

А. АНАСТАСЬЕВ

МАЯКОВСКИЙ И ТЕАТР

Почти все великие писатели прошлого щедро отдавали силы своего гения драматургии. Этой традиции были верны художники, которые по праву совзрели вожжами советской литературы, — Горький и Маяковский.

Недавно появилась книга, посвященная драматургии и театрально-эстетическим взглядам Маяковского, — книга Б. Ростоцкого «Маяковский и театр». В книге этой немало ценного. Б. Ростоцкий рассматривает драматургию поэта, как органическую часть его творчества, он обращается к драматическим произведениям Маяковского не только с точки зрения их темы и идейной направленности, но и их жанровых особенностей, языка, сюжетного строения. В главах, посвященных «Клопу» и «Бане», автор верно, интересно анализирует многие образы произведений. Б. Ростоцкий стремится проследить преемственную связь между сочинениями Гоголя, Щедрина, Сухово-Кобылина и драматургией Маяковского. В книге рассказывается и о работе поэта в области агитационного театра первых лет Октября, в области цирка.

Таковы, в общих словах, достоинства исследования Б. Ростоцкого, и за них читатели будут благодарны автору первой обстоятельной, серьезной работы о драматургии Маяковского. Но в книге есть существенные недостатки, о которых надо говорить в первую очередь, ибо они во многом отражают ошибки в изучении творчества великого поэта и тормозят творческое усвоение драматургической традиции Маяковского.

1. Драматические произведения Маяковского, написанные в советскую эпоху, — «Мистерия-буфф» и в особенности «Клоп» и «Баня», составляют важную линию в развитии советской драматургии — линию сатирическую. Ни один советский драматург не поднимался еще до такой высокой степени типизации жизненных явлений в остро-сатирических, преувеличенных до гиперболических образах. И это необычайно ценно в драматургии Маяковского, этому прежде всего следует учиться у великого поэта нашим драматургам.

Последняя глава книги Б. Ростоцкого называется «Театральная традиция Маяковского». Можно было бы думать, что здесь автор со всей ясностью подчеркнет значение сатирической направленности драматургии поэта, покажет, как неправы наши драматические писатели, чуждающиеся этого боевого жанра. Б. Ростоцкий этого не сделал. Многие верные суждения о сатирической силе комедий «Клоп» и «Баня» повисают в воздухе, потому что в своих выводах Б. Ростоцкий проявляет настойчивое желание безгранично расширить традицию Маяковского-драматурга, лишить ее жанрового своеобразия.

Б. Ростоцкий пишет: «Было бы глубокой ошибкой закреплять лишь за отдельными драматургами, за отдельными деятелями театра своего рода «монополию» на следование традиции Маяковского». Это, безусловно, верно! В драматургии, равно как и в поэзии, нет и не может быть узкой группы «наследников» и «продолжателей» великого поэта. Творческий опыт Маяковского есть достояние всей советской литературы, и каждый наш поэт, прозаик или драматург учится у Маяковского активно, боевому, безавзвешному служению народу; каждый советский писатель, работающий в своем жанре, отличающийся своей творческой индивидуальностью, находит в соприкосновении творчества Маяковского великодушный, вечно живой опыт художественного мастерства.

Это бесспорное положение отнюдь не означает, что в творчестве Маяковского, в частности в его драматургии, нет своеобразных художественных особенностей, творческих приемов, которые могут и должны развиваться в нашей литературе рядом с другими художественными особенностями и приемами. Социалистический реализм предполагает богатство и многообразие жанров, творческих направлений художников. Если мы откажемся от этого, то вся советская литература (как, впрочем, и вся передовая литература прошлого) предстанет перед нами, как литература художественно безликая, жанрово одинаковая. Так, собственно, и получилось у Б. Ростоцкого применительно к драматургии.

Драматургическая традиция Маяковского сведена в книге к изображению борьбы нового со старым. Но ведь вся передовая советская литература на всех этапах ее развития отражала исторический процесс строительства коммунизма, происходящий в борьбе нового со старым. Если мы согласимся с Б. Ростоцким, то надо оставить всякие разговоры о художественной традиции Маяковского или Горького, а говорить лишь об общей идейной направленности советской литературы; мы должны будем также отвергнуть мысль о традиции, скажем, Гоголя или о традиции Толстого в советской литературе, ибо и Гоголь и Толстой, правдиво отражая жизнь, служили делу исторического прогресса.

Отражение борьбы нового со старым в литературе — это понятие многообразное, исторически и художественно конкретное. В книге Б. Ростоцкого оно превратилось в бесплотную формулу, поглотившую и уравнивавшую самые различные художественные явления. Автор задает естественный вопрос: в каких драматических произведениях наиболее четко выявилась творческая традиция Маяковского-драматурга? И если еще можно согласиться с ним, что сатирическая традиция Маяковского во многом определяет жанровые особенности комедии А. Корнейчука «Фронт», то лишь недоумение вызывает намерение Б. Ростоцкого ввести в русло этой традиции «Далеко от Сталинграда» А. Сурова. А он так и пишет: «Разве не переключается с «Баней» и пьеса А. Сурова «Далеко от Сталинграда»? В ней отчетливо видно то новое, что привнесло в конфликт Орлова и Осерелько наше сегодня, но одновременно не маячит ли за самодовольной и самоуверенной фигурой бюрократа-чиновника «при промышленности» Красавина давно знакомая фигура Победоносикова?

Положительный ответ на этот вопрос, — продолжает Б. Ростоцкий, — вовсе не будет упреком автору, так как и здесь дело не в подражании, а в умении остро увидеть в настоящем борьбу нового со старым, ту борьбу, которая была отражена Маяковским в его последнем произведении, предназначенном для театра».

Но ведь с таким же успехом мы можем поставить в русло сатирической традиции

Маяковского любое хорошее произведение советской драматургии, расширить эту традицию до бессмыслицы и, по сути дела, прийти к выводу, что никакой традиции Маяковского в драматургии... нет. К этому закономерно и приходит Б. Ростоцкий.

«В «Далеко от Сталинграда», — пишет он, — отражена и развита в соответствии с условиями современности одна из центральных тем нашей драматургии — тема борьбы нового со старым в нашем обществе, которая была основой развития острого и напряженного конфликта и в «Бане» В. Маяковского и во «Фронте» А. Корнейчука. Поэтому так ясно выступает связь драматургической традиции названных авторов с «Баней» Маяковского — это единая традиция передовой советской драматургии».

А это неверно. Такое мнение объективно ведет к художественной нивелировке советской драматургии, к стиранию различий между множеством ее жанров и — конкретно — к игнорированию сатирического жанра, родоначальником которого в советской драматургии является Маяковский.

Б. Ростоцкий, видимо, не учитывает, что сатирическая пьеса не только разоблачает отрицательные явления жизни, но разоблачает особыи, присущими именно сатирическому жанру художественными средствами и прежде всего средством резкого преувеличения, заострения главной, определяющей то или иное явление черты. Победоносиков — это концентрированное выражение бюрократизма, невежества, чиновничьей чванливости — и эти черты раскрыты Маяковским крупно, броско, определенно, во всем, начиная от фамилии и должности Глазгачупа и кончая каждой репликой. Вот Победоносиков узнал о совершенной в его ведомстве растрате:

— Чудовищно! Непостижимо! Кто? Растратчик! Где? У меня! В какое время? В то время, когда я веду мое учреждение к социализму по гениальным стопам Карла Маркса и согласно предписаниям центра...

Один этот короткий сатирический внутренний диалог, весь его лексический состав полностью раскрывают самую суть явления, которое выводится на свет божий и разоблачается в образе Победоносикова. Можно взять любую реплику, и в каждой из них драматург обнажает доглой это явление, прибегая подчас к самым невероятным, с точки зрения жизненного правдоподобия, преувеличениям. Победоносиков в течение всей пьесы не произносит ни одного слова, которое не имело бы непосредственного отношения к сатирическому раскрытию типического явления.

Ясно, что обличение косности, дельского эгоизма, бюрократизма в образе Красавина достигается совершенно другими художественными средствами.

Б. Ростоцкий не только не подчеркнул, что главное в драматургической традиции Маяковского — сатирическая направленность, публицистическая заостренность, но, по существу, увел читателя от этой мысли. Он утверждает, что значение опыта Маяковского для роста нашей театральной культуры состоит «прежде всего в самом создании типа новой, советской комедии, в которой обличающее начало не только слито с осуждением с началом утверждающим, но и подчинено ему».

Это опять-таки общие слова, смысл которых состоит в том, что существует единый тип комедии. На самом же деле комедия вмещает в себя произведения самых различных жанровых оттенков — и героическую, и лирическую, и бытовую комедию, в нее на равных правах входят и сатирическая комедия и водевиль. Что же касается утверждающего начала, то есть идейной ясности драматического произведения, отчетливого идейного вывода о торжестве коммунистической морали в нашем обществе, то это утверждающее начало достигается разными путями и средствами; оно может быть достигнуто и путем раскрытия красоты духовного мира передового человека нашего времени, и путем разоблачения отрицательных явлений, разоблачения настолько сильного, что оно само по себе убеждает читателя и зрителя в торжестве нового. Очень часто эти пути совпадают, но от драматурга, от избранного им жанра зависит, какой путь становится главным.

Вместо того, чтобы призвать советских драматургов к творческой работе в самых различных жанрах, вместо того, чтобы на опыте Маяковского помочь им овладеть искусством сатиры, Б. Ростоцкий утопил существо сатирической традиции драматургии Маяковского в общих рассуждениях о единой традиции советской драматургии, о едином типе комедии, отождествив идейные задачи нашей драматургии с художественными способами решения этих задач.

2. Драматические произведения Маяковского, созданные в советскую эпоху, одухотворены революционной страстью, они заключают в себе яростную сатиру, безошибочно нацеленную против того, что мешало строительству коммунизма. Своим всемогущим словом Маяковский создал удивительные по силе типического обобщения образы, которые навсегда останутся нарицательным обозначением мечтательства, бюрократизма, приспосабличества, подхалимства. Клейма эти пороки, пришедшие из капиталистического прошлого, поэт расчищал пути к будущему.

Сатирические комедии Маяковского сыграли важную роль в борьбе против эстетства на советской сцене, наиболее законченным образом которого являлось искусство Камерного театра. В пору своего появления комедии «Клоп» и «Баня» активно ратовали за смелое вторжение театра в жизнь, за решение на сцене политических задач и тем самым противостояли аполоитичности, еще наблюдавшейся подчас в репертуаре даже наиболее передовых театров страны, таких, как Малый или Художественный.

Но вместе с тем комедии Маяковского не вошли в репертуар реалистических театров, определяющих главную линию развития советского театрального искусства; «Клоп» и «Баня» увидели свет только на сценах театров формалистических.

Почему? Нет никакого сомнения в том, что режиссеры-формалисты, и прежде всего Мейерхольд, стремились использовать драматургию Маяковского в своих целях, в целях борьбы против реализма на сцене.

Захват формалистами драматических произведений Маяковского надолго определил их сценическую судьбу. До сих пор существует мнение, будто такие пьесы, как «Клоп» и даже «Баня», не могут быть сыграны в театрах, стоящих на позиции жизненной правды. Это застарелая ошибка.

Достаточно свежими, беспристрастными глазами прочесть эти пьесы, и станет ясно, что в своей основе они реалистичны и что театрам, которым близка сатира, безусловно следует откликнуться на постановку сатирических комедий Маяковского.

Отважиться — потому что это нелегко. Великолепно прозвучат сейчас сатирические сцены «Клопа» и «Бани», где острые, преувеличенные образы, созданные Маяковским, будут не только напоминать зрителю о предках нынешних Присыпкинских, Победоносиковых, Баянов и Мезальяновских, но безошибочно развить отрицательные явления нашей современной жизни. «Красная» свадьба в «Клопе» — разве не жестоко бьет она людей, которые до сих пор несут на себе груз мечтательства, пошлости и подхалимства? Многие нынешние бюрократы, чиниши, по ошибке занимающие руководящие кресла, узнают себя в Победоносикове. «Я сяду здесь, за письменным столом, но ты изобрази меня ретроспективно, то есть как будто бы на лошади» — это очень смешно, и смех здесь выступает грозной силой, обличающей чванливую тупость иных руководителей.

Не следует бояться нашим театрам и условности, фееричности, фантастики в комедиях Маяковского. Можно, например, превосходно поставить очень реалистический в своем существе «бенгальский взрыв» в финале «Бани», когда Победоносиков «и вроде» вываливаются из машины времени, несущейся к коммунизму.

В то же время каждый театр, взявшийся за постановку пьесы Маяковского, встретится с немалыми трудностями. Многие понятия того времени просто отжили свой век — таковы, например, представления о языке будущего, как каком-то цифре, «борьба с рукопожатием», «легкая кавалерия» и другие, а всему этому уделено немало места и в «Бане» и в «Клопе». Но дело не только в этом. Трудность постановки комедии Маяковского на сцене определяется, разумеется, и художественными недостатками самих пьес. Не только люди 1979 года в «Клопе», но и такие, скажем, персонажи, как рабочие Двойкин, Тройкин и Фоскин в «Бане», не заключают в себе и малой доли той яркости, сочности, которыми отличаются сатирические образы. Б. Ростоцкий правильно поступает, приводя высказывания Маяковского о недостатках в обрисованных им положительных типах, о стремлении поэта «отказаться от некоторой голый публицистичности»; но автор книги напрасно пишет, правда, с оговорками, об индивидуализации, углубленной характеристике положительных героев «Бани». Лишь в образе Чудакова намечены живые индивидуальные черты и отражены характерные особенности «чудака-изобретателя».

В сатирических комедиях Маяковского есть и другие недостатки, но надо помнить решающее обстоятельство: реалистическая сила, боевая сатира «Клопа» и «Бани» намного перевешивают эти недостатки. Вот почему наши театры должны смело обратиться к комедиям Маяковского.

Говоря о том, почему эти комедии в пору своего появления остались за пределами реалистических театров, следует иметь в виду некоторые ошибки Маяковского в его теоретических суждениях о театре. Об этом ничего не сказал Б. Ростоцкий, полагая, видимо, что, критикуя ошибки Маяковского, он «обидит» его, умалит великое значение творчества лучшего, талантливейшего поэта нашей советской эпохи.

3. Разделяя неверное мнение некоторых исследователей поэзии Маяковского, Б. Ростоцкий упрощенно ставит в прямую, непосредственную связь участие юного Маяковского в революционной партийной работе и его раннюю поэзию, во многом испытывавшую на себе влияние футуризма. Надо думать, именно это ошибочное суждение привело к тому, что Маяковский тринадцатого года, Маяковский — автор своей первой трагедии представляется в книге не только, как поэт, который «выступает от мира простых, угнетенных людей, выступает их представителем — трибуном, защитником и гданагаем», но и как теоретик, придерживающийся реалистических взглядов на искусство актера.

Это неверно. Поэзия раннего Маяковского уже заключала в себе большую социальную тему, отражала бунт поэта против капиталистического строя, но была идейно весьма противоречива. Юношеские произведения Маяковского отличались условностью и эстетизмом формы. Что же касается теоретических взглядов Маяковского на искусство, и в частности на театр, то в ту раннюю пору его творчества они заключали в себе очень существенные ошибки формалистического толка. Об этом следует ясно сказать, ибо только тогда можно понять, какой большой и трудный путь прошел Маяковский, какое решающее значение имела для его творчества Великая Октябрьская социалистическая революция.

Б. Ростоцкий предпочел сгладить путь поэта. Явно преувеличив идейное значение юношеской трагедии «Владимир Маяковский», автор описывает ее постановку в театре «Луна-парк» (1913 г.) и замечает: «Мы уже видели, как решительно и глубоко преодолевал Маяковский ложные, враждебные реализму тенденции в своем первом опыте практической деятельности в театре, разрушая и разоблачая каноны условно-эстетического театра».

Но на самом деле спектакль в театре «Луна-парк» был далек от реализма, что, кстати, вполне подтверждается и описанием Б. Ростоцкого. Восставая против буржуазного театра, падшего до символистской мистики и откровенной порнографии, Маяковский в ту пору вовсе не ратовал за возрождение реалистического театрального творчества; его спектакль, который представляется Б. Ростоцкому орудием борьбы с театральным декадансом, на самом деле был в большой мере связан с театральным декадансом. Б. Ростоцкий также произвольно толкует и стихи Маяковского о театре и кино, написанные в те годы. Он утверждает, например, что «Маяковский в своих статьях... не только не провозглашает гибель театра вообще, как особого вида искусства, а, напротив, говорит о его расцвете». Но ведь расцвет театра понимался тогда Маяковским ошибочно — как сведение деятельности «сегодняшнего театра к машинному производству, простому и дешевому». Речь здесь шла о кино.

Растолковывая читателям ранние статьи Маяковского о театре, автор порою просто объявляет черное белым. «Так, например, — пишет Б. Ростоцкий, — он (Маяковский) говорит об особом искусстве актера, «где

интонация даже не имеющего определенного значения слова и выдуманные, но свободные в ритме движения человеческого тела выражают величайшие внутренние переживания». Здесь двадцатилетний Маяковский сходит в мнении с режиссерами эстетско-формалистического театра, и в этом особенно отчетливо сказываются противоречия его тогдашней эстетической позиции. Однако Б. Ростоцкий делает неожиданный вывод: «Не трудно, конечно, — замечает он, — в первой части приведенной формулировки видеть прямые отголоски футуристского формализма, но как характерно и многозначительно, что здесь же Маяковский утверждает в качестве главного содержания актерского творчества «величайшие внутренние переживания».

Теоретические заблуждения юного поэта, порожденные временем, влиянием буржуазного искусства, автор объявил прогрессивными.

Очень плохо, когда исследователь, в угоду ложно понимаемой объективности, смакует ошибки великого художника. Но плохо и другое: превращение заблуждений великого художника в его правоту. Это плохо потому, что — неправда, и потому, что такая антиисторическая позиция исключает возможность по-настоящему понять творчество и эстетические взгляды художника.

Революция помогла поэту преодолеть серьезные эстетические ошибки. Великий поэт очень ценил драматургию, видел в ней грозное оружие в борьбе за коммунизм и требовал, чтобы театр активно пропагандировал политику коммунистической партии. Очень дорог в суждениях Маяковского о театральном искусстве его страстный призыв врываться в жизнь, не слепо копировать действительность, а брать из нее самые главные явления и в напряженном драматическом действии выявлять их существо.

Ставь прожектора, чтоб рампа не померкла.
Крути, чтоб действие мчалось, а не текло.
Театр не отображающее зеркало, а — увеличивающее стекло.

Это определение театра звучит сегодня призывом к яркости, к крупной масштабности, к высокому идейному и художественному накалу нашего театрального искусства.

Маяковский ратовал за богатство и многообразие театрального творчества — и в его жанрах, и в его выразительных средствах, — и это стремление поэта-борца также живо и актуально сегодня. Многим нашим режиссерам, ставшим на неверный путь творческой одинаковости, бесформенности, однообразной «правильности», стоит вспомнить, какую четкую своеобразную форму находил Маяковский в своих драматических произведениях.

Однако, воюя за театр для широких масс, за яркость и доходчивость театральной формы, Маяковский ошибочно противопоставлял такой театр театру психологической правды. «...вместо психологического театра, — говорил он на диспуте о пьесе «Баня», — мы выставаем зрелищный театр».

Дорожа всем ценным в театрально-эстетической позиции Маяковского, мы должны ясно сказать о тех заблуждениях, которые в этой области были у поэта. Это необходимо для того, чтобы творчески развивать то плодотворное, что было во взглядах Маяковского на театр.

Некоторые наши критики полагают, что те, кто говорит об ошибках Маяковского, не любят творчества великого поэта. Это вредный и пошлый вздор, гимнастическое рассуждение о любви. Наоборот, — тот, кто искренне, горячо любит творчество Маяковского, тот признанием ошибочных суждений поэта не бросит тени ни на его великие творения, ни на свою любовь к художнику. А вот тот, кто боится сказать о заблуждениях великого поэта, тот, надо думать, действительно недостаточно уверен в его величии.