Маяковский издевается

Ю. ХАНЮТИН

В РАЗГОВОРЕ о «Клопе» неизбежно встает вопрос о мере его современности, о том, что же в пьесе сохранило только исторически познавательный интерес и что не утратило свежего, нынешнего звучания. Маяковский, в сущности, сам сказал об этом: «В пьесе — факты об обывательской мрази и века, и сегодняшнего дня». Стали анахронизмом многие факты тогдашнего «сегодняшнего дня», но проницательное, умное разоблачение сущности мещанина и сегодня злободневно, попадает в цель, работает на нас.

Мещанин, обыватель. А столь ли важна эта тема сейчас для нас? Так ли опасен этот враг? — могут спросить некоторые. И такой вопрос будет не случаен.

Дело в том, что за последние годы в некоторых произведениях литературы очень сужен круг явлений, обнимаемый этим понятием. Понятие «мещанин» иногда ассоциируется чуть ли не с канареечной клеткой, пуховой периной, допотопным сундуком и столь же допотопным жирным бытом. А думается, что многие из тех отрицательных явлений, с которыми мы воюем — и бюрократизм, и карьеризм, и шкурничество, — станут более ясны, если увидеть за ними благообразную, самоуверенную рожу современного обывателя.

И Маяковский в «Клопе» дает безошибочный инструмент его выявления. Можно взять на выбор почти любую реплику, любое действие Присыпкина, и в нем, как правило, отразится очень характерная черточка мещанства вообще и сегодняшнего — в частности. Вот категорическое требование Присыпкина: «Товарищ Баян, я за свои деньги требую, чтобы была красная свадьба и никаких богов!».

«Красная свадьба» — в сочетании этих как будто бы взаимоисключающих понятий вся суть, весь механизм филистерского поведения, прикрывающего старую пошлость обывателя «революционными», высокоидейными декларациями. «Красная свадьба» — эти слова можно поставить эпиграфом к тем произведениям сегодняшнего дня, где пошлость, серость прикрываются трескучими декларациями.

Наше общество непримиримо ко всякому проявлению собственнической философии. Поэтому мещанин упорно бежит от своих типических примет, он стремится переменить обличье, надеть чужую шкуру. Уже Присыпкин провозглашает: «Я против этого мещанского быту — канареек и прочего... Я человек с крупными запросами... Я — зеркальным шкафом интересуюсь...». Сегодняшний обыватель брезгливо передергивается при слове «канарейка». Он интересуется подписными изданиями, и они лежат у него мертвым грузом, навечно запертые в клетках-шкафах.

Жив Присыпкин! И в своем эстетическом кодексе, в единственном требовании к искусству, чтоб «щипало и замирало», и в возгласе «грубая агитка», которым встречается всякая высокоидейная, умная вещь, скребущая обывателя против шерстки, и в понимании красоты как богатства, сказывающемся в назойливой позолоте книг, купеческой роскоши некоторых зданий. И, наконец, что самое опасное, — в равнодушии и эгоизме. Обыватель плюет на все, что не задевает его лично, а с другой стороны, стремится приспособить к своим целям любое хорошее дело, извращая и уродуя его.

Баян — Г. Менглет

В «Клопе» Маяковский как бы пишет исследование мещанства, и, перелистывая страницы, рассказывающие о «паразитах» времен нэпа, мы живо, ясно видим лицо сегодняшнего обывателя — приспособленца, ханжи и шкурника.

Но значение пьесы не только в этом. Примечательна сама позиция, которую занимает в этой вещи Маяковский. Он хорошо видит распространенность мещанской заразы, опасность паразитических инстинктов, — недаром его Присыпкин рабочий,— и говорит об этом, ничего не облегчая и никого не успокаивая. Но он не боится мещанина, он смотрит на него сверху вниз, уверен в победе. И только такое отношение могло родить исполненный обжигающего презрения сатирический образ **клопа.** Великолепный оптимизм, пронизывающий сатиру Маяковского, яд презрения, чувство превосходства — вот чему нужно учиться нашим сатирикам.

Маяковский остается самим собой,— «агитатором, горланом, главарем», человеком мажорного жизнеощущения в этой «насквозь критикующей вещи». Это настроение прекрасно сочетается с ее стилем феерического зрелища, с той особой интенсивностью красок, ритмической напряженностью, которые составляют своеобразие драматического письма поэта. И этот бодрый, веселый тон прекрасно передан в спектакле Театра сатиры.

Постановку «Клопа» в Театре сатиры трудно оценить одним словом, ей не выведешь просто общий балл. Это спектакль сложный, неровный, с значительными достижениями, но и — скажем заранее — с серьезными просчетами, спектакль, в котором театр одержал победу, доказав, что ставить «Клопа» нужно и можно, но и дал почувствовать, как много осталось за пределами его сегодняшней постановки.

Есть одно неоспоримое достоинство в этом спектакле — подлинная увлеченность вещью, настоящее творческое горение. Оно и в той высокой душевной настроенности, которая несется со сцены, и в той атмосфере влюбленности в поэта, которая, кажется, равно охватывает и зрителей и актеров, и в неистощимом блеске режиссерской фантазии, в бездне выдумки, проявляющейся в спектакле. Режиссеры В. Плучек и С. Юткевич щедро раскрыли зрелищные возможности театра Маяковского.

Весь зал, как игровая площадка, ловля клопа где-то на стене балкона, немыслимый, шуточный, решенный посредством мультипликации пожар в парикмахерской, когда на наших глазах мгновенно обгорают усы, бороды и парики у манекенов на витрине, а затем и сами они оплывают, текут в жарком пламени и, конечно, блистательный выход пожарных — веселый, цирковой марш на просцениуме, куплеты, декламируемые так, что начинаешь понимать, что хотел сказать Маяковский своим определением «агитация со звоном».

И при всей этой увлеченности зрелищной стороной каждый самый маленький персонаж разрабатывается тщательно, обрастает массой характерных черт и деталей.

Совсем бессловесная роль гостя у Г. Тусузова. Но в сцене свадьбы, буквально насыщенной, а порой и перенасыщенной режиссерскими трюками, комедийными происшествиями, едва ли не самой заметной оказывается его хилая, старческая фигурка, в сером кургузом пиджачке, с испуганно встопорщенными усиками. Умудренный долгим опытом, проползший через две войны обыватель, он, как все такие пресмыкающиеся, твердо усвоил: чтобы уцелеть, нужно демонстрировать преданность и уметь во-время сбежать. И он встает навытяжку при слове «партдень», как раньше, очевидно, вставал при упоминании имени урядника, и тихо, на цыпочках, уходит в сторону при первых признаках надвигающегося скандала.

Таких точных актерских миниатюр, удачных деталей можно назвать много. Это и тяжелое мутное хулиганство шафера — А. Папанова, и особое парикмахерское щегольство ударника — Ю. Соковнина, и брезгливое комическое высокомерие продавщицы галантереи — Е. Корсаковой, и великолепный жест, с которым Розалия Павловна — Е. Милютина — закатывает рукава своей шубки, готовясь к торговому турниру из-за селедки.

Правда, порой режиссеры теряют чувство меры, повторяя по нескольку раз одни и те же приемы, иногда им изменяет вкус. Но все же в основном, в главном стиль Маяковского схвачен верно, передан живо, талантливо, ярко театрально.

Как будто немножко условная, эпизодическая история обманутой Присыпкиным и покушавшейся на самоубийство Зои Березкиной приобрела в спектакле подлинный драматизм. В Зое — Н. Архиповой все время ощущаешь трепет реальной жизни, неподдельную человеческую нежность и страдание. Врезается в память ее последний проход в первой картине, когда, исхлестанная презрительными словами Присыпкина, она бредет по заснеженным улицам, а навстречу призраками выплывают уличные торгаши, и каждый, как оскорбление, как ругательство, полную грязных намеков насмешку, предлагает, нашептывает, кричит ей в уши рекламу своего товара. Она отшатывается от одного, но уже приближается, глумясь и хихикая, другая рожа, третья, четвертая... и возникает трагический образ человека, задыхающегося в торгашеском угаре нэпа.

Драматургическая поэтика Маяковского — поэтика сильных движений души, крупных страстей, значительных поступков. Его мысль раскрывается полно и выразительно в напряженной сшибке характеров, в острых коллизиях. Маяковский не терпит приниженности, заземленности, душевной немочи, камерных страстей. И режиссура поняла эту особенность письма поэта. Постановщики не боятся драматизма ситуаций, они заставляют жить героев на пределе душевных сил. Так построена сцена с Зоей Березкиной, так развивается картина «молодняцкого общежития».

Энтузиазм комсомолии и ядовитый нэпманский душок, суровый, голодный быт рабочих коммун и лоскутья буржуазной роскоши, твердое презрение, насмешка над «буржуйским счастьем» и жадная тоска по «красивой жизни» скрещиваются, сплетаются в этой простой, бедно обставленной комнатенке,—и сразу ощущаешь кипучую атмосферу 20-х годов, как бы видишь образное воплощение той отчаянной борьбы, в которой сошлись две идеологии.

И сюда, в эту накаленную атмосферу окопа, под обволакивающую томную музыку входит своей вихляющей походкой Олег Баян (Г. Менглет), и здесь начинается предсвадебное натаскивание Присыпкина в модном, изящном танце.

Это ответственнейший момент для Баяна—урок Присыпкину он превращает в демонстрацию для всех. Баян, этот «улавливатель душ», чует, что пришел его час. Он сейчас проповедник на паперти, агитатор на трибуне. Модные па фокстрота — приманка, за которой должна пойти молодежь. И с каким остервенением изящества, яростной грациозностью, даже подпрыгивая в воздухе, он демонстрирует головоломное па, как вдохновенно отсчитывает ритм, а глаза бегают, осторожно ощупывают, приглядываются, кто поддался, дрогнул, чья очередь, следующая за Присыпкиным.

Г. Менглет раскрывает образ Баяна в предельном накале темперамента, в азарте крупной охоты, в исступлении борьбы. И эта интенсивность красок, напряженность страсти чрезвычайно точно отвечают стилю Маяковского, делают образ Баяна, пожалуй, наиболее сильным, ярко сатирическим образом спектакля. Но такой Баян оттесняет в первых картинах на задний план Присыпкина. И это не случайно.

К сожалению, приходится сказать о том, что в этом спектакле, отмеченном настоящей режиссерской смелостью и рядом прекрасных актерских работ, есть один несомненный и значительный недостаток — узкое прочтение центральной роли Присыпкина. В. Лепко играет Присыпкина смешно, заразительно весело. Но в трактовке, предложенной театром, Присыпкин утратил ряд важнейших свойств. Артист показывает наивного деревенского парня, хлебнувшего городской мещанской культуры и потерявшего голову. Глуповатое, добродушное лицо, льняной чуб, деревенский с гаканьем говорок— таким входит Лепко — Присыпкин в спектакль. В. Лепко играет далекое прошлое Присыпкина. Но ведь паренек-то уже пообтесался в городе. Он не так уж наивен. Он знает цену своему рабочему званию и отлично понимает, какие выгоды дает профсоюзный билет. Он уже давно выучил слово «гегемон» и овладел азбукой демагогии.

Гость — Г. Тусузов

Театр, режиссура упустили характерную черту, многое проясняющую в образе Присыпкина,— он «бывший партиец», человек, обладавший партийным билетом и променявший его на сытое нэпманское благополучие. И, конечно, если Присыпкин сумел в свое время пролезть в партию, то это значит, что способы его мимикрии, способность подделываться, изворачиваться были весьма совершенны, что на самом деле он неизмеримо тоньше, опаснее, замаскированнее, чем тот тип, который изображает Лепко. И Маяковский разоблачает в нем не примитивный зоологизм, он говорит о большем, о важности политической борьбы против мещан, перерожденцев.

Присыпкин не только практик, но и рупор мещанских идей. Его декларации звучат, как манифест. Придурковатый, наивный Присыпкин — В. Лепко остается целиком в пределах бытового мещанства, очень мало раскрывая его философию.

Надо сказать, что вообще в этом спектакле театр не всегда видит философское, политическое содержание бытовых, моральных вопросов, не берет проблему мещанства во всей ее широте и социальной значимости. Поэтому форма, чисто театральные находки начинают порой довлеть над мыслью. Поэтому, очевидно, и не прозвучал в спектакле монолог Баяна на свадьбе. А ведь в этих сменовеховских грезах Баяна косвенно раскрывается политический смысл поступка Присыпкина. В спектакле слова Баяна оказались погребенными под комедийными трюками, и политическая квалификация Присыпкина и присыпкинщины осталась поэтому смутной.

Быть может, самым трудным в «Клопе» является проблема воплощения сцен будущего. Маяковский не хотел «всерьез», во всех деталях изображать то, что будет «пятьдесят лет тому вперед». Понятен смысл этого прыжка в будущее: показать, что через 50 лет Присыпкина и ему подобных будут показывать в клетке и, с другой стороны, раскрыть социальную заразность присыпкинщины. И все же, нам кажется, было бы неверным утверждать, что у Маяковского в картинах будущего все ясно, и дело только за театром. Нет, конечно, многое здесь только намечено. Но найти верный ключ к этим сценам можно. И нужно сказать, что в спектакле он почти подобран, схвачена верная атмосфера легкой шутки, иронии и в том, что «древний государственный марш», под который шествуют к трибуне отцы города, оказывается всем знакомой футбольной мелодией, и в комическом одушевлении охоты за клопом директора зоопарка Б. Рунге, и в фигуре лунатички В. Токарской, застывшей перед портретами популярных киноартистов.

Но до конца удержаться на этой легкой, шутливой ноте театру не удалось. И появился уже традиционный для многих постановок силуэт университета, сразу разбивающий шутливую настроенность. Появились эти холодные целлофановые костюмы; и уж совсем неудачная в качестве противопоставления присыпкинской мечте о фокстроте демонстрация «танца десяти тысяч» — кинокадры физкультурных выступлений, очень красивых, но отнюдь не заменяющих камерный танец.

Таким образом, как видно, есть с чем спорить в спектакле Театра сатиры. Но это спектакль-поиск, спектакль-разведчик. Спектакль, от которого будут отталкиваться, соглашаясь или не соглашаясь с ним, все будущие постановщики «Клопа». И нужно отдать должное Театру сатиры, который так последовательно, смело, вопреки всем сомнениям и опасениям, шел к утверждению Маяковского на сцене, поставил и «Баню» и «Клопа».

В финале спектакля снова медленно проплывают перед глазами зрителя на ленте конвейера участники «красной свадьбы», уходит, уплывает многообразное, многоликое чудовище обывательщины. И хочется как бы продолжить этот последний парад мещанства, поставить в этот странный, зловещий паноптикум другие фигуры, которые еще, увы, не покрылись пылью прошлого. И, кажется, видишь, как, подстраиваясь в кильватер к Присыпкину, проплывает, быть может, менее колоритная, незаметная и потому куда более опасная фигура с пухлой папкой и солидным пенсне — лжеученого из тех, что стригут «Толстого под Маркса», — исправляют историю на любой фасон и вкус, готовы изобретать уже изобретенное, подписывать свои фамилии под чужим трудом и перечеркивать чужой труд, если под ним не стоит их фамилия. А следом выхоленная и тупая рожица «папиной дочки», мечтающей о тунеядческой, легкой жизни за спиной будущего «ответственного» мужа. А дальше юноша, не «стиляга» в брючках дудочкой, нет, — скромный, чисто выбритый, аккуратный, иногда с комсомольским значком, но смолоду понявший, что «курицу есть одному веселее», поставивший и комсомольский значок и умильность речи щитом своекорыстных целей...

Уродливы и отвратительны эти размороженные и не вымерзшие паразиты, и приходится сожалеть, что они еще ожидают своего морильщика—художника, который найдет беспощадное увеличительное стекло сатиры и выставит их для всеобщего обозрения.

Присыпкин — В. Лепко

Рисунки В. Горяева