

линию поведения в спектакле и как в то же время хорошо уточняет идею сцены, оттеняет ее сатирический смысл!

Стало быть, у Маяковского нет ни единой случайной реплики, стало быть, нельзя игнорировать ни одной мелочи в словесной ткани его, казалось бы, озорных, бесшабашных, «легким пером» написанных пьес. Все знают, сколько тонн «словесной руды» было изведено поэтом, пока он достиг этой видимой легкости. Мы слышали много доброго о спектакле «Баня», но, может быть, больше, чем самые лестные отзывы, радует нас, когда нам говорят, что весь текст этой сложной пьесы, весь, до последнего слова, доходит до зрителя, «перелетает» со сцены в зрительный зал. Это нам — наивысшая похвала, залог того, что направление нашей работы над пьесой было выбрано верно. Ибо, скажем еще раз, верно сыграть Маяковского — значит его хорошо прочесть.

Но есть и вторая сторона вопроса о природе драматургии Маяковского.

Нельзя подравнивать Маяковского под абстрактную рубрику «реалиста вообще», под «стандарт» классика. Да, Маяковский классичен, да, его пьесы правдивы, но это не значит, что они не имеют своей специфики, без которой нет Маяковского — великого театрального поэта. Есть реализм Гоголя, реализм Островского, реализм Чехова, даже реализм Блока — и есть реализм Маяковского: гиперболический, зрелищный, публицистический, одновременно окрашенный лирикой и иронией, патетикой и сарказмом, театральный реализм. «И мы реалисты, но не на подножном корму, не с мордой, упершейся вниз, — мы в новом грядущем быту, помноженном на электричество и коммунизм», — писал Маяковский, формулируя свою эстетическую программу, где прямо связано величественное дело с ярким словом, в чем Маяковский снова сходится с Горьким.

И еще: в прологе ко второй редакции «Мистерии-Буфф» Маяковский сказал: «Мы тоже покажем настоящую жизнь, но она в зрелище необычайнейшее театром превращена». Нам представляется, что эти слова четко определяют характер драматургического стиля Маяковского. Настоящая жизнь, магней театра обращенная в зрелище, да не просто в зрелище и даже в необычайное зрелище, а в необычайнейшее, — вот мера художественного преувеличения, требуемая Маяковским от сценического искусства.

Работая над пьесами Маяковского, мы искали наиболее острого, театрально- доходчивого выражения их. Мы старались привести актеров, занятых в «Клопе» и «Бане», к такому самочувствию внутренней свободы, при котором дозволены самые смелые краски, самые рискованные приемы и даже прямое озорство в тех случаях, когда это озорство таланта. Мы не раз вспоминали на наших репетициях Вл. И. Немировича-Данченко и его знаменитый афоризм: «На сцене не может быть ничего «чересчур», если это верно». Вспоминали и К. С. Станиславского, высоко ценившего в актерах способность не только «почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах», но и «сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем»¹. Маяковский гиперболичен и в чувстве, и в мысли, и в действии; стало быть, и воплощать его мысли, чувства и действия нужно «гиперболически», без бытовщины и жанризма.

Влияние бесконфликтной драмы не могло пройти бесследно и для актеров. Среди них получило довольно широкое распространение некое

«среднестатистическое» представление о том, что такое реализм на сцене. В результате стиль драматургии Маяковского оказался для многих исполнителей слишком «непривычным». И вот в «Бане», этой «драме с цирком и фейерверком», мы сплошь да рядом останавливались перед «цирком», то есть на той грани выразительного языка, за которой уже начинается дерзновенно точный, оправданный внутренним смыслом действия реалистический аттракцион. Однако в самом ходе работы над пьесой мы видели десятки примеров того, как Маяковский раскрепощает актера, делает его изобретательным, острым, пахотчивым, небанальным; и думаем, что некоторые исполнители спектакля вплотную подошли к сценическому стилю Маяковского, достигли «гиперболизма», свойственного его творческой природе.

Размеры статьи не позволяют сказать о всех этих исполнителях, и мы вынуждены ограничиться лишь двумя примерами.

Одержимость Велосипедки — Б. Рунге, его безбрежный энтузиазм и столь же безбрежная ненависть к чиновникам, его стремительный внутренний ритм были, кажется, во всех случаях одобрительно отмечены прессой. Столь же благожелательно был встречен публикой и неуязвимый в своем секретарском величии, своей преданности «лицу», которое «поставлено и стоит», гладкий, как полированный шар, Оптимистенко — В. Лепко. Но нас, наблюдавших за актером в процессе репетиций, радовало тогда даже не то, что предполагало в нем будущего блестящего исполнителя роли, но то, что свидетельствовало об его умении работать «по-Маяковскому». В чрезвычайные и фантастические обстоятельства комедии он входил с полнейшей актерской верой, до конца отдаваясь этим обстоятельствам и чувствуя адекватно им.

Так родился эпизод «вышли мы все из народа»: потрясенный явлением Фосфорической женщины, из нижней квартиры выскакивает Оптимистенко, заспанный, в спущенных подтяжках, с нателым крестом, бляющимся в прорези мягкой рубахи. Судорожно прижимая ладонь к лысой голове, перебирая в такт песни босыми ногами, он поет ее первые строки хриплым, перехваченным от страха голосом, спеша заверить новое «начальство» в своей совершенной благонадежности, в своей принадлежности к «классу-гегемону»!

И многие другие смелые, бесспорно «маяковские» краски пришли в спектакль с Оптимистенко — Лепко: и не в то горло попавший чай, которым он давится с истинно клоунской легкостью, и меткий плясок в зад, доставший просителя, посмевшему сунуться к самому «главначпу» без доклада, и, наконец, ключи, брошенные Мезальянсовой, которые Оптимистенко ловит с чисто собачьей преданностью, до пояса высунувшись из-под стола. Нас упрекали за некоторые из этих «трюков», но мы отвечаем за каждый из них, потому что они органичны, потому что идут от существа характера «идейного» подхалима Оптимистенко и, стало быть, никак не могут оказаться «чересчур».

У Маяковского в его статье «Как делать стихи» есть мысль о том, что, овладевая высокой техникой стихосложения, поэт обязан всякое слово, ему полюбившееся, неизменно проверять через «целевую установку». Именно так старались делать и мы, работая над ролями с актерами, и сценически, образно решая спектакли. Мы старались найти театральный эквивалент жанровым определениям Маяковского: «Баня» — драма с цирком и фейерверком, «Клоп» — феерическая комедия, старались перевести то и другое в разряд зрелища, но зрелища осмысленного, отвечающего идейному строю пьесы, каждого ее звена. И к чему бы не приводила нас фантазия, какие бы яркие приспособления нам не под-

¹ К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 256.