

А. ГВОЗДЕВ

## МАЯКОВСКИЙ И МЕАТР

Во втором акте «Клопа», где разворачивается сцена в Зоопарке с демонстрацией размороженного мещанина Присыпкина, председатель, открывая праздничное собрание, говорит: «... мы никогда не отказываемся от зрелища, которое, будучи феерическим по внешности, таит под радужным оперением **глубокий научный смысл**».

В этих словах заключена высокая мечта Маяковского о таком зрелищном искусстве, которое сочетало бы в едином целом большое познавательное значение («глубокий научный смысл») с максимально яркой художественной формой («радужное оперение» «феерия»). Оба требования, предъявленные Маяковским к зрелищу, соблюдаются им и в его подходе к театру. Поэт, выступавший перед массовой аудиторией не только как художник публицистически боевого, политического слова, но и как поэт-драматург, а иногда и как режиссер и актер, стремился и в театральном искусстве осуществить органическую спаянность «зрелища» с «научной мыслью». Эта концепция идейно насыщенного зрелища рождалась в страстной борьбе со всякого рода снижением идейной мощности искусства театра.

Обличительная сила его выпадов против идейно сниженного, фальшивого, неискреннего в искусстве театра — громадна. Вдохновляемый высокой мечтой о создании боевого, актуального, политического искусства, борющегося на стороне революционного пролетариата, Маяковский особенно остро воспринимал отставание богатого зрелищными моментами оперно-балетного театра от стремительно развивающейся идейной жизни Советской страны.

В прологе к первой редакции «Мистерии-буфф» (1918) поэт говорит:

Там,  
в гардеробах театров,  
блестя оперных атуалей  
да плащ мифистифелевский —  
все, что есть там!  
Старый портной не для  
наших старался тайей.  
Что ж,  
включая пусть  
одежа —  
да наша.

И много позднее он снова возвращается к этой теме, уделяя в «Бане» немало сатирического внимания прощупываемой им фальши театрального зрелища:

«Я был на «Красном маке». Удивительно интересно! Везде с цветами порхают, поют, танцуют разные альфы и... сифилиды», — говорит Иван Иванович. А когда его поправляют: «Сифилиды, вы хотите сказать?», то он поспешно соглашается: «Да, да, да, летают разные альфы... и цвельфы... Удивительно интересно!». На это «режиссер» отвечает: «Простите, но альфов было уже много, и их дальнейшее размножение не предусмотрено пятилеткой». Здесь же, в «Бане», мимоходом дается уничтожающая критика припособленчества: резкое и меткое осмеяние абстрактной псевдо-революционной пантомимы на тему «труд и капитал—актеров напугал».

Но не только по недостаткам оперно-балетного театра бьет сатира Маяковского. Она направляется и против театра, в той или иной форме, хотя бы и эстетически завуалированной и утонченной, пропускающей на сцену мысляно-религиозные настроения. На диспуте о «Зорях» (1920 г.) Маяковский решительно выступает против постановки «Благовещения» Клодела в «Камерном театре»: «Я видел замечательную постановку — «Благовещение», безукоризненную с точки зрения подобиюности пиблета, к каждому пальцу. Но сколько бы спектаклей на тему о воскрешении детей путем божественной силы ни ставили, все равно это будет ерунда» («Вестник театра», № 75).

Не менее решительно Маяковский борется и против интимно-психологического мещанского театра, прятующегося от бурной жизни революционных лет. В прологе ко второй редакции «Мистерии-буфф» (1921) мы читаем:

Для других театров  
представлять не важно:  
для них  
сцена —  
замочная скважина.

Сиди, мол, смиренно  
Прямо или наискосочек  
и смотри чужой жизни  
кусочек.

Смотришь и видишь —  
гнутят на диване  
тети Мани  
да дяди Вани.  
А нас не интересуют  
ни дяди ни тети. —  
тетя и дядя и дома найдете.  
Мы тоже покажем настоящую  
жизнь,  
но она  
в зрелище необычайнейшее  
театром превращена.

В первых строках приведенных только-что стихов Маяковский пользуется образом («замочная скважина»), выдвинутым еще в 1915 г. против интимно-психологического театра В. Э. Мейерхольдом. В ответ на хвалебные рецензии буржуазной прессы по адресу «Сверчка на печи» (в постановке Первой студии МХАТ, лепшей в основу деятельности бывшего МХТ второго) Мейерхольд написал статью (в журнале «Любовь к трем апельсинам» за 1915 г., кн. 1 — 3) под заглавием: «Сверчок на печи, или у замочной скважины». Публика и рецензенты, восторгавшиеся «душевной важной» уютного семейного очага и интимизмом «Сверчка», сравнивались здесь с женихами из гоголевской «Женитьбы», подматривающими в замочную скважину, как одевается невеста.

Воспроизводя в прологе к «Мистерии-буфф» 1921 г. образ «замочной скважины» с его направленною против интимного театра, Маяковский продолжает борьбу, начатую до революции «левым» фронтом искусства против натурализма и психологизма в театре. Но в то же время, и это необходимо подчеркнуть, Маяковский ведет эту борьбу уже на новой, неизмеримо более широкой основе, которую помогла ему выработать Октябрьская революция. То «необычайнейшее зрелище», которое он своей «Мистерией-буфф» противопоставляет интимно-психологическому театру «замочной скважины», это есть прежде всего «революционный потоп», пролетарская революция, сметающая мир капиталистической эксплуатации, борьба с религией, борьба с врагами революции, с меньшевиками, с разрухой и т. д. Отсюда, от этого нового содержания, данного Октябрем, критика «интимного» театра приобретает совершенно новый смысл. Она поднимается на идейные высоты, которые не могли быть достигнуты в кругу «левого», связанного с кризисом буржуазного театра, фронта театральных новаторов.

Но в то же время критика «интимного» театра («замочной скважины»), мощно и правильно выдвигаемая Маяковским в прологе к «Мистерии-буфф» 1921 г., не освобождается еще от остатков того бунтарства, которое, вырастая в дореволюционной обстановке кризиса буржуазного театра, само было связано тем же самым кризисом и поэтому попадало на путь формалистских исканий. Вместе с «интимизмом» и мещанским благополучием «Сверчка» в приведенных стихах Маяковского отбрасывается и то положительное, что было заключено во МХТе.

Театр-зрелище, набросанный Маяковским с громадной идейной силой в «Мистерии-буфф», включал в своем противоречивом целом то, что Маяковский выразил позднее (в 1930 г.) в словах: «идеи, выдвигаемые Советским Союзом, являются передовыми идеями». В этом отношении его «Мистерия-буфф», поскольку она отражала эти передовые идеи, являлась «зрелищем», имеющим «глубокий, научный смысл». Но в своем отрицании индивидуального субъекта индивидуализации актерского сценического образа «Мистерия-буфф» суживала возможности театрального искусства. По существу она не снимала эту индивидуализацию начисто, ибо, даже вопреки программным установкам автора, ей оставалось известное поле действия. Но тем не менее, ставя перед театром новые задачи создания спектакля-митинга, спектакля крупного политического плаката, «Мистерия-буфф», с другой стороны, требовала от актера создания сценического образа, не давая ему достаточно индивидуализиро-

ванного материала для игры. Элементы схематичности (обусловленные историческим ходом развития Маяковского от футуризма-экспрессионизма его первых работ в театре трагедии «Владимир Маяковский» 1913 года) оставались еще не преодоленными.

Такого рода концепция театра, не уничтожавшая элементов схематичности сценического образа, неизбежно влекла за собой мучительную борьбу с отчасти настоящими, отчасти мнимыми и воображаемыми врагами, а именно с технологией театра, с той исторической формой «сцены-коробки», которая была в распоряжении Маяковского в период его работы на театре до 1930 г. Последняя речь Маяковского на диспуте о «Бане» (27 марта 1930 г.) подчеркивает его конфликт со старым театром именно по этой технологической, а вместе с тем и антипсихологической линии.

Он говорит: «Разрешая постановочные моменты, мы натолкнулись на недостаточную сценическую площадку. Выломали ложу, выломали стены, если понадобится — выломим потолок; мы хотим из индивидуального действия, разворачивающегося в шести или семи картинах, сделать массовую сцену. Десять раз повторяю, что по этому поводу мне придется выступить в конфликт со старым театром... Но вместо психологического театра мы выставляем идею зрелищного театра». («Известия», 6 декабря 1935 г.).

«Недостаточная сценическая площадка» действительно была в какой-то мере «настоящим врагом» Маяковского, стремившегося к массовому революционному театру. В наше время театральные новостройки располагают уже гораздо более широкими возможностями «сценической площадки», чем то имелось в распоряжении Маяковского. Развитие технологии театра — дело серьезное и важное, и отрицать его нельзя. Но одним разрешением технологических проблем театра не решается возможность построения того нового театра, к которому рвался Маяковский. Эту простую истину он и сам вероятно хорошо знал. Но его непримиримость по отношению к «психологическому театру», обусловленная всей сложной обстановкой исторических условий, из которых он вырастал, в какой-то мере задерживала его творческий рост в театре. Героически борясь с пошлостью мещанского «интимного театра», ратуя за театр высоко идейной политической мысли и вместе с тем удерживая элементы схематизма, передававшиеся от раннего «футуризма» к более позднему «лефовству», Маяковский ушел от нас как раз в тот момент, когда перед советской драматургией вставала во весь рост проблема «шекспиризации», преодоление схематизма раннего этапа революционного театра и выход к более глубокому и широкому пониманию его возможностей и задач.

Можно с уверенностью сказать, что громадный талант Маяковского и присущее ему бесстрашие в самокритической проверке вывели бы его с пути непримиримого отношения к психологически-индивидуализированному театральному образу, если бы он продолжал свою работу после 1930 года. Целый ряд образов в более поздних его произведениях («Баня», «Клоп») указывает частично на начавшийся процесс перестройки его драматургической системы. Можно указать хотя бы на Присыпкина, гораздо более индивидуализированного в своем облике комедийного «героя», чем аналогичные плакатные образы мещан в «Мистерии-буфф».

В связи с затронутыми вопросами встает и другой. Необходимо было бы показать, как сценическое истолкование Маяковского на сцене советского театра способствовало раскрытию сильных сторон его творчества, или же, напротив, подчеркивало уязвимые, слабые стороны его драматургии и своим вмешательством в структуру его пьес выделяло то, что не следовало бы выносить на первый план. Бросается в глаза, что постановки пьес Маяковского истолковывались художниками-супрематистами и конструктивистами (напр. Малевич, Родченко), музыкой Шостаковича («Клоп») и т. д., художниками, внесшими в истолкование Маяковского и свои формалистские ошибки. Возможно, следовательно, ставить вопрос о новом сценическом прочтении Маяковского, освобожденном от всякого рода формалистских увлечений и загибов. Но этот вопрос мы можем только наметить, как стоящий на очереди перед советским театроведением.