Советская культура
г. Москва
20 МАР 1962

ЭСТРАДА

ВНИМАНИЕ: МАЯКОВСКИЙ!

В этом спектакле есть что посмотреть: в нем много эстрадно-цирковых и спортивных сцен, в которых участвуют М. Эсамбаев, В. Рыжов, В. Аверьянов, Ю. Хржановский, П. Андриашидзе, В. Кац, В. Аникин, Л. Изюмов, Е. Семенов, А. Лютци, Ю. Дудоладов, В. Соколов, Плоховы (сцены эти поставлены С. Каштеляном); широко использовано кино; лаконичное, но красочное оформление, яркие костюмы (художники В. Мамонтов и А. Тарасов)...

В этом спектакле есть что послушать: на всем его протяжении звучат стихи Владимира Маяковского (в роли Маяковского выступают В. Буряев и Р. Филиппов, и оба превосходно доносят текст до слушателей с тем различием, что второй делает это как-то мягче, лиричнее); звучит музыка Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича, Свиридова; поет Московский областной хор под руководством В. Соколова; играет оркестр Московского театра эстрады (дирижер О. Шимановский); исполняются песни А. Новикова, В. Букина...

В этом спектакле есть над чем и есть чему посмеяться, есть чему порадоваться. В нем есть чем поволноваться и чему посочувствовать.

«Пришедший в завтра» — это, как гласит программное определение жанра, «героическая и сатирическая феерия».

Не правда ли, какое знакомое сочетание слов? Ах, да ведь это почти по Маяковскому, ведь его «Мистерия-буфф» давала, как полагал автор, «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи».

Официально авторство феерии делится так: «А. Липовский при участии И. Шароева», а, по существу, мы бы приписали авторство Владимиру Маяковскому: его слово, его образность, его идейный прицел держат на себе всю эту эстрадную постройку.

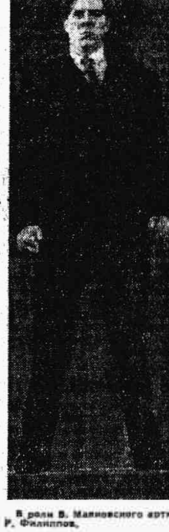
И в самом деле, режиссер-постановщик И. Шароев явно вознамерился «возродить» на эстраде традиции Маяковского — политическую страстность и целеустремленность, плакатную резкость и укрупненность, оптимистическое мироощущение. Что же? Такой «возврат» к Маяковскому можно рассматривать как шаг вперед для нашего эстрадного искусства.

Маяковский пришел в Театр эстрады — и зрители его приняли, о чем можно судить по успеху первых спектаклей. Нет, «время агиток в стиле Маяковского» не миновало, как нас пытались уверить, ибо искусство, служащее «сегодняшнему дню», так же вечно, как и искусство, оперирующее категориями веков и эпох. Правда, речь идет о настоящем искусстве — и в том, и в другом случае.

Но, придя в спектакль Театра эстрады, Маяковский предъявил к этому спектаклю и свои собственные требования: «стиль Маяковского» — это ведь не формальные приемы, а определенное качество искусства, позволяющее прилагать к нему самые высокие мерки. Потому-то в оценке новой работы Театра эстрады хочется исходить не из того, в чем этот спектакль превосходит обычные, так сказать, «средние» эстрадные представления, а из того, как в нем использованы возможности синтетического искусства.

При этом оговариваемся, что под синтезом мы не можем понимать простое наличие в спектакле различных компонентов — стихов, музыки, драмы, кино, песни, танца, живописи, графики. Более того, ни общность темы, ни единство стиля и ритма, ни какой-либо другой подобный признак не делают, по нашему мнению, спектакль синтетическим.

Собственно, слеты муз на эстраде — не новость. Разнообразие стало даже трафаретным признаком эстрадных программ. Но уже присутствие конферансье выдает желание как-то «соединить» разнородные элементы эстрадного зрелища. Однако подлинный синтез искусств на эстраде не мыслится нами иначе, как только на почве единства творческой идеи, охватывающей и жизненное содержание, и идейную сущность, и художественную форму, в которой бы не механически, а органически сочетались, сплавлялись разнородные элементы искусства.



В роли В. Маяковского артист Р. Филиппов.

Вообще говоря, авторам феерии пришла на ум счастливая мысль: создать спектакль о Маяковском — и не о том Маяковском, который тогда-то родился, с тем-то встречался, того-то любил, того-то ненавидел, а о Маяковском-поэте, который и сейчас живет среди нас, оказываясь, как поэт, действительно живее иных живых и благополучно здравствующих своих коллег, и посмертно выполняя свои общественные, гражданские функции. «Через» Маяковского вполне можно показать нашу эпоху, он не только «современен», но еще и в ряде случаев попросту злободневен.

При всей сомнительности принципа «цитатного» подхода к созданию художественного образа исторической личности, когда эта личность в произведении искусства говорит именно то и именно так, как она когда-то писала, при всей, повторяем, сомнительности этого приема в принципе мы в данном случае не имели бы оснований против него возражать. Потому, во-первых, что сам стих Маяковского очень приближается к эстрадной речи; потому, во-вторых, что в спектакле Маяковский выступает именно как поэт; потому, наконец, что, пожалуй, при всем желании за Маяковского поистине «лучше не скажешь», чем сказал бы он сам. Но тогда для сохранения единства художественного произведения необходимо, по крайней мере, чтобы слово самого Маяковского не «выпирало» в нем, не выпадало из общего стиля. Спектакль, в котором Маяковский, будучи действующим лицом, говорит не только своими словами, но своими стихами, должен быть отмечен высокой поэтической культурой, да и вообще высокой художественной культурой. Такой культуры спектаклю в ряде случаев явно недостает.

«Пришедший в завтра» — это еще не синтетический спектакль, чему, надо полагать, принадлежит будущее, но это несомненный поиск такого спектакля, и стоит присмотреться, что найдено и что упущено его создателями.

Начать этот разговор по праву надлежит с музыки, ибо, в сущности, это прежде всего музыкальный спектакль, и музыкальная драматургия оказалась в нем, пожалуй, наиболее четкой. Тут можно говорить о соответствии слову Маяковского музыки Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. Тут можно говорить о безупречно строгом вкусе при отборе классической музыки, вследствие чего она стала действенным и движущим элементом спектакля. Тут можно, наконец, говорить о заслугах и творческих удачах музыкального оформителя спектакля — композитора В. Букина как автора «Марша ударных бригад» и песни «Помним!» (исполняемой Л. Жигалиным и хором).

Одна из самых сильных, если не самая сильная сцена в спектакле — это «Разговор с товарищем Лениным». Слово Маяковского тут слилось с музыкой Г. Свиридова (в сцене использован отрывок из «Патетической оратории» композитора). И теперь даже трудно про себя прочесть эти строки поэта без музыки: Г. Свиридов придал им ту интонацию, которая, кажется, и была единственно возможной, да только как-то не находилась каждым из нас... А какую новую глубину приобрела «лирическая тема» поэта, зазвучавшая в унисон с музыкой Шостаковича!

Но это, так сказать, сплав элементарный. В него входит, как организующее начало, слово самого Маяковского.

А вот «Марша коммунистических бригад» Маяковский не написал. И все-таки этот марш звучит в спектакле — да так, что создается полная иллюзия, будто написан он именно Маяковским. Дело тут не в том, что автор текста марша В. Харитонов подражал Маяковскому, а в том, что это превосходное само по себе произведение композитора А. Новикова очень точно введено в драматургию представления и превосходно исполняется хором под руководством В. Соколова.

Есть в спектакле сцена, поставленная совсем не по Маяковскому, хотя и носит название известнейшего стихотворения «Прозаседавшиеся». Сцена эта держится на... свисте. Признаться, у нас всегда вызывало улыбку бытующее выражение «художественный свист». Как-то не шибко верилось в правомерность такого словосочетания. И вот — сцена «Прозаседавшиеся» в спектакле Театра эстрады. Бюрократическая любовь к заседаниям осмеяна тут, действительно, вдрызг, как сделал это и сам Маяковский. И храп зачумленных участников заседания, и жужжание комара, ставшего объектом внимания заскучавших бюрократов, и, наконец, трели заливающегося соловьем пустобреха, — как это точно найдено! Да, это в стиле Маяковского, в стиле его гипербол, хотя «буква» Маяковского оказалась забытой.

В поэзии Маяковского есть потрясающе сильные образы американских негров — и тут как раз можно было ожидать иллюстративной сцены. В спектакле же дан обобщенный пластический образ (артист А. Лютци), — и эта абстракция совершенно в духе искусства мима, этот жанр представляется в данном конкретном случае поистине незаменимым.

Мы отметили то, что, по нашему мнению, отличается единством содержания и формы, что следует отнести к бесспорным удачам спектакля. Тут каждый жанр как бы стал на свое место.

Обратимся теперь к бесспорным, на наш взгляд, неудачам. Как это ни странно, они связаны со сценами, тематически близкими творчеству Маяковского, в которых к тому же заняты одаренные исполнители. Мы говорим о сцене с участием Феклы-самогонщицы (артистка И. Смирнова) и попа Свинуила (артист Р. Юрьев), а также о номерах «Ванная» и «Хулиган» (исполняет эти номера М. Ножкин, поставлены они Е. Менес). И это — принципиальные неудачи.

Фекла и Свинуил — персонажи известной агитпьесы Маяковского. Но образы этих персонажей у Маяковского и в спектакле Театра эстрады не имеют ничего общего. Впрочем, мы выразились не точно: и Фекла, и Свинуил в спектакле употребляют часто те же слова, что и у Маяковского. Но если у Маяковского эти реплики несут разоблачительную функцию, то в аранжировке спектакля им придана функция... развлекательная.

Существо такого смещения функций яснее всего можно обнаружить в сцене «Хулиган». Помните, у Маяковского:

Республика наша
в опасности.
В дверь
лезет
немыслимый зверь.

Далее поэт рисует «портрет хулиганий» — и это для него «морда», «рыло», «телеса».

А вот и идейная сущность хулигана; для него —

Враг — дверь,
враг — дом,
враг —
всяк,
живущий трудом.

В номере, исполняемом М. Ножкиным, нет и намека на грозную социальную опасность такого явления, как хулиганство. Внешне типаж хулигана выглядит этаким разбитным, хорошо одетым парнишкой, разве что слишком уж залихватски надвинута на лоб кепи.

И, как бы прямо отвечая Маяковскому, хулиган М. Ножкина весело напевает:

— Мы ж не грабим ваши
хаты,
Мы же мирные ребята...
И «под занавес» призывает:
— Так давайте ж
сосуществовать!..

Скажут: зритель не настолько наивен, чтобы принять подобные утверждения за призывы всерьез; дескать, сразу же ясно, что хулиган тут разоблачает сам себя. Да чем же он, собственно, разоблачает? — спросим мы. Тот паренек, которого мы видим на сцене, лихо пляшет, не лишен, как видно, остроумия (надо же так спекульнуть на термине «сосуществование»!). Образ такого хулигана совсем не непривлекателен, а, скорее, наоборот.

И когда мы видим того же М. Ножкина в сцене «Ванная» (по известному стихотворению Маяковского «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру») с теми же, в сущности, ужимочками, то мы вполне можем предположить, что в обеих этих сценах действует одно и то же лицо.

Нет, хулиганство, как и пьянство, как и религиозный дурман, не такие явления действительности, которые правильно бы и оценочно отражались в искусстве при помощи пляски да пошлых куплетиков. И не кто другой, как Маяковский, дал примеры активной борьбы с этими явлениями при помощи искусства. Театр же эстрады в данном случае не нашел правильного ключа.

...Но как бы там ни было, Маяковский пришел на сцену Московского театра эстрады...

Сторонись, бездарность! Сторонитесь, халтурщики, пошляки, спекулянты от искусства, торгующие обветшалыми остротами и «интимным» дрянцом!

Радуйтесь, зрители! Радуйтесь все, кто любит боевое, массовое, жизнерадостное искусство эстрады, кто верит в его возможности развиться до синтетического искусства театра будущего. А время к тому идет.

Вас. РУСАКОВ.