников футуристами, хотя по существу они уже далеко отошли от футуризма, если вообще они к нему когда-нибудь принадлежали. Прав был Максим Горький, заявивший еще в 1915 году, что «русского футуризма нет». В полемическом азарте иногда под словом «реализм» понимались и натурализм и «декадентство», хотя, конечно, искусство, называвшее себя «футуристическим» в своей лучшей части, возглавлявшееся Маяковским, на самом деле было более реалистическим, чем то старое искусство, с которым оно боролось.

«Зори» Верхарна, поставленные Вс. Мейерхольдом и Вал. Бебутовым для открытия Театра РСФСР Первого (нынешний Гос. театр имени Вс. Мейерхольда) в третью годовщину Октябрьской революции, были началом планомерного строительства революционного театра. В театр вступила современность — советская, революционная современность. В абстрактно-революционную, риторическую пьесу Верхарна были внесены изменения, продиктованные характером современной классовой борьбы. Вскоре после премьеры в спектакль было введено чтение сообщения о взятии Перекопа, происшедшем как раз в дни первых представлений «Зорь»; созвучие самого волнующего события тогдашней действительности с событиями, показывающимися на сцене, еще больше подчеркивало остроту актуальности спектакля. Постановщики стремились преодолеть разобщенность сцены и зрительного зала, объединить актеров со зрителями путем различных приемов, — в том числе посредством упразднения рампы и посредством размещения в зале клакеров, имевших задание втягивать публику в активные реакции на представление. Очень сильно выраженное в спектакле стремление к отрицанию старого искусства привело его к ряду противоречий: между боевой актуальностью звучания спектакля и отдельных внесенных в пьесу кусков текста, с одной стороны, и отвлеченностью концепции пьесы, теат-



ральной формы и беспредельных декораций и занавеса — с другой. При всех недостатках постановка «Зорь» имела революционизирующее значение, потому что ведущие тенденции, лежавшие в ее основе, вели к созданию нового советского театра. Именно эти тенденции отметил Маяковский в своей речи на диспуте о «Зорях» 22 ноября 1920 года. Вот что говорил Маяковский:

«Товарищи, здесь уже изругали постановку «Зорь» футуристической чепухой, и, вступая на этот скользкий путь, я мог бы вас назвать обывателями. Вы возмущались против якобы футуристической постановки и говорили, что она вам ничего не дает, что вы должны долго думать, что такое на сцене происходит. Вы забываете, что кроме футуристической декорации в театре есть и декорация реалистическая. Вы не обратили внимания на эти «реалистические» шедевры, которые декорируют весь остальной театр б. «Зона». Но почему эти яйца со взбитыми турами иголками от ежа — хорошее искусство? С точки зрения реальности, с точки зрения того, что дает вам что-нибудь декорация и с точки цвета — этот занавес не просто красным написан, — это, если хотите, идея целая, это революция, это солнце, что хотите! Если вы подойдете с этой точки зрения, вы скажете, что все декорации декоративны, и мы вам их преподносим вместо тех декоративных украшений, которые были вам приятны, которые не беспокоили вас глаза чем-то намазанным. Вы свой спокойный маленький вкус забили чем-то маленьким. Но и вкус также революционизируется постепенно. Театр «Омона» в свое время казался очень революционным театром, потому что это был впервые введенный декоранс, а до этого были просто трактиры с намазанными голыми бабами. Я считаю, что необходимо уничтожить такую постановку вопроса, что это футуристическое, непонятное, а потому это дрянь. Вас это оскорбляет, обижает, для вас же хуже.

Перейдем дальше — по поводу этой постановки. Говорят, что постановка дрянь. Хорошо, постановка очень скверная. Я видел замечательную постановку «Благовещения», безукоризненную с точки зрения

подобранный штиблет к каждому пальцу. Но сколько бы спектаклей на тему о воскрешении детей путем божественной силы ни ставить, все равно это будет ерунда. Что же для нас ценно в нашем театре? Конечно, не то, что достигнуто. Спросите у самого тов. Мейерхольда, он не скажет: «Вот, товарищи, «Зори» я поставил, а теперь умру, а вы по России развозите». Подите в Художественный театр, там такие загогулины до сих пор висят. Вы говорили: «передайте «Зори» Верхарна в этот театр». Что он вам на это скажет? «Да, действительно, будем мы ставить какие-то агитационные пьесы!»

Ценность театра РСФСР в том, что он в противовес всем от старой декорации перешел к новой. Это первое колоссальное достижение этого театра. Тут товарищ говорил: я видел вашего пророка, и он меня не убеждает, потому что он стоит на кубе, а если я его на чемодан поставлю, это будет большей реальностью. Никакого реального пророка, как вы его ни ставьте, вы все равно не получите! Пророк — это ерунда, на что вы его ни ставьте. Вот мы подошли вплотную: все ценно в театре, что идет от нового, — все скверно, что идет извне, что приходилось нам играть до сих пор. Да, нужно переломить этот глупый барьер, и нужно, чтобы и публика и актеры играли. Товарищи говорили, что бросали актеров в публику и они подавали жару. Но, товарищи, в каком же театре можно сделать это? Представьте себе: в Художественном театре все эти дяди Вани, тети Мани сломали перегородку и вместе с околоточными пошли с пением «Интернационала» по улицам города.

Товарищи, я утверждаю категорически, что самый подход к делу, как и критика пьесы «Зори», неудачны. Вы критикуете не данную постановку, а тот путь, на который вступил этот театр. Вступил же он на исключительно правильный путь. Он понимает, что вне современности театр существовать не может. Это не значит, что мы должны выкрикивать с этих театральных подмостков какие-то лозунги, но чтобы все, что делается в этом театре, было бы родное вам. Все, что было в театре, и все, что критикуемо было ораторами, является от старого театра. Поэтому я предлагаю перенести разговор к рассмотрению того метода, тех путей, на которые вступил театр, поставивший «Зори». Меня эта постановка также не удовлетворяет. Когда я был в этом театре, я ушел, потому что актер два часа говорил о каких-то химерах. В текущем моменте эта химера не участвует.

Как хотите, товарищи, но если этот спектакль революционен, то все-таки в нем вам ближе взятие Перекопа, чем весь этот Верхарн. Нет такой пьесы, которая бы не становилась для вас старой через неделю-две, не говоря уже о такой ветхой вещи, как Верхарн. Вам известно, как кончил свои дни Верхарн: он стал милитаристом и даже в некоторых своих вещах антисемитом. Что же, мы из уважения к покойнику будем оставлять его, если хотим иметь революционный текст? Нет, мы обязаны это сделать. Мы разрушили столько вещей, что же нам переиметься с такой маленькой вещью, как «Зори» Верхарна? Ломать, революционизировать все, что есть ветхого, старого в театре и, если первая постановка была неудачна с точки зрения статической, с точки зрения перевозки в провинцию, то несомненно мы должны крикнуть этой пьесе: «Да здравствует она, как первая революционная тенденция в театре!»

Тесно связанный с Вс. Мейерхольдом, Маяковский вовсе не защищал безоговорочно все его постановки. Иногда он спорил с ним о его спектаклях. Такого было, например, его выступление на диспуте о постановке «Д. Е.» состоявшемся 18 июля 1924 года.

«Три года тому назад считалось хорошим тоном крыть Мейерхольда. Таким же хорошим тоном считалось теперь нести о нем восторженную чепуху. Как борющийся в одном лагере с Мейерхольдом, я считал нужным, прав ли Мейерхольд или не прав, принимать на себя все удары, направленные против него. Однако на этот раз мне приходится самому подлить дегтя в фимиам. Но это вовсе не значит, что я выступаю против Мейерхольда».

«Д. Е.» произвело на меня удручающее впечатление. Театральное мастерство, понимаемое как своего рода супрематизм, здесь доведено до абсурда. Мейерхольд — гениальный режиссер по сравнению с прочей театральной ерундой. Пьеса же «Д. Е.» — абсолютный ноль. Слово в ней, ее сценический материал — убожество. Переделывать беллетристические произведения в пьесу может только тот, кто выше их авторов, в данном случае Эренбурга и Келлермана. Без этого условия спектакля как орудия классовой борьбы нет и быть не может.

Театр проявил пренебрежение к литературному и декоративному моментам. Три экранчика убоги по сравнению с кинематографом. Это деревянные корыта, которые разобьются через четыре спектакля. «Борьба с кинематографом» не может достичь цели. Ввод красноармейцев и матросов на сцену — дикость. Это какой-то институт театральных денщиков.

В «Д. Е.» поставлены точки над *i*. Высшим достижением Мейерхольда был «Великодушный рогоносец». Затхлый «Лес» Островского на революционных подмостках был шагом назад. Выхолощенное «Д. Е.» — второй шаг назад. Мейерхольд это лучше всех понимает. И все же любой лозунг «Д. Е.» — лучше галиматьи старых театров. Но театр должен вооружиться всеми достижениями искусства.

Маяковский был вполне прав, когда указал на слабость литературного материала «Д. Е.». Однако он недооценил революционизирующего значения спектакля.

Следующее выступление Маяковского со сцены театра им. Мейерхольда носило другой характер. На праздновании пятилетнего юбилея театра, происходившем 25 апреля 1926 года, Маяковский сказал:

«Левый фронт подпирал театр Мейерхольда тогда, когда он не слышал и «доброе утро», — не то, что приветствия. Достаточно напомнить дискуссию о «Мистерии-Будфы». Театр Мейерхольда создан революцией. Он прошел большой путь — от свистков до юбилея. Юбилей — это лишь провинциальная бытовая станция. Вместо адреса я крепко жму руку Мейерхольду».

Через несколько месяцев Маяковский снова выступил в театре им. Мейерхольда. Это было на публичном диспуте о «Ревизоре» 3 января 1927 г. Мейерхольдовская постановка «Ревизора» (премьера состоялась 9 декабря 1926 г.) вызвала исключительно страстную дискуссию. В этой дискуссии многие из противников мейерхольдовского «Ревизора» оперировали крайне поверхностными доводами, а некоторые, как, например, Виктор Шкловский в фельетоне «Пятнадцать порций городничих», сочли возможным перенести на страницы прессы закулисные разговоры и рассказы о том, кто из зрителей ушел с какого акта. Маяковский, не терпевший подобного рода разговоров, обрушился на них, несмотря на дружеские отношения с В. В. Шкловским. Но некоторые моменты в аргументации Маяковского носили отпечаток еще не преодоленной им неправильной лефовской трактовки проблемы культурного наследия. Впрочем, может быть, Маяковский в полемических целях нарочно так заострил свои положения — в условиях очень напряженной обстановки споров о «Ревизоре».

Маяковский вышел на сцену с решительным видом, готовясь — так это, очевидно, восприняла публика — расправиться со своим предшественником по трибуне диспута — проф. Сретенским из Ростова-на-Дону, отстаивавшим неприкосновенность гоголевского текста. Некоторые засмеялись. Этот смех вызвал реплику Маяковского:

«Товарищи, почему вы ржете? Подождите».

Я примитивную восторженность в подходе к произведениям искусства потерял и очень рад этому. У меня остается на произведения искусства один взгляд — человека, самого занимающегося этим делом, но в данном случае мне хочется откинуть эту неакадемичность, но некоторую хладнокровность, потому что мне хочется выступить определенно в защиту спектакля и в защиту В. Э. Мейерхольда как работника этого спектакля.

Я пришел на «Ревизора» предубежденным, я пришел «Ревизора» ругать, потому что и пресса ругала

и знакомые ругали, а так как у меня особенных дел с «Ревизором» не было, — то проще было присоединиться к мнению прессы и знакомых. Поэтому для того, чтобы в домашнем быту не вселять некоторых раздоров, проще было присоединиться. Но, придя на этот спектакль и просидев два действия, я решительно переменяю свою точку зрения, вернее, чужую точку зрения на этот спектакль. Остаются возражения, — личные моменты откидываем, — остаются возражения, высказанные в прессе, на сегодняшнем диспуте и высказанные в домашних спорах.

Первое возражение — возражение академического порядка. Я очень рад, что уважаемый ростовский профессор поставил на нем свое ученое клеймо. (аплодисменты). Это возражение об «отсебятине». Этот человек рассматривает дело как протоколист: был номер исходящей фразы, — не дай бог ее переименовать. У него имеется подлинник, и он по подлиннику смотрит и на зубок его знает. Его дело — сличать соответствующий подлинник с тем, что делается на сцене. Когда все сделано правильно, — это хорошо, он уходит удовлетворенно домой: по его словесности и его кафедре погрешностей нет, и он продолжает свою спокойную жизнь, уравновешенную профессорскую жизнь дальше.

Первый вопрос: убил ли Мейерхольд гоголевский смех? — задан по-другому: есть ли этот смех? Это не вопрос, а сравнение постановки с оригиналом. Получается другой вопрос: сравнение отступлений. Достаточно ли Мейерхольд переделал этого «Ревизора»? Тут уже начинается вопрос трезвого учета тех или иных мест. Есть места, замечательно переделанные, то есть не переделанные, а замечательно введенные, как говорил Всеволод Эмильевич, по черновым спискам. Например, место о покойницах, всплывающих на Неве, когда Хлестаков начинает хвастать, что из-за него с собой кончают и покойницы выплывают*). Но есть место плохое, где говорит, что 700 рублей стоит перепелка. На меня это не действует, потому что перед этим арбуз стоит 700 рублей**). Ясно, что он был приведен Гоголем для контраста, а перепелка стоит все-таки дороже. Пятнадцать курьеров***) — это хуже, чем тридцать пять тысяч, как это звучало 30 лет тому назад, но лучше, чем тридцать пять тысяч курьеров теперь. Оставить этих курьеров, как они были там, — нельзя. Так что все мои возражения против этого спектакля в первой линии, в «профессорской» линии сводятся к тому, что мало переделано, мало этот гоголевский текст изменен. Оставлены Бобчинский и Добчинский. Но разве Бобчинский и Добчинский — фигуры древнего прошлого, разве у нас сейчас нет таких парных Бобчинских и Добчинских? Разве Герасимов не ходит всегда с Кирилловым, разве Жаров с Уткиным не ходят обязательно парой? Это современные Бобчинские и Добчинские. И если бы он ввел Жарова и Уткина, я бы приветствовал еще больше. И не удивился бы, потому что не предугадал их по фамилии Гоголь, а предугадал по характеру. Вот почему они действуют и разговаривают, как живые.

По постановочной части. Есть много вещей, которые мне не нравятся, и есть много изумительных вещей. К изумительным вещам я, например, должен отнести обязательно сцену с лабарданом. Это сцена, которая дополняет Гоголя на 5 проц. и не может его не дополнить, потому что это слово выведено в действие. Есть очень слабое место — сцена дачи взяток. Никак ее не приемлю, потому что здесь должно быть нарастание, нарастание, что Хлестаков взял у одного сто, у другого двести, у третьего обеими лапами сгребает все, что есть. А тут выходят из разных дверей и сцена путается. Но это вопрос новаторства, уравновешенности спектакля.

И когда мне говорят, что Мейерхольд сейчас дал не так, как нужно дать, мне хочется вернуться к би-

*) В монолог Хлестакова (сцена его пьяного вранья) были вставлены реплики Собачкина из отрывка «Комната в доме Марьи Александровны».

**) «Один рябчик стоит восемьсот рублей, да какая-нибудь перепелка рублей тысячу» — вставка из второй редакции «Ревизора».

***) «Курьеров пятнадцать» — вставка из первой сценической редакции (впоследствии была в спектакле заменена иным вариантом).



На выставке Маяковского 1930 г. П. М. Керженцев и В. В. Маяковский.

ографии Мейерхольда и к его положению в сегодняшнем театральном мире. Я не отдам вам Мейерхольда на растерзание. Вы нам подсовываете «Евграфов, искателей приключений», «Любовь под вязами» вместо Мейерхольда. Надо трезво учитывать театральное наличие советской республики. У нас мало талантливых людей и много гробокопателей. У нас любят ходить на чужие свадьбы при условии раздачи бесплатных бутербродов. Но с удовольствием будут и хоронить. И эти похороны и свадебные обряды нужно было бы давно сдать в архив и утупить место трезвому учету.

Вот говорят: Зинаида Райх. Выдвинули ее на первое место. Почему? Жена. Нужно ставить вопрос не так, что потому-то выдвигают такую-то даму, что она его жена, а что он женился на ней потому, что она хорошая артистка (аплодисменты). Тут для меня возражение сводится не к канцелярскому решению вопроса: муж и жена в одном учреждении служить не должны — и не к тому, что если жена играет, ее нужно снять, потому что хорошо играет, а к тому, что если бездарно играет, нужно на него подействовать, чтобы разошлись. Не улюлюкать по поводу несуществующего или хотя бы и существующего семейства — вот чего я от наших критиков обязательно требую. В частности, говоря о впечатлении от Райх в этой роли, я должен сказать, что это лучшая во всем ее репертуаре роль. Я видел «Бубуса» и очень негодовал в сторонку, но сейчас, раз у меня есть сравнение в хорошую сторону, я должен сказать: блестяще сделанная роль. А что свели главное к этому персонажу, а не к дочке городничего, то почему не базироваться на последних словах письма Хлестакова: «Не знаю, за кем удариться, — за матушкой или за дочкой», — и, конечно, для него, который приехал на пять минут и больше не вернется, не

дочка должна была быть предметом вожделения, а матушка, и очень правильно, что матушка разрослась до таких гиперболических размеров.

Очень правильна сцена городничихи с военными, которые выползают из шкафов. Никакого мистицизма нет. Что это такое? Реализация метафоры, реализация маленького намека на плотоядную сущность этой дамы у Гоголя, — он реализован в блестящий театральный эффект. Единственное, что я могу возразить, — это то, что эти люди выступают как реальные персонажи дальше. Против этого я возражаю, но это опять-таки деталь, мелочь, которая не вредит общей конструктивности и общей системе спектакля.

Еще по вопросу об этой пошлости. К сожалению, мой друг товарищ Шкловский решил упомянуть об уходящих: вот с первого действия те-то ушли, со второго те-то. У нас в советской республике бумагу нельзя отводить под такие сплетни. Не имеем мы права это помещать. Я не люблю, когда выходят с моего чтения стихов, — это бывает редко, но выходят, бывает, и тогда я беспощаден. И вот я раз одного товарища выругал, это как раз женщина была, а потом истерическое письмо получил: разве я бы когда-нибудь с вас ушла, — да я детей кормить ушла. Я не знаю, может быть, действительно новогодние праздничные окорок не были закуплены, может быть, — магазины закрываются в 11 часов — не успели плюшек купить. Эти причины и наблюдения нельзя переводить на нашу бумагу, в особенности при малом количестве этой бумаги.

Товарищ Мейерхольд прошел длительный путь революционного и левовского театра. Если бы Мейерхольд не ставил «Зорь», если бы Мейерхольд не ставил «Мистерии-Буфф», не ставил «Рычи, Китай!» — не было бы режиссера на территории нашей, который взялся бы за современный, за революционный спектакль. И при первых колебаниях, при первой неудаче, происходящей, может быть, из огромности задачи, собакам пошлости мы Мейерхольда не отдадим!» (Аплодисменты).

Через два года мы снова видим Маяковского выступающим в театре им. Мейерхольда — на этот раз по поводу своей собственной пьесы. 30 декабря 1928 года он читал свою комедию «Клоп» на расширенном заседании Художественно-политического совета театра. Непосредственно после окончания заседания группа его участников собралась на частное совещание для детального обсуждения пьесы. На этом совещании Маяковский выступал дважды, отвечая участникам обсуждения. Он говорил:

«Я меньше всего надеялся: напишу пьесу и потом отпадет нужда в драматической литературе. Пьесу надо брать в «сравнительной зверологии»*) наших театров. Главный плюс ее: это пьеса обкладывающая, но оптимистическая советская пьеса. Что касается частностей, то я боялся, что пьеса всем нравится и придется решить, что написал гадость. Но вот Гросман-Рощин сказал, что пьеса — гадость, тупая, глупая. Я против эстетизирующего начала, против заманы борьбы сюсюкающим литературным разговором. После своей работы в «Комсомольской правде» я должен сказать: несмотря на то, что это беспокоит, я не привык к беспартийному разговору. Пока сволочь есть в жизни, я ее в художественном произведении не амнистирую. В пьесе — факты об обывательской мрази и века и сегодняшнего дня. Если будет пятьдесят таких пьес, надо отдать пятьдесят театров под такие пьесы. Против строящих обклада нет, но если обижаются, значит — в них попадает. «Клоп» в известной степени — антивоенная агитка. Что мешанину «узко в коллективе», я не мог показать, это отдельная тема, я это только отметил. Пьесу я выношу на обсуждение комсомольской аудитории. И до постановки включу в нее ряд вставок. Что касается фигуры изобретателя, то мне наплевать на драматургические правила. По-моему: если в первом действии есть ружье, то во втором оно должно

исчезнуть**). Делается вещь только тогда, когда она делается против правил. Мой упор — на комсомольскую массу».

Во второй своей речи Маяковский сказал: «Я буду вставлять в пьесу актуальные политические и бытовые новости. Я вставил Уткина и Жарова потому, что из своих стихотворений они делают толстовские выводы и сегодня выходят из борьбы. Пьесу вместе со мной делали комсомол и «Комсомольская правда». Хотя она подписана моей фамилией, делали мы ее вместе. Тов. Литовский предложил мне выступать со вступительным словом перед каждым спектаклем. Вещь спасет то, что после каждого спектакля не будет послесловия Литовского; зрители прочтут его статьи на следующий день, когда уже отхохочутся. Вещь делаем я плюс Мейерхольд, актеры, публика, бутафоры, осветители и т. п. В пьесе — не социализм, а десять пятилеток, а может быть это будет и через три пятилетки. Конечно, я не показываю социалистическое общество. Сегодня я получил мысль о полезной вещи — о теме социалистического человека. Теперь я вообще перейду на пьесы, так как делать стихи стало слишком легко. Предлагаю поставить пьесу на голосование».

Маяковский читал «Клопа» на ряде собраний и, в частности, в клубе рабкоров «Правды» (2 февраля 1929 года). На обсуждении литературные работники, отмечая достоинства комедии, говорили о недостаточном вскрытии социальной сущности мещанства; некоторые пожилые рабочие указывали, что многие вещи Маяковского им непонятны, и упрекали его в том, что он не вывел в «Клопе» положительных типов. Маяковский отвечал:

«Мы живем от кампании к кампании. Все явления подводим к тому, какая кампания проводится. Такую подмену совершают те, кто требует, чтобы я вывел мещанина иного типа. У меня в пьесе: человек, с треском отрывающийся от класса во имя личного блага. Это образец политического замирения. Я не хочу ставить проблему без расчета уничтожить ее корни. Дело не в вещах, а в отрыве от класса. Из бытового мещанства вытекает политическое мещанство. То, что мне предлагают внести в пьесу, — не мещанство, а контрреволюция, это уже непосредственная классовая борьба. На эту тему надо писать пятьдесят тысяч пьес. И я тоже напишу на эту тему. Если рабочие говорят, что я мало подошел к ним, — буду еще подходить. Но надо, чтобы и вы подходили. Когда говорят о том, что в «Клопе» нет положительных типов, мне вспоминается «Театральный развезд» Гоголя. Критика похожая. В «Ревизоре» тоже нет ни одного положительного типа. Комедия — не «универсальный клей-порошок, клеит и Венеру и ночной горшок»***). Комедия направлена по одной линии. Мы на положительных типах засохли. Присыпкина через 50 лет будут считать зверем. Мне сегодня вечером надо писать пятьдесят лозунгов только на одну тему: надо мыть руки. Если вы говорите, что рабкоры пришли о том же мещанстве, — это похвала мне: значит, вместе бьем и добьем».



Настоящая статья не является ни полным собранием высказываний Маяковского о театре, ни критическим обзором его театральных взглядов. Ее задача — ознакомить читателей с его неопубликованными в печати высказываниями о театре. Но и из этих высказываний видно, как упорно пропандировал Маяковский политические задачи театра, как глубоко принципиален был он в своих выступлениях и как на протяжении ряда лет (здесь 1920—1929) освобождался он от пережитков футуризма, которые под конец были им полностью преодолены.

**) Маяковский отвечал одному из ораторов, пытавшемуся приложить к фигуре изобретателя (вторая картина пьесы) чеховское определение «ружье, которое не стреляет».

***)) Из выкрика продавца в первой картине «Клопа».