

делился путь театра, как путь идеиности и жизненной правды. Сегодня мы подходим к Маяковскому неизмеримо более зрелыми, чем четверть века назад. Сегодня мы имеем солидный опыт в сценическом воплощении произведений всех видов и жанров, и нас не смущает и не пугает любая смелость в авторском решении формы пьесы. Сегодня Сташиславский — наш союзник в определении принципов работы над Маяковским, в том числе — и в точном, тонком и глубоко реалистическом понимании «преувеличения» на театре, и всякому ясно, что не нужно создавать какой-либо иной «системы», кроме той, что повсеместно принята нами, для того чтобы верно и ярко сыграть Маяковского.

Однако хочется сказать и о том, что не случайно именно теперь, за последние два-три года, так явно обозначилась в советском театре тяга к своеобразной и колючей драматургии поэта. Второе рождение театра Маяковского, так приветственно и взволнованно встреченное нашими зрителями, объясняется как богатством драматургии поэта, так и теми внутренними процессами, которые переживает наше театральное искусство сегодня.

В здоровой борьбе с формалистическим «нашептвом» мы в ряде случаев забывали о необходимости одновременно бороться за сценическую яркость, своеобразие и разнообразие реалистического искусства; со сцены театра начала исчезать смелость решений, яркость зрелищности, живая образность — словом, то, что во все века было действительным оружием сценического искусства. Из трех вопросов, возникающих перед участниками любого спектакля в ходе работы над ним: «Что я здесь делаю?», «Во имя чего я делаю это?» и «Как я это делаю?» — лишь первые два молчаливо стали признаваться обязательными для художника; вопрос же о том, какими приемами, каким сценическим языком будет выражено данное содержание, у нас сплошь да рядом ввергается «самотеку» — бесконтрольной стихии подсознания. Мы неправомочно отказывались иной раз от разработки новых приемов и образных средств, очевидно боясь впасть в грех формализма и забывая, что без смелых творческих исканий искусство социалистического реализма развиваться не может. В нашем театре наместилась тенденция к безликой, «бесконфликтной» режиссуре, тесно связанная с влияниями унылого приспособленчества бесконфликтной драмы.

А Маяковский вслед за великими писателями земли русской хотел, чтобы театр разговаривал с народом полным голосом, страстно и убедительно. Он потому и рвался к театру, и добивался со всей присущей ему безудержностью постановки своих пьес, что верил в зажигательную силу сцены, в ее могучую способность пропагандировать и убеждать. Он мечтал, чтобы агитация эта была веселая, «со звоном», чтобы театральное действие сверкало всем фейерверком сценических красок, чтобы оно поражало, увлекало — как осмысленное и яркое зрелище, чтобы театр служил для жизни «не отображающим зеркалом», но «увеличивающим стеклом».

Сегодня Маяковский с нами не только в силу неистребимой жизненности своих пьес, «заряженных» на годы и десятилетия вперед, — он с нами в борьбе за реалистическую образность, за многообразие сценических форм, за «лицо» театра и каждого художника в нем, за право художника на индивидуальное видение произведений искусства. Словом, театральная поэтика Маяковского вводит нас в самую гущу проблем, волнующих сегодня каждого работника советского театра.

Примерно с такими мыслями, с таким отношением к театру Маяковского сошлись мы (авторы этой статьи и Н. Петров), три режиссера, из которых один был также и художником, для постановки «Бани» в Мос-

ковском театре сатиры (1953). Каждый из нас прошел большую часть своего жизненного пути с горячей личной приверженностью к Маяковскому, у каждого за плечами остались творческие пробы, связанные с именем поэта. Нам равно огорчало сознание, что вдохновенные драмы Маяковского не стали до сих пор достоянием зрителя, равно мечталось нам вернуть Маяковского театру. С этой надеждой мы приступали к «Бане» и, пройдя через эту превосходнейшую в творческом отношении школу, вышли из нее не только обогащенными — духовно и художественно, — но с еще большей влюбленностью в Маяковского, в его неукротимый дух, в его мысль и его страсть, в его несравненный поэтический дар.

В результате Н. Петров уехал в Ленинград ставить в театре имени Пушкина пьесу В. Катаняна «Они знали Маяковского», а В. Плучек и С. Юткевич (последний снова и в качестве режиссера и в качестве художника) в настоящее время подводят к выпуску комедию «Клоп» в Московском театре сатиры.

Как приступали мы к своей сложной задаче? Что в первую очередь поразило нас в пьесах Маяковского, когда мы перечли их через двадцать пять лет «свежими и нынешними очами»?

Когда появляется какое-либо новаторское произведение, в глаза прежде всего бросается все то, что выводит его «из ряда вон», что составляет его необычность. Но проходит время, оно подтверждает закономерность новаторских взлетов художника, отстаивает содержание его творений, и мы начинаем постигать внутреннюю связь данного явления со всем предшествующим развитием прогрессивной мысли. Сегодня мы уже в силах распознать не только то, что отличает Маяковского от всех остальных русских писателей, но и то, что его с ними сближает. Сегодня мы ясно видим, в чем Маяковский классичен, как продолжатель реалистической литературы и драмы.

Салтыков-Щедрин утверждал, что сатира тогда лишь достигает цели, если дает почувствовать тот идеал, от которого отправляется творец ее. В самых крайних саркастических выводах Маяковского, в самых гиперболических образах его пьес неизменно чувствуется яростная, неистребимая ненависть к темным явлениям жизни и столь же страстная убежденность в близкой победе идей коммунизма. «Сверхзадачей» всего творчества Маяковского, и его драматургии в том числе, является борьба за коммунизм, и это приводит поэта к верному пониманию проблемы типического, как политической проблемы искусства. Нужно было обладать духовной слепотой, чтобы не разглядеть за «непривычностью» формы пьес Маяковского той «целевой установки», ради которой великий поэт взялся за перо драматурга. И эта отчетливость идеала, это умение видеть за частным явлением тенденции общие роднят Маяковского с лучшими представителями вольнолюбивой русской литературы. Это и есть «высшая квалификация сатиры», о которой мечтал Маяковский, работая над «Баней» и «Клопом».

Вот почему мы восприняли «Клопа», как пьесу, где гневное, клеймящее, безжалостное разоблачение обывательщины и мещанства спеменировано твердым убеждением автора, что через пятьдесят лет людей, подобных перерожденцу Присыпкинну, будут демонстрировать в клетках зоопарка. «Конечно, я не показываю социалистическое общество»<sup>1</sup>, — заметил Маяковский на обсуждении «Клопа». Нам слышится в этой фразе объяснение той веселой, юмористической интонации, которой окрашены в пьесе эпизоды, происходящие «пятьдесят лет тому впе-

<sup>1</sup> Вл. Маяковский. Театр и кино, т. 2, стр. 475—476.