

Mikulášek, Miroslav

**Жанровые изменения и неоромантические тенденции
новаторской линии дореволюционной русской драматургии**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada
literárněvědná. 1973, vol. 22, iss. D20, pp. [155]-191*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107859>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

МИРОСЛАВ МИКУЛАШЕК

**ЖАНРОВЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ
И НЕОРОМАНТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ
НОВАТОРСКОЙ ЛИНИИ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ
РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ**

... каждый шлифует свою определенную
грань мировой работы человечества."

В. Маяковский

Творческое движение в русской драматургии начала XX века было обусловлено комплексом сложных социально-политических факторов и художественных тенденций своего времени. Проблеск нового — революция 1905 года, являвшаяся важным историко-политическим моментом начала XX века, — обернулся в связи со столыпинской реакцией, удушливой атмосферой массовых репрессий, арестов, преследованием революционных настроений и их выразителей, гонениями на рабочую печать, идейным шатанием в рядах интеллигенции. Если в труднейших условиях и „перед большевиками встала задача изменить тактику, спокойно отступить, сохраняя кадры и накапливая силы для нового революционного наступления“,¹ то трудно предположить, что мир искусства, являющийся сложным инструментом духовной жизни, чутким сейсмографом общественно-политических изменений и настроений — останется тем же, что в канун и в разгар революционных событий 1905 года и в период непосредственно после него. Вряд ли было возможным в жестокие годы политических репрессий и преследований революционных идей, — когда даже сама партийная печать в определенный отрезок времени вынуждена была существовать нелегально, — открыто апеллировать с подмостков театральной сцены к революционному сознанию публики. Вряд ли возможна была драматургия с резким обличительным, протестующим содержанием, драматургия революционного призыва. Ведь не случайно революционная пьеса М. Горького *Враги* появилась в печати еще до усиления репрессий — в 1906 году (сб. *Знание*, 1906, кн. XIV); но в феврале 1907 года пьеса была безоговорочно и решительно запрещена цензурой к постановке на сцене² ввиду того, что она является „сплошную проповедью против имущих классов“. Подобная участь постигла в это время и пьесу Горького *Последние* (1908) и драматические произведения других „знаньцев“; запрету подверглись пьесы С. Юшкевича, (*Голод*, 1907; *Король*, 1906), Евг. Чирикова (*Мужик*, 1906), Л. Андреева (*Савва*, 1906 и *К звездам!* 1905, которая, как отмечалось цензурой, „служит идеализации революции и ее деятелей... вследствие чего не может быть позволена к представлению“),³ ... царское правительство учитывало разницу между словом написанным, напечатанным в книге, — и словом, звучащим со сцены, действующим на большой коллектив зрителей театра“.⁴

¹ Цит. по книге Э. Гугушвили, А. Юфит, *Большевицкая печать и театр*. Искусство, Л.—М. 1961, 122.

² Премьера *Врагов* состоялась в Берлине, в Малом театре в 1906 году.

³ См. *Первая русская революция и театр*. Статьи и материалы. М. 1956, 331.

⁴ См. С. Д. Балухатый, *Драматургия М. Горького и царская цензура*. В кн. *Театральное наследие*. Сб. первый. Л. 1934, 198.

Большевистская печать стремилась всеми силами воспрепятствовать просачивающимся особенно в интеллигентских, писательских кругах настроениям пессимизма, разочарования, идущего от поражения революции, поддержать в сложных общественных условиях критикой декаданса и измены революции всеобщий дух сопротивления.⁵ Сложность положения усугублялась идейной противоречивостью драматургов „горьковской“ линии „знамьецев“⁶ хотя прочный интерес к общественной проблематике делал их произведения в идейном отношении самой прогрессивной струей в области тогдашней драматургии.

Идейное и эстетическое изменение драматической формы, форм художественного рассказа о реальности в данных историко-политических условиях было объективной данностью. Имманенция формы (т. е. внутренние закономерности артефакта) оказывалась под давлением реальности.

Морфологические изменения драмы в русской среде в начале XX века были связаны с исканиями представителей русского символизма. В противовес к чеховской и горьковской реалистической линии сформировалась в качестве идейно-художественной противоположности драматургия, акцентирующая момент творческого преобразования изображаемой действительности, художественную стилизацию.

Проблематика художественной стилизации, свойственной искусству вообще, настоятельно разрабатываемая в русской среде представителями символизма в области теории драмы⁷ (Брюсов, Белый, Вяч. Иванов и др.), нашла выражение и в драматическом творчестве ряда поэтов и писателей (Брюсов, Блок, Андреев, Белый, Кузмин, Сологуб и др.); прежде всего, однако, она была поддержана как теоретической, так и сценической практикой театральных реформаторов как западных (М. Рейнгаardt, Э.-Г. Крэг, Г. Фукс), так в особенности и русских (Вс. Мейерхольд в Театре-Студии [1905—1906] а затем в театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге [1906—1907]), почти параллельно — в творческом соревновании — стремившихся к театральной стилизации как в сценическом оформлении спектакля, так и в актерском искусстве.

Театральные новаторы стремились преодолеть натуралистическую иллюзивность „сцены-коробки“, дающей максимально точное воспроизведение природы, настоящей театрализацией всех компонентов сценического искусства (игру актера старались подчинить ритму дикции и пластической выразительности движений, освободить актера и сцену от декораций, устранить границу между сценой и зрительным залом — рампу и активизировать зрителя, найти новые средства театральной суггестивности от световых эффектов, системы „сукон“ до музыкальной партитуры⁸).

Поиски новых выразительных средств в области театральной стилизации шли параллельно с творческими исканиями драматургов. Кажется, что в данном отношении первостепенную, стимулирующую роль сыграла драма „Новый Театр“ вырастает из литературы. В ломке драматических

⁵ См. Дюктябрьская „Правда“ об искусстве и театре. Москва 1937.

⁶ См. А. Рубцов, *Из истории русской драматургии конца XIX—начала XX века*. Часть 2. Минск 1962, 40 и др.

⁷ См., напр., В. Брюсов, *Ненужная правда*. Мир искусства, Спб., том 7, 1902; *О театре* (сб. ст.). С.-Петербург 1912; *Театр*. Книга о Новом театре. Спб. 1908.

⁸ См. более подробный и глубокий анализ в книге К. Рудницкий, *Режиссер — Мейерхольд*. М. 1969.

форм всегда брала на себя инициативу литература⁹; „Театр в течение трех лет (1905—1908) должен был проделать то, что литература сделала в десяток лет. Хотя литература опять ушла вперед и театру не догнать ее, конечно, нынешний театр к литературе новых дней все-таки ближе, чем это было три года назад“.¹⁰

В то время как Рейнгардт проводил свои театральные эксперименты, отличающиеся, кстати, в начале XX века скорее синтезом натурализма и условности (позднее и нарастанием иллюзивности, сценического импрессионизма),¹¹ преимущественно на классическом, в особенности шекспировском репертуаре, Вс. Мейерхольд разведывал возможности нового театра на более современном драматическом материале (Ибсен, Стриндберг, Метерлинк, Пшибышевский, Г. фон Гофмансталь, Ведекин и др.). Постановки „метафизических драм“ М. Метерлинка первого его творческого периода (*Смерть Тентажиля*, *Сестра Беатриса* и др.) и драматического дебюта А. Блока (*Балаганчик*, 1906) как и постулаты теоретиков новой драмы открывали настежь дверь струе символистской драмы, которая в русской среде укоренилась и дала сильные побег. Одновременно в борьбе с сценическим натурализмом театральные постановки Мейерхольд открывал новые возможности решения сценического пространства и движения („скульптурный“ метод, пластическая статуарность, „расположение фигур на сцене по барельефам и фрескам“, игра намеками, пантомима и др.), которые, нередко, однако, заводили гениального экспериментатора в тупик.

Новаторские эксперименты Мейерхольда середины первого десятилетия XX века представляли — несмотря на всю их противоречивость — весьма важный этап его творчества; они не потеряли значения не только для дальнейших поисков режиссера, но оказывали воздействие и на развитие европейского театрального искусства.

На основе новой техники драмы возникли и новые формы театрального выражения, демонстрируя диалектическую обусловленность и взаимодействие художественных форм и видов искусства.

Театральному творчеству Мейерхольда дали не один творческий импульс художественные усилия представителей русского символизма, отмеченные широкими, но тем не менее весьма противоречивыми идейными и жанровыми поисками. Во внутренне весьма расслоенном потоке русской символистской драматургии начала XX века проявляется стремление создать драматическую утопию (В. Брюсов, *Земля*, 1904), возродить средневековые религиозно-мистические жанры — мистерию с ее религиозным экстазом (А. Белый, *Пришедший*, 1903), миракль с его чудесами и внезапными превращениями грешников (М. Кузмин, *Комедия о Евдокии из Гелиополя, или: Обращенная куртизанка*, 1907). Создаются не только пародии средневековых „diableries“, но появляются и жанровые отзвуки античной трагедии (Вяч. Иванов, *Тантал*, 1905; Ф. Сологуб, *Дар мудрых пчел*, 1908), вариации шекспировской коме-

⁹ Вс. Мейерхольд. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Часть первая 1891—1917. Искусство, Москва 1968, 123.

¹⁰ Там же, 170.

¹¹ H. Bgaulich, *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*. Berlin, Henschelverlag 1966.

дии (Л. Зиновьева - Аннибал, *Певучий осел*, 1907), испанского и итальянского театра (Евг. Зноско - Боровский, *Обращенный принц*, 1910; А. Блок, *Балаганчик*, 1906; В. Соловьев, *Арлекин, ходайтай свадеб*, 1911).

Жанровое расширение палитры символистской драматургии не было сопряжено — за исключением пьес Брюсова и Блока — с соответствующими идейными новациями и качествами. Обращение к формам отдаленных театральных эпох и их механическое перенесение в новые времена без отыскания мысленных связей с веяниями современности несло печать книжного стилизаторства, литературного антиквариатства. Имитация старого, изолированность идейного содержания от социально-политического и духовного движения времени превращали выше отмеченные пьесы символистов в художественно замкнутое явление в развитах дореволюционной русской драматургии.

Так же как и поэзия, русская символистская драматургия обнаруживала некоторые идейные и формальные тенденции неоромантической линии западноевропейской символистской драмы (Метерлинк), которая, питаясь пессимистической философией Шопенгауэра и Гартмана, оказывалась в плену эстетизма, трансцендентности, абстрактности, т. е. декаданса, приводившего к потере жизненного содержания и живой идеи, к отрыву от действительности.

Идейная сфера мейерхольдовских постановок пьес Метерлинка особенно *Смерть Тентажиля*, *Сестра Беатриса*) обнаруживала определенную слабость, не только эстетического порядка, усугубляющуюся особенно в связи с поражением революции 1905 года. Ошибку своих предшественников, ставивших на сцене драмы Метерлинка, Мейерхольд усматривал в стремлении „пугать зрителя, а не примирять его с роковой неизбежностью“. Мейерхольд же ставил своей задачей производить на душу зрителей „примиряющее впечатление“, выдвигал идею созерцания „величия Рока“, примирения с Роком, управляющим человеческой судьбой.¹² Мейерхольд, находящийся в плену эстетизма, очевидно попадал под временное воздействие мистериально-экстатических моментов и религиозного действия творчества Метерлинка, культивирующего идеи кротости, сострадания и страха в душах людей, что не могло не разоружать социальное сопротивление общества в политически трудное историческое время, и что перекликалось со стремлениями правого крыла символистов.

Все эти тенденции находили отклик и своеобразное преломление и интерпретацию в философском скептицизме представителей русской либеральной буржуазной философии („Вехи“). Своим пессимистическим и идеалистическим мировосприятием, резигнацией на общественные перемены, притязаниями к разрыву с марксизмом и революционными идеями и партиями („Никогда никто еще с таким бездонным легкомыслием не призывал к величайшим политическим и социальным переменам, как наши революционные партии и их организации в дни свободы“; „Вехи“),¹³

¹² В. С. Мейерхольд. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Часть первая. 1891—1917. Искусство Москва 1968, 132—133.

¹³ *Вехи* (2-ое изд.). Сб. ст. о русской интеллигенции. М. 1909, 166, 95, 170.

побуждениями к религиозному совершенствованию, „религиозному оздоровлению“, взятием под сомнение идеи „служения общему делу“ во имя „личного самопознания“, „самовоспитания“ и т. д., они на самом деле духовно разоружали интеллигенцию, усугубляя ее кризис.

[2]

В шекспировском типе объективной драмы, ставшем в течение исторического развития доминирующим драматическим типом, при всей психологической углубленности характеристик становился его структурным костяком эпический момент, динамически развивающееся сценическое событие. Одна из ветвей модернистской драмы XX века, вырастающая из неоромантизма, развивалась в направлении к драме субъективной, акцентирующей душевную судьбу, состояние и переживание души личности. Динамическое сценическое событие заменялось здесь в определенном отношении статическим действенным принципом, исключающим острый жизненный конфликт. „Что характеризует с первого взгляда драму наших дней, это прежде всего ослабление, так сказать, прогрессивный паралич, внешнего действия; затем очень ясное стремление погрузиться глубже в человеческое сознание и отвести более широкую область задачам духа; и, наконец, еще очень робкие поиски какой-то новой поэзии, более абстрактной, чем прежняя“ (Метерлинк).¹⁴

Согласно концепции предшественников субъективной драмы, опирающихся на теоремы интуитивистской (Лосский), иррационалистской (Бергсон) и трансцендентальной философии (Шеллинг), „сцена перестала быть учительницей жизни, кафедрой“, а стала „местом кровавой борьбы, происходящей в душе человека, колебаний и порывов, наслаждений и страданий, едва доступных для чувств страстей“. Для П ш и б ы ш е в с к о г о, толкавшего драматургию в своих теоретических рассуждениях к интуитивному, подсознательному, к субъективному, „поле борьбы“ новой драмы представляла „разбитая, исстрадавшаяся душа человеческая. Драма становится драмой чувств и предчувствий, угрызений совести, борьбы с самим собой, становится драмой беспокойства, ужаса и страха“.¹⁵

С не меньшей пронизательностью чем в пьесах Метерлинка исследуются Блоком в цикле его „лирических драм“ (*Балаганчик, Король на площади, Незнакомка*, 1906) сложные, хаотичные, утонченные, разрозненные переживания „уединенной“ „современной души“, „богатой впечатлениями истории и действительности, расслабленной сомнениями и противоречиями, страдающей долго и томительно, когда она страдает, пляшущей, фиглярничающей и кощунствующей, когда она радуется“.¹⁶ Вытеснение эпического момента сферой субъективных переживаний ознаменовало вторжение в драматическую структуру специфического литературного слоя — лиризма, приводившего к поэтизации драмы. Этот феномен характерен и для поэтических драматических миниатюр, точнее монодрам

¹⁴ См. М. Метерлинк, *Современная драма. Полное собрание сочинений*, т. V, М. 1908, 209.

¹⁵ Ст. П ш и б ы ш е в с к и й, *Полное собрание сочинений*, т. IV, М. 1905, 311, 312.

¹⁶ А. Блок, *Собрание сочинений*, т. IV, М.—Л. 1961, 434.

австрийского художника О. Кокошки, зондирующего почти параллельно с Блоком область лирических переживаний — эмоциональных отношений между мужчиной и женщиной, сонный мир несбывшихся желаний, разочарований и т. д. „Лирика“ — это „особый строй сознания, в котором свобода эстетического движения души безраздельно господствует над любыми нормами, принципами и запретами“.¹⁷ Данный подход, раздвигавший структуру драмы, нес с собой и новую, свободную драматическую поэтику, продиктованную имажинативным характером лирического мировосприятия, игрой воображения. Отсюда и в миниатюрах Кокошки (*Mörder, Hoffnung der Frauen*, 1907; *Der brennende Dornbusch*, 1911), доминирующий ассоциативный, сильно экспрессивно тонированный метафорический образ символистского покроя нарушал классическое построение сюжетной драмы. Отсюда и в блоковском *Балаганчике*, *Незнакомке*, *Короле на площади* цепь метафорических ассоциаций, сценических мистификаций и алогизмов, смешение планов реального и ирреального, прием внезапных и резких сюжетных поворотов и контрастов, логика неожиданных действительных скачков, превращений и переходов из сна в сценическую явь и наоборот (поэтому в *Балаганчике* Паяц вместо крови „истекает клюквенным соком“; не случайно Арлекин, желающий „юной грудью широко вздохнуть и выйти в мир“, прыгая в окно, проваливается в „нарисованную на бумаге“ даль, „полетел вверх ногами в пустоту“), что и выявляет характерную для символистов „двойственность“ жизни.

В данном структурном моменте сказался в определенном отношении романтический подход и понимание, отражалось романтическое „двоемирие“, известное уже по сказочным новеллам Э. А. Гофмана. Земная действительность (мир реальный) казалась поэту иллюзорной, не-реальной. Поэтому он и создает ее измененное, вторичное, гротескное отражение, обнажающее скрытое, истинное значение. („Не в том ли задача сценического гротеска, чтобы постоянно держать зрителя в состоянии этого двойственного отношения к сценическому действию, меняющему свои движения контрастными штрихами?“), Мейерхольд.¹⁸) Поэтический подход и восприятие моделировало драматическую структуру.

Постоянное и намеренное разрушение сценической иллюзии, было в жанровом и сценическом отношении выражено в „балаганном“ оформлении пьесы: „мистики“ „безжизненно повисли на стульях. Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было. Головы ушли в воротники. Кажется, на стульях висят пустые сюртуки“ (4, 14). „Идея маскарада, марионеточная трактовка «мистиков» — все это говорит о том, что по своему материалу «Балаганчик» является вещью исключительно театральной, всем своим существом связанной со сценическими канонами разнообразных театральных эпох“.¹⁹ Применение приема русского народного театра связывало *Балаганчика* с традициями отечественного театрально-драматического искусства.

¹⁷ Д. Е. Максимов, *Критическая проза Блока*. Блоковский сборник. Тарту 1964, 47.

¹⁸ В. С. Э. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Часть первая. Москва 1968, 226—227.

¹⁹ Н. Волков, *Александр Блок и театр*. М. 1926, 27.

Видоизменение традиционной драматической фактуры, предшествующее в определенном отношении новаторским устремлениям А. Блока, встречалось в русской драматургии уже в драматическом творчестве известного философа В. Соловьева, почву для которого подготавливали в свою очередь драматические миниатюры К. Прутковва. В цикле „шуточных пьес“ В. Соловьева, особенно в „мистерии-шутке“ *Белая лилия* (1878—1880), перемешиваются также (как и в мистерии К. Прутоква *Сродство мировых сил*) в парадоксальном ракурсе планы патетики, мистики и буффонады, ведущие к созданию положений полных гротескной абсурдности: „Мне двадцать лет / И я поэт — / Поэт всемирной скорби-с. / Мой волос сед, — / Мышленья след — / . . . И пить, и есть, / И лечь, и сесть, / Мне геморрой мешает. / Печалей рой / И геморрой — / Уж геморрой-то ве-е-ерный! Так жить нельзя! / Прими меня, / О смерть, в свои объятья!“²⁰ Здесь проявляется характерное для гротеска „постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого плана в другой, которого зритель никак не ожидал“ (Мейерхольд).²¹

Сорвал. . . . моя любовь требует пищи! (Хватает ее [Альконду — М. М.] за ногу и, сняв башмак, поспешно сует его себе в рот, но давится высоким каблуком и падает на пол в конвульсиях).

Альконда. Несчастный! Кто же так делает? Нужно начинать с носка!

Граф Многоблюдов. Я говорил, что он не умеет есть!

Генерал Хлестаков. Ну вот, ну вот! Извольте полюбоваться! Вот оно — наше молодое поколение! Дамский башмак проглотить не может! Подавился. . . .²²

В результате постоянной осцилляции патетики и буффонады создается в „шуточных пьесах“ В. Соловьева ритм гротескно-абсурдной драматической системы. Сценические шутки В. Соловьева являются в русской среде — также как несколько позднее экстравагантные эксперименты А. Жарри во Франции (*Ubu-Roi*, 1888) — своеобразным историко-литературным предвосхищением театра абсурдных положений нового времени.

Поэтическая метафорическая имажинативность А. Блока сублимировала в поэтическую лирическую монодраму, фиксирующую „состояние души“. Л. Андреев, выступающий в то же время со своими новациями, основывает в отличие от Блока новую форму на более широко композиционно заложенной сюжетной драме. Талант прозаика диалектически обуславливает эпический подход художника. Андреев воскрешает тип „*theatrum mundi*“, полузабытый жанр старинного театра (культивированный вновь европейской драматургией особенно после первой мировой войны Гофмансталем, Чапеком и др.), стремясь изобразить на подмостках театральной сцены смысл человеческого бытия и деяния. Отсюда внимание к судьбе человека (*Жизнь человека*, *Черные маски*) и больших человеческих коллективов вообще (*Царь Голод*).

Формообразовательный импульс Андреев получает от живописи, которая ориентировала его искания уже в работе над *Жизнью человека* — в согласии с его дарованием — в направлении к изобразительному ре-

²⁰ В. Соловьев, *Шуточные пьесы*. М. 1922, 33.

²¹ В. С. Э. Мейерхольд, *Статьи, Письма, Речи. Беседы*. Часть первая, М. 1968, 227

²² В. Соловьев, *Шуточные пьесы*. М. 1922, 39—40.

шению темы. Структурный импульс живописной техники А. Дюрера нашел выражение в организации сюжета пьесы *Жизнь человека* (1906); в разграничении картин, передающих ключевые фазы жизни человека. „Первая мысль о ряде . . . картин из жизни человека мне пришла за границей перед одной картиной Дюрера. Там также фазы жизни были отделены на одном полотне рамками. И я подумал: вот так можно построить драму“.²³

В творчестве Андреева рождался новый драматический стиль, отличающийся типологически от чеховской и символистской драмы. „Дело в том, — писал в свое время Л. Андреев по поводу *Жизни человека*, — что взял я для пьесы совершенно новую форму — ни реализм, ни символизм, ни романтизм, а что, не знаю“.²⁴ Его „метафизические трагедии“, как их назвал Луначарский, в особенности *Жизнь человека*, *Царь Голод*, *Черные маски*, представляют собой неореалистические „драмы мысли“ („ . . . Не голод, не любовь, не честолюбие: мысль, — человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе, — вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть, вот кому первенство в драме“),²⁵ где идея проявляется как данность. Их драматическая поэтика формировалась под воздействием рационалистского подхода: семантический ряд (смысловые элементы) отодвигают ряд эмоциональных компонентов.

Неореалистической поэтике Андреева чужда символизация, передающая „трансцендентность“, а встречается прием „алгебраизации“ реальности, т. е. „сведения конкретного к отвлеченной «сущности» (essentia), вещи к понятию“,²⁶ приводившей к своеобразному пересозданию и обработке реальности. Отсюда и определенная геометризация и схематизм в лепке персонажей, созданных как отвлеченные типы с комплексом общих черт и родовым обозначением (Человек, Первый рабочий, Судья и т. д.). „Для выявления своих отвлеченных мыслей Андреев не подбирал действительные, конкретные образы, а строил как бы геометрические, схематизированные фигуры . . . Эта схематизация сказывалась в том, что Андреев лишал образ по возможности всех индивидуальных особенностей, усиленно стремился к тому, чтобы образ был точным, адекватным выражением общего понятия . . . Арифметика жизни превращена в алгебру. Сложные переживания сведены к простейшим формулам“.²⁷ По сравнению с символистским стилем полутеней, полутонов и т. д. возникает стиль суровых, упрощенных контуров, линий и форм.

Схематизация образов, возникающая на основе приема „алгебраизации“ реальности, сопрягалась в андреевской поэтике с гиперболичностью формы, изменяющей естественные пропорции явления и очертания рисунка и создающей странные гротескные образы в духе творческого почерка одного из выдающихся художников романтизма — Гойи. В особенности стиль цикла аллегорических офортов Гойи *Dispa-*

²³ Аякс, У Леонида Андреева. Биржевые ведомости, № 10 225, 28/XI, 1907, (веч. вып.), 3.

²⁴ См. Письма Леонида Андреева. Ленинград 1924, 12.

²⁵ Цит. по книге Л. Андреев, Полное собрание сочинений, т. 7, С.-Петербург 1913, 308.

²⁶ К. В. Дрягин, Экспрессионизм в России (Драматургия Леонида Андреева). Вятка 1928, 20.

²⁷ Там же, 25, 26.

rates (1814—1820) и *Caprichos* (1793—1798), которые были и своеобразным преддверием сюрреализма, его экспрессивно драматической и идейной прогрессивной ветви, обнаруживает формовое влияние на фантастически-гротескный образный строй и драматическую технику андреевских „метафизических трагедий“.²⁸ Следует отметить, что по поводу своих опытов в живописи сам Андреев признавал, что он „натуры... не любил и всегда рисовал из головы, впадая временами в комические ошибки, фантазировал... бесконечно“.²⁹

О разнообразии стилевых тенденций творчества Л. Андреева свидетельствует тяготение к аллегорической фантазмагоричности а также романтизирующим мотивам, известным и в других литературах. Так, например, романтический мотив бала „масок“ (одна из которых сыграет в жизни протагониста роковую роль), встречающийся в рассказе Э. А. По *Маска красной смерти*, а затем в особой обработке и в *Черных масках* Андреева, намечает возможность литературной аналогии и творческих связей.

Рационализм и формовой гиперболизм, перерастающий в гротескное изображение реальности, является выразительной стилевой чертой драматической поэтики Л. Андреева, предвосхищающей эстетику экспрессионистской драмы как интернационального течения европейских литератур.

*

Блок, Брюсов и Андреев не отворачивались от духовных веяний времени. Сквозь прядь сонных видений, сложных абстракций, фантазмагорий и утопий пробивалась в их драматических произведениях тяга к земной теме, пусть и романтически приподнятой и абстрактно туманной. Хотя они и оказывались в плену абстрактного гуманизма, сумели вопреки иррациональности и зашифрованности внешнего выражения апеллировать к человеческой совести, вести к раздумию над судьбами человечества (В. Брюсов, *Земля*, 1904; Л. Андреев, *Жизнь человека*, 1906), к свободомыслию и переоценке жизненных критериев (А. Блок, диалог *О любви, поэзии и государственной службе*, 1906); и в сложных условиях политической реакции они зафиксировали извечную борьбу с реакцией и изменой интересам людей, но, одновременно, отразили и движение истории, темное предчувствие новых социальных бурь (Л. Андреев, *Царь-Голод*, 1907). Наряду с горьковской драматической линией их творчество также противостояло декадентским тенденциям в потоке символистской драмы, культивирующей религиозно-мистическую (Белый, Кузмин и др.) и мещанскую тематику адюльтеров и т. д. (Арцыбашев, Зиновьева-Аннибал и др.), входило в русло демократического русского искусства и культуры дореволюционного периода в духе ленинского понимания.³⁰

²⁸ См. Ю. В. Бабичева, *Леонид Андреев и Гойя*. *Сs. rusistika* 2, 1969.

²⁹ Цит. по книге К. В. Дрягина, *Экспрессионизм в России* (Драматургия Леонида Андреева). Вятка 1928, 15.

³⁰ См. В. И. Ленин, *Сочинения*, т. 20. М. 1948, 8.

[3]

„Я — поэт,
я разницу стер
между лицами своих и чужих“.

В. Маяковский

Искания А. Блока, как представителя прогрессивного крыла символизма, и Л. Андреева, как открывателя путей экспрессионистской драмы, продолжают, несмотря на все отличие художественных постулатов, идейно-эстетические о теоретические новации футуристов. Наиболее выразительно проявилось новаторское понимание драматического искусства в творчестве В. Маяковского.

Маяковский акцентирует в своей трагедии, восходившей в жанровом отношении скорее к драматической структуре блоковского Балаганчика, чем к андреевскому драматическому жанрово-структурному типу эпической драмы, субъективный момент, обнажает в духе романтиков „свою душу“. Как отмечал по поводу поэтической монодрамы Маяковского Б. Пастернак, „заглавие скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавие было не именем сочинителя, а фамилией содержания“.³¹ (Уже в ранней лирике, как писал Ю. Тынянов, Маяковский „ввел в стих личность не стершегося «поэта», не расплывчатое «я», и не традиционного «инока» и «скандалиста», а поэта с адресом“).³² Темой произведения становится „я“ поэта, его трагическое мировосприятие, развернутое в монологическом повествовании. Поэт становится носителем и выразителем основного тематического задания пьесы.

Как воплощенное страдание мира, уродующее человеческое лицо, появляются в пьесе обездоленные люди-калски: „человек без глаза и ноги“, „человек без уха“, „человек без головы“, „женщины“ „со слезинкой“, „со слезой“, „со слезицей“; они предстают со своим горем и печальной судьбой перед поэтом в „празднике нищих“, сопровождаемым „криворотым мятежом“ „вещей“ („В земле городов нареклись господами / и лезут стереть нас бездушные вещи“), восставших вместе с „нищими“ против своих хозяев.

Поэт, который „разницу стер между лицами своих и чужих“, „ногой, распухшей от исканий, / обошел / и... сушу / и еще какие-то другие страны / в домино и в маске темноты“, ищет „ее, / невиданную душу“, искаленную, истерзанную городом, „чтобы в губы-раны / положить ее целующие цветы“; он потрясен человеческим страданием, и как новый Мессия („Я вам только головы пальцами трону, / и у вас / вырастут губы / для огромных поцелуев / и язык, / родной всем народам“), сам страдающий („Вам хорошо, / а мне с болью-то как?“), собирая „в чемодан“ слезы „глаз, посылающих грусть“ („Вот это слезка моя — / возьмите! / Мне не нужна она“), берет на себя всю беду, печаль и горе других. „Я / с ношей моей / яду, спотыкаюсь, / ползу / дальше / на север, / туда, / где в тисках бесконечной тоски / пальцами волн / вечно / грудь рвет / оксан-изувер“.^{32а}

В рудиментарном виде сохраняется в пьесе известная уже со времен древне-греческой драмы жанровая схема трагедии. На „хоровом“ фоне

³¹ Б. Пастернак, *Охранная грамота*. Изд. писателей Ленинград 1931, 100.

³² Ю. Тынянов, *Арханы и новаторы*. Прибой, Ленинград 1929, 555.

^{32а} В. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 1. М. 1955, 1, 170. В дальнейшем цитируется по данному изданию; том и страницы указаны в скобках в тексте.

выделяется протагонист — действенный и идейный фокус произведения. Окружающий его круг второстепенных персонажей — сам поэт, трагический актер. Отсюда эгоцентричность сюжетного ядра пьесы, приводившая к ее монодраматическому построению.

Форма монодрамы, к созданию которой в свое время настоятельно призывал Н. Евреинов, передавала зрителю душевное состояние действующего лица, и, обуславливая тождественное сопереживание с ним, устанавливала „обращение «чужой мне драмы» в «мою драму»“, т. е. в драму каждого из зрителей.³³ Известно, что „вовлечение“ зрителя „в круг переживаний художника — краеугольный камень эстетики экспрессионизма“,³⁴ — было характерно уже для романтизма. И поэт-романтик „исповедует и приобщает нас эмоциональными глубинами к человеческому своеобразию своей личности. Он ликует от радости или кричит и плачет от боли; он проповедует, поучает и обличает, имеет тенденцию, если не всегда — грубосознательную, то, по крайней мере, — желание подчинить слушателя своему чувству жизни, показать ему, что раскрылось поэту в непосредственной интуиции бытия“.³⁵

Пьеса Маяковского не представляет, конечно, иллюзивное, интимное искусство утонченных переживаний самого создателя, ни рационалистский зонд в стиле Андреева, а эмоционально активизированное художественное явление, содержащее прямой поэтический и социально-философский призыв к совести человека. В то время как Н. Евреинов в своих „монодрамах“ сочинял банальные истории горячей любви и измены (*Представление любви*, 1910), или сногшибательные „эксцентрические“ сюжеты, совершенно оторванные от земных проблем (вроде „женитьбы“ четырех юношей на одной миллионерше [*Неизменная измена*, 1914]; или истории Аннушки, ставшей внезапно звездой „кафешантана“ [*Школа этуалей* 1910 и т. п.]), в трагедии Маяковского слышится тревога за устройство жизни.

Чувство неудовлетворенности жизнью в капиталистической цивилизации вылилось на рубеже XIX и XX веков у многих драматических писателей модернистского склада в нигилистическое неверие в смысл жизни, в декадентские настроения, в отрешение от современности — погружение в одном случае в легендарно-сказочный мир, в другом — в средневековую старину или же в мистический иррационализм, „мистерию души“ (Метерлинк). В творчестве Маяковского это чувство получило — в связи с новыми социально-политическими условиями вновь поднимающейся революционной волны совершенно иной, новый исход. При всей стилевой экстравагантности пьесы, расплывчатости и неопределенности политической позиции поэта, одновременно и юношеской наивности в повествовании о мире и в обработке социальных представлений (отблеск романтического мировосприятия: борьба одиноко бунтующего человека, мучительная боль за всех обездоленных людей, мессианские мотивы и т. д.), трагедия пронизана разоблачением антигуманистической сущности ка-

³³ См. Н. Евреинов, *Введение в монодраму*. СПб. 1909, 10.

³⁴ См. *Экспрессионизм*. Сб. ст. Наука, Москва 1966, 89.

³⁵ В. Жирмунский, *Вопросы теории литературы*. Статьи 1916—1926. Academia, Ленинград 1928, 176.

питализма, этическим и социальным протестом поэта — полным романтического „épater“ — против старого мира. Наплывы скепсиса преодолевались сопротивлением, обусловленным горьким жизненным опытом поэта. Участие Маяковского в большевистском подполье, пребывание в царской тюрьме в 1908—1909 годах не могло не быть источником тягостных переживаний, а было одновременно и источником дальнейшего переустройства миропонимания будущего поэта, не могло не укрепить его резко оппозиционное отношение к политической обстановке в царской России. Идеейное содержание трагедии Владимир Маяковский рождалось из того же эмпирического источника, из тех же переживаний, что и содержание „второй трагедии“ поэта — поэмы *Облако в штанах* (1914—1915). И здесь любовь к людям („Но мне — / люди, / и те, что обидели — / вы мне всего дороже и ближе“; „... я — где боль, везде; / на каждой капле слезовой течи / распял себя на кресте“) связывается с резкой оппозицией поэта к дореволюционному царскому миропорядку („в терновом венце революций / грядет шестнадцатый год“). Трагедия Владимир Маяковский, так же как и *Облако в штанах*, не была отходом поэта от революционных позиций, а явилась своеобразной художественной формой его участия в общественной борьбе. „Переход Маяковского от политической борьбы (участие в 1908—1909 гг. в Московской организации РСДРП[б]) к эстетической борьбе футуристов не сопровождался отказом от революционного прошлого, как это было у большей части интеллигенции после поражения первой революции. Романтика революционной борьбы сохранила в его сознании все свое обаяние и в период футуристического Sturm und Drang“.³⁶

Ядром идейного содержания трагедии, является конечно, не социально-политическая конкретность, а общечеловеческие, универсальные вопросы взаимоотношений „поэта и мира“, смысла жизни, положения человека в мире отчужденных человеку ценностей, нарушенных взаимоотношений (здесь все — и вещи — вырвались у человека из рук, восставая против него).

Трагедийность пьесы заключается не в сюжетной реализации гибели героя и с ней связанном катарзисе, а в решении экзистенциальной, философской идеи, в одиноком бунте человека с чуткой, восприимчивой совестью, поэта, который страдает внутри души мучительной, космической болью за всех обездоленных людей, в мессианской концепции поэта, отрекшегося от личного счастья и готового пожертвовать самим собой ради человечества. „Дайте дорогу! Думал — / радостный буду. / Блестящий глазами / сяду на трон, / изнеженный телом грек. / Нет! / Век, / дорогие дороги, / не забуду / ваши ноги худые / и седые волосы северных рек! / Вот и сегодня — / выйду сквозь город, / душу / на копыях домов / оставляя за клоком клок“ (1, 170).

В данном отношении трагедия Маяковского во многом и сложно отражала идейные течения XIX века, решающие философско-этические вопросы положения человеческой личности в мире. И герой трагедии Маяковского — поэт сам, как, например, карлейлевский „одаренный“, „великий человек“, „прирожденный поборник“, не нуж-

³⁶ А. Метченко, *Ранний Маяковский*. В кн. *Владимир Маяковский*. Сб. 1. АН СССР, М.—Л. 1940, 26.

дается в земных наградах, и для него „жизнь“ — „не праздная прогулка по благоустроенным апельсиновым аллеям и зеленым цветущим полянам“, а „суровое паломничество сквозь скаленные песчаные пустыни, сквозь области, покрытые глыбами льда“, „не Майский праздник, а битва и поход“.³⁷ И в глазах героя трагедии Владимир Маяковский, также как и в глазах шопенгауэровского прозревшего человека „пелена Майи, *principium individuationis* стала так прозрачна, что он не делает уже эгоистической разницы между своей личностью и чужой, а страдания других индивидуумов принимает так же близко к сердцу, как и свое собственное, и потому не только с величайшей радостью предлагает свою помощь, но даже готов жертвовать собственным индивидуумом, лишь бы спасти этим несколько чужих“.³⁸ и герой трагедии Маяковского „бесконечные страдания всего живущего“ рассматривает „как свои собственные“ и приобщает себя к „несчастью Вселенной“; поэт трагедии отвечает за все „громадное горе и сотни махоньких горь“.

Хотя христианский гуманизм наложил свою печать на исходную поэтическую концепцию трагедии, миропонимание Маяковского, складывающееся под воздействием самой жизни, а не заранее подготовленной догмы, сопротивляется и восстает против общественно-философских выводов философов индивидуализма и христианского вероучения. Атеист и мятежник берет в поэте верх. Он не в состоянии исповедывать до конца христианскую мораль, не разделяет идею неискоренимости зла и философию пессимизма и пассивности. Его мировоззрению чужда философия покорного примирения с положением вещей в мире, с раз и навсегда узаконенным ходом мира, что и проповедовала идеалистская философия XIX века („... как бы ни казалась... жизнь дика, беспорядочна и несообразна, Бог послал ее; ... это не может быть несправедливо и... напротив, так оно и быть должно“; Т. Карлейль).³⁹ Поэтому христианскую этику „Тернового Венца“, возвращения и приобщения к богу, возрождаемую в первое десятилетие XX века русской идеалистической философской мыслью (Бердяев и др.), поэт отрицает своим путем и наивным, но открытым атеизмом, отчаянным восстанием против бога, который оставляет зло, боль и страдание в мире: „Он — бог, / а кричит о жестокой расплате, / ... Бросьте его!“ (1, 156).

Сострадание Маяковского, созерцание человеческого страдания, „описание познания целого“ не становится у него „квиезивом всякого хотения“, а, наоборот, источником бунта, сопротивления миру „жирных“: „Ищите жирных в домах-скорлупах / и в бубен брюха веселье бейте! / Схватите за ноги глухих и глупых... Разбейте днища у бочек злости“ (1, 155).

Религиозная, идеалистическая проповедь сострадания, покаяния, программа квиеизма, парализующая волю человека, равно как и „религиозный реализм“ Бердяева были для поэта совершенно неприемлемыми. Поэт вступал в полемику с философским идеализмом и религией. Преодолению христианского миропонимания способствовало обостренное социальное чувство и личный жизненный опыт революционного поэта („... у меня — пафос социалиста, знающего неизбежность крушения старья“, 1, 19).

Во всяком случае именно гуманистическая идея человеколюбия, возрождаемая восстанием против порабощения, страдания, примирения с судьбой, отличала пьесы Маяковского от тех, с которыми он „вместе выступал, кто его непосредственно окружал и поддерживал“,⁴⁰ сближала ее скорее с романтизирующей тенденцией дореволюционной русской драматургии, представленной пьесой Л. Рейснер *Атлантида* (1913). И в этой фантастико-утопической пьесе, точнее „оптимистической трагедии“ молодой талантливой поэтессы, появляется мотив „жертвенности“

³⁷ Т. Карлейль, *Теперь и прежде*. Москва 1906, 413—416.

³⁸ А. Шопенгауэр, *Мир как воля и представление*, т. 1. М. 1900, 393.

³⁹ Т. Карлейль, *Герои, почитание героев и героическое в истории*. С.-П. 1908, 26.

⁴⁰ В. Перцов, *Маяковский. Жизнь и творчество* (1893—1917). Наука, М. 1969, 183.

во имя спасения родной страны перед роковой гибелью в волнах наступающего на нее океана.

Сосредоточение внимания на этических моментах сближало с Маяковским немецких экспрессионистов, которые почти параллельно с ним искали в период всеобщего общественного кризиса довоенной и военной Европы для своих драм человеческое содержание. Газенклевер (*Сын*, 1913; *Jenseit*, 1920); Кайзер (*Гражданин Кале*, 1914; *Коралл*, 1917; *Газ I*, 1918; *Газ II*, 1919; *Ад, путь, земля*, 1919), затем и Верфель (*Человек из зеркала*, 1920) разрабатывали проблематику духовного очищения и возрождения человека в страданиях и горе, идею покаяния в духе своих предшественников — Толстого, Достоевского и особенно Бюхнера. (Не случайно именно к Бюхнеру обращалось молодое поколение [Арнольд Цвейг] в поисках новых путей драматического искусства. Уже в первой своей драме *Смерть Дантона* [1835] Бюхнер изобразил судьбу революционера, который больше не в силах выносить мир ненасытной и ненавистной борьбы и падает под тяжестью слишком обремененной души. Человеком страдания является и протагонист его пьесы *Войцек* [1836], во многом исторически предвосхитившей поэтику экспрессионистов.) Героями экспрессионистских драм оказывались люди, застигнутые в межевой жизненной ситуации, испытывавшие все человеческое горе. Поэтому и *Сын*, бунтующий в одноименной пьесе Газенклевера против деспотизма отцов во имя любви, свободы, жизни, — проходит ряд испытаний, моральных падений, страданий, возрождающих его к новой жизни. И главные темы драм Кайзера отражают „повторение человеком в своей судьбе крестного пути Иисуса Христа; прошедшему через страдание суждено очищение и освобождение“.⁴¹ Герои пьес Кайзера нередко стремятся искупить вину всех членов общества добровольной смертью, помогают им стать лучшими.

Маяковский, который в тематическом отношении исследовал экзистенциальную проблематику судьбы человека, акцентировал также как и западные экспрессионисты, мессианский мотив самопожертвования в трагическом плане, наполняя его, однако, бунтарским духом. Идея непритворения злу насилем, как у Кайзера, покаяния или всепрощения, свойственная, например, Газенклеверу, была Маяковскому органически чуждой. Страдания поэта — источник его протеста, социальной активности.

Судьба поэта в трагедии Маяковского заставляет вспомнить блоковское понимание миссии писателя, полной потаенного трагизма: писатель — по Блоку — „обреченный; он поставлен в мире для того, чтобы обнажать свою душу перед теми, кто голоден духовно“, он „обречен выворачивать наизнанку душу свою, делиться своим заветным с толпой“.⁴² Для Блока, усматривающего в духе прогрессивных традиций русской литературы смысл и назначение искусства в „пользе народной“, стала неприемлемой роль писателя как холодного, безучастного созерцателя жизни. Поэт пришел к осознанию необходимости моральной, этической от-

⁴¹ См. П. Марков, *Современная экспрессионистская драма в Германии*. Искусство. 1, 1923, 378.

⁴² А. Блок, *Собрание сочинений*, т. V, М.—Л. 1961, 246—247.

ветственности писателя перед народом и его судьбой. Если писатель „ответственен, от таскает на спине своей слова бунта и утешения, страдания и радости, сказки и правду о земле и о небе — сколько ему под силу“.⁴³ Точно так же когда-то уже для романтиков, людей „байроновского закала быть поэтом значило быть заступником и за права личности, и за права народные, отзываться на успехи борьбы, где бы она ни велась, будить человечество и, если нужно, жертвовать для этого всем, даже жизнью“.⁴⁴ Не случайно в данном отношении припоминаются литературоведами и горьковские традиции: „Там, где Маяковский изображал борьбу как единоборство героической индивидуальности с эксплуататорским обществом... образ поэта-борца, героя-гиганта, выступал как фантастический представитель угнетенного, страдающего человечества («В. Маяковский», «Война и мир» и др.). Маяковский перекликается здесь не с индивидуалистами-декадентами, а с образом горьковского Данко“.⁴⁵

Так и Маяковский в своей трагедии на спине своей таскает слова бунта, утешения и страдания („Вам хорошо, / а мне с болью-то как?“ 1, 169), „правды о земле и о небе“ („Я — поэт, / я разницу стер / между лицами своих и чужих“, 1, 159).

Пьеса Маяковского, конечно, повествует не только о личной трагедии поэта, она отражает и „трагедию людей, которые ищут слияния с масса-ми, пути к народу“.⁴⁶ Накануне мирового военного пожара поэт осознавал необходимость своего слияния с человечеством, с толпой, с нищими, страдающими; но он не в состоянии дать им больше, чем принести в жертву себя. Но если восстание поэта против старого мира не было революционным в отношении политическом, т. е. призывом к конкретному политическому действию, оно было революционным в смысле этическом: своим бунтом и протестом — хотя и несколько анархистским — против извечного порабощения человека („в ваших душах выцелован раб“, 1, 154), тотальным н е п р и я т и е м мира, рождающего горе и страдание („Что же, / вы, / кричащие, что я калека?! — / старые, / жирные, / обрюзгшие враги!“; 1, 163—164). „Но в те годы даже такое театрализованное анархическое бунтарство волновало, тревожило, звучало революционным призывом“.⁴⁷

Воинствующий гуманизм трагедии был идейно окрашен революционным романтизмом новой эпохи „бури и натиска“, органически включался в борьбу искусства за новый мир („... поэт сам противопоставлял свою любовь сентиментально-сострадательному, пассивному гуманизму, «старческой нежности» [«Облако в штанах»]. Гуманизм Маяковского теснейшим образом связывался с его революционной настроенностью“).⁴⁸

Не только уничтожающая критика общественных порядков, но особенно тема человеколюбия, всепоглощающей любви к страдающему человечеству, тема чуткой человеческой и общественной совести сближала Маяковского — несмотря на стилевое отличие творческой манеры —

⁴³ Там же, 247—248.

⁴⁴ А. Веселовский, *Западное влияние в новой русской литературе*. М. 1910, 166.

⁴⁵ Б. В. Михайловский, *Русская литература XX века*. Москва 1939, 395.

⁴⁶ В. Перцов, *Маяковский. Жизнь и творчество (1893—1917)*. Наука. М. 1969, 185.

⁴⁷ К. Томашевский, *Владимир Маяковский*. Театр 4, 1938, 146.

⁴⁸ Б. В. Михайловский, *Русская литература XX века*. Москва 1939, 394.

с горьковским гуманистическим руслом русской драматургии первых десятилетий XX века, одновременно и с этическим пафосом прогрессивного блоковского крыла русской символистской драматургии.

Одновременно эта идейно-тематическая основа пьесы способствовала резкому выделению трагедии поэта на фоне тогдашней буржуазной драматической продукции. Появившиеся на сцене столичных театров пьесы Господа Мейеры Ф. Фридман-Фредерих, Ночная бабочка Этторе Цанотти, Девушка с мышкой И. Кочергина, Лабиринт С. А. Полякова, Сердце мужчины В. В. Протопопова, Ревность Арцыбашева и др. обыгрывали обветшалую банальную тематику любовных треугольников, адюльтера („Ложь в браке неизбежна, душа — лабиринт“; Лабиринт С. Полякова), флирта, дуэлей соперников в любви, сердцеазадряющих драм с поисками желанной „девушки“ (с родинкой в виде „мышки“), убийств из ревности и т. д. Эта идейно пустая и дешевая бульварная драматургия резко контрастировала с этическим и социальным содержанием драматического произведения Маяковского.

[4]

„И вижу — в тебе на кресте из смеха распят
замученный крик“.

В. Маяковский

„Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль,
которая за нами. Не верьте никому из нас, верьте
тому, что за нами“.

А. Блок

Трагедийное начало, определяющее жанровую природу ранней пьесы Маяковского, не было единственным ее эмоционально-эстетическим и тематическим компонентом. Трагический мотив самопожертвования (имеющийся до этого уже в стихотворении *А все-таки*) дополнялся неоромантическим титаническим богоборческим бунтом — в байроновском духе — „тринадцатого апостола“: „Это я / попал пальцем в небо, / доказал: / он — вор“ (1, 172).

Как известно, „в каждой трагедии явно или затаенно присутствует дух богоборчества“;⁴⁹ впрочем, и у романтиков — Байрона, Шелли — мотивы богоборческие, составная часть антиобщественного протеста, были всегда формой „неприятя мира“. Богоборческий жест Маяковского контрапунктируется и дополняется в трагедии постоянной иронией (отсюда описание образов женщин, „фабрик без дыма и труб“, миллионами выдвельвающих „поцелуи, — всякие, большие, маленькие, — мясистыми рычагами шлепающих губ“ и т. д.). Ироническое отношение поэта к миру заметно присутствует, кстати, и в сатирических „гимнах“ поэта и в ряде стихотворений 1913—1914 гг., клеймящих „обрюзгший жир“, „мурло мещанина“, самодовольную и тупую сытость „жирных“, буржуазного общества.⁵⁰

⁴⁹ Вяч. Иванов, *По Звездам*. „Оры“, С.-П. 1909, 89.

⁵⁰ См. подробный анализ в: В. Дувакин, *Сатира Маяковского*. В сб. ст. Владимир Маяковский. АН СССР, М.—Л. 1940; В. Дувакин, *Радость, мастером кованная*. М. 1964.

Кошунственная ирония, полная холодного и отчаянного смеха была в трагедии Маяковского выражением не только стилистического „снижения“ трагического пафоса пьесы и собственного богоборческого жеста, но и самозащиты поэта от чувств тотальной резигнации и безумства жизни.

Во многом здесь Маяковский объективно продолжает идейные поиски А. Блока, его традиции иронической инвективы. Своеобразной иронической полемикой с защитниками концепции „искусства для искусства“ была уже „жестокая арлекиада“ Блока *Балаганчик* (Блок сам признавал в своей *Автобиографии*, что в отроческий период его духовного существования тему высокой романтической любви сопровождали „приступы отчаянья и иронии, которые нашли себе исход через много лет — в первом моем драматическом опыте [«Балаганчик», лирические сцены]“).⁵¹ Однако в особенности его драматический памфлет диалог *О любви, поэзии и государственной службе* (возник в процессе работы над *Королем на площади*, 1906), базируется полностью на сатирико-ироническом отношении к политической реальности.

Так же, как и в трагедии Маяковского, в „диалоге“ Блока, представляющем яркую „театрализацию идей“, сюжет выдуман, условен: на берегу моря Щут, „здравомыслящий человек неизвестного звания“, ловит на удочку „здорового смысла“ прохожих граждан, выпуская их на „свободу дрессированными: они больше никогда не тоскуют, не ропщут, не тревожатся по пустякам, довольны настоящим и способны к труду“. В политическом гротеске Блока подвергается едкой иронии логика политического обмана, оппортунистическая идеология „здорового смысла“, служащая порабощению граждан, классовому миру, примирению с политическими условиями, положением вещей. Выступавший в пьесе Поэт, „до сегодняшнего дня“ певец „субъективной лирики“, терзается извечным конфликтом между бедными и богатыми („Неужели нельзя накормить... нищих?“), он протестует против государственного лицемерия и политического цинизма, против манипуляции с народом. Он весь исполнен желанием „пожертвовать своей фантазией общественному благу“ („... я напишу гражданские стихи! Обличительные стихи!), ибо „долгое служение Музам порождает тоску“; он хочет „твердой воли, цельных желаний“. Но представитель „правительства свободной страны“ Придворный стремится парализовать решимость Поэта, вернуть его на путь „чистого искусства“, ибо государство, стремившееся сохранить статус кво в социально-политической активности художников не нуждается. Поэтому Придворный предлагает Поэту „государственную службу“. Но Поэт, чуть было не попавший на удочку „здорового смысла“, все же отказывается от „дипломатической карьеры“: он не хочет служить обману, интересам „господ“, он не хочет превратиться в казенного человека, быть „слугой государства“, чуждого своему народу, ибо „отечественную поэзию и государственную службу“ в классово враждебном обществе нельзя связать, нельзя примирить.

Драматический эскиз Блока, свидетельствующий о твердых поисках поэтом выхода в общественность, представляет насмешливый выпад против прислужников старого режима. В блоковском диалоге воскрешал провокационный дух сатирического памфлета К. Пруткова *Торжество добродетели* (1864), запрещенного в свое время к печати в *Современнике*; здесь преследовались иронией не только обстановка всеобщей слежки и подозрительности в деспотическом режиме (где все, и „плодородие должно зависеть от министерства“), но и либеральное фразерство государственных деятелей („... нет на свете государства свободнее нашего, которое, наслаждаясь либеральными политическими учреждениями, по-

⁵¹ А. Блок, *Собрание сочинений*, т. 7. М.—Л. 1963, 13.

винуется вместе с тем малейшему указанию власти“). И Блок противопоставлением сухо излагаемых пустых общих государственных „истин“ („... Основой современного государства служит не темный произвол правителей, но зиждательный труд и гуманное отношение между поддаными и правительством“)⁵² и реальной жизни, насущных нужд народа, достигаает иронического осуждения государственного маккиавелизма. Пьеса Блока — провокационный вызов, перчатка брошенная режиму, прикidyшающемуся защитой интересов народа, а на самом деле грубо обманывающего его ожидания. „Пафос общественности и признание в тоске, порожденной долгим служением музам, потеря чувства Прекрасной дамы, ущерб нездешней любви — все эти разрозненные мелодии делают из диалога документ большого значения“.⁵³

Эпатирующая ироническая плоскость поэтического повествования Маяковского в его трагедии объективно продолжает линию блоковского политического памфлета.

Маяковский так же, как и Блок, одержим „разлагающим смехом“, в котором „топит свою радость и свое отчаяние, себя и близких своих, свою жизнь...“; он также болен „древней болезнью“ романтиков — „провокаторской иронией“ („Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Эта болезнь — сродни душевным недугам и может быть названа «иронией». Ее проявления — приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается — буйством и кощунством“; Блок V, 345). Недостижимым мастером иронии был в свое время представитель прогрессивного фронта романтизма Г. Гейне.

„Щелочь презрения, изливаемая на меня творцом“, как говорил сам Гейне, отметила выразительным образом его художественное дарование. Тяготение к едкой юмористической, остроумной и „жесткой шутке“ было характерно для его творческой манеры. Особенно в его полемически заостренных путевых очерках и в поэзии ирония — то ласково насмешливая, то издевательская, презрительная и низвергающая противника — была не только стилистическим, а буквально структурным компонентом произведений. Гейне был необычайно находчив и остроумен в способах подачи материала и в своих инвективах, критических замечках и т. д., окарикатуривающих противника. (Напр., в *Книге Ле Гран* после забавной главы о своем юморе (XI) включил главу XII (составленную всего из трех слов), представляющую инвективу, остроумно и находчиво пародирующую цензурную практику: „Немецкие цензоры болваны“)

Гейневская „провокаторская ирония“ — выражение романтического „эпатажа“, родилась из сопротивления по отношению к филистерству, человеческой ветоши и душевной убогости, из бунта против светских и духовных „феодалов и бонзов“ („... в моей книге «Лютеция» я подчеркивал их [республиканцев — М. М.] нравственное превосходство, постоянно обличая подлое и смешное высокомерие и полное ничтожество господ-

⁵² Там же, т. 4. М.—Л. 1961, 68.

⁵³ Н. Волков, *Александр Блок и театр*. М. 1926, 52.

ствующей буржуазии'),⁵⁴ из отрицания церковного и светского абсолютизма; она была ключом из жажды свободы духа, стремления выразить собственное отношение к жизни, выходила из повиновения ненавистного режима. «Ирония» и была прежде всего вызовом полицейскому государству, подразумевала мелкобуржуазный бунт и оппозицию. Она означала, что каждый по-своему законодатель и никакого навязывания свыше, из прошлого, из настоящего не потерпит. Перед личным судом бесильны всякая традиция, всякое объективное состояние вещей и отношений'.⁵⁵ Гейне всегда насмехался над ложными авторитетами и, избирая особые средства скрытой и явной иронии, свободно высказывался об окружающем мире.

Ирония, как тонкий стилистический прием в оценке явлений мира, очевидно всегда была симптомом „политически несвободных условий“, когда художник вынужден отказаться от прямой, открытой атаки господствующей власти и вынужден прибегать к „маске“, к языку аллюзий, намеков, ибо „умный публицист должен ради дела идти на горькие уступки грубой необходимости“.⁵⁶ Так было в разные времена: ... как Сервантес в эпоху инквизиции вынужден был искать убежища в юмористической иронии для того, чтобы выразить свои мысли, скрывая уязвимые стороны от служителей священной инквизиции, так и Гете имел обыкновение выражать в тоне юмористической иронии то, что он, в качестве министра и придворного, не осмеливался высказать прямо. Гете никогда не скрывал правды, и в тех случаях, когда не мог показать ее во всей наготе, он облакал ее в юмор и иронию. Писатели, томящиеся под цензурным и всяким иным духовным гнетом и никогда не могущие отречься от своих заветных взглядов, особенно вынуждены прибегать к ироническо-юмористической форме. Это единственный исход, остающийся для их честности, и в этом юмористически-ироническом наряде проявляется еще трогательнее эта честность“.⁵⁷

В таком положении оказался и русский писатель трудных лет после поражения первой русской революции. Поэтому свою атаку против деспотизма и тиранской монархической власти облакает А. Луначарский и в зашифрованный иносказательный сюжет *Королевского бродября* (1906), используя известный в европейской литературе мотив. Отсюда, очевидно, в трагедии Маяковского шокирующая ироническая маска шута в духе средневековых форм, которая „в празднике дураков“ всегда давала право свободного рассказа о явлениях мира. Отсюда холодная ирония и в цикле сатирических „гимнов“ (*Гимн судье, Гимн ученому, Гимн взятке*), публикуемых Маяковским в период сотрудничества в *Новом сатириконе* (1915—1916), в котором поэт сражается с дореволюционным буржуазно-помещичьим обществом. Уже тогда поэт убеждался в том, что „открытая политическая сатира была невозможна в царской России, тем более в условиях цензурно-полицейского гнета военного времени... Предшествующий опыт русской сатиры, в частности опыт

⁵⁴ Г. Гейне, *Собрание сочинений*, т. 8, Л. 1958, 11.

⁵⁵ *Литературная теория немецкого романтизма*. Л. 1934, 34.

⁵⁶ Г. Гейне, *Собрание сочинений*, т. 8, Л. 1958, 9.

⁵⁷ Г. Гейне. *Полное собрание сочинений*, т. VII, Academia, М.—Л. 1936, 230—231.

Щедрина, говорил о том, что в условиях Российской империи сатирик, который упорно не хочет молчать, неминуемо бывает вынужденным идти на известный компромисс в области формы и тактики борьбы, говорить не все и не обо всем, уметь пользоваться «эзоповским языком» и т. д.⁵⁸ Но ирония в трагедии Маяковского имеет более глубокую основу, была больше, чем явлением эстетического порядка.

Именно с „мимической манерой хорошего обыкновенного итальянского буффо“, с духом „трансцендентальной буффонады“ связана амбивалентность эмоциональных аспектов и плоскостей романтической иронии (по Шлегелю в иронии „все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно откровенным и глубоко притворным“),⁵⁹ кульминарующая в моменте открытого самоосмеяния, иронического отношения к самому себе; отсюда и в трагедии Маяковского постоянная, почти циничная авторская самоирония, эпатирующая маска шута: „Милостивые государи! / Заштопайте мне душу, / пустота сочиться не могла бы. / Я не знаю, плевок — обида или нет. / Я сухой, как каменная баба. / Меня выдоили. / Милостивые государи, / хотите — / сейчас перед вами будет танцевать / замечательный поэт?“ 1, 155; „Сегодня в вашем кричащем тосте / я овенчаюсь моим безумием“ 1, 155; особенно глубокая ирония финальных стихов трагедии: „Иногда мне кажется — / я петух голландский / или я / король псковский. / А иногда / мне больше всего нравится / моя собственная фамилия, / Владимир Маяковский“ (1, 172) — выражение недовольства миром и самим собой. Иронией поэт заглушал прорывающуюся эмоциональность, личное горе. Здесь уже ирония соприкасается с жестоким, саркастическим трагическим смехом.

Романтики смегчали гнев своей иронией юмором; ирония Маяковского в его трагедии (и в ряде сатирических стихов сатириконского периода) была — в отличие от скорее холодной саркастической блоковской иронии — преимущественно серьезной, несмотря на все внешнее кривлянье, она звучала в традициях русской литературы — трагическими тонами.

Смех, который раздавался в русской, в особенности сатирической литературе, хотя и обнаруживал много оттенков, никогда не отличался особым весельем. Изредка сопутствовала ему резвая шаловливость, беззаботность и жизнерадостность (еще в 1908 году изгонял Блок „из храма“ искусства „торгующих, тех, кто пришел сюда «для забавы и смеха»“; Блок V, 267). Грусть была всегда его постоянным спутником, вытекающая из „горя от ума“ или приобретая подобие „смеха сквозь слезы“. Русская литература знала и сухово-кобылинский гвевно-насмешливый, издевательский смех с окраской трагической безнадежности, и тонкий, тоскливо меланхолический, тихо сдающийся смех чеховский. Но в ней звучал и гнетущий, безумный, страшный „красный смех“ — „смех крови“, порожденный „мировым насилием над разумом“, всеобщим безумием людей, убивающих друг друга в кровавой, смертоносной войне („... это красный смех, когда земля сходит с ума“).⁶⁰

„Провокаторская“ ирония Блока и Маяковского в его трагедии — так-

⁵⁸ В. Дувакин, *Радость, мастером кованная*. Москва 1964, 276—277.

⁵⁹ Цит. по *Литературная теория немецкого романтизма*. Л. 1934, 176.

⁶⁰ Л. Андреев, *Красный смех*, Берлин 1905, 61.

же как „красный смех“ Андреева, — не была никогда выражением лишь голого, все разрушающего отрицания жизни, она имела свое гуманистическое содержание и значение: „Господа! / Послушайте, — / я не могу! / Вам хорошо, / а мне с болью-то как?“ (Маяковский 1, 169); „Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним. Не верьте никому из нас, верьте тому, что за нами“ (Блок V, 349; недаром К. Чуковский писал когда-то о печальном и „понуrom“ смехе А. Блока в *Балаганчике „над собственной болью“*).⁶¹ Уже романтики понимали, что „ирония — лишь маска, скрывающая страдальческое лицо романтического художника и героя“.⁶²

Следовательно, ирония была и в трагедии Маяковского не только частным способом подачи словесного материала, стилистическим средством эстетического освоения действительности, а стала выражением жизненной позиции автора, она перерастала в экзистенциальный феномен сократовской трагической иронии.

Истолкование, которое дал в свое время сократовской иронии Киркегор, в известном отношении проливает свет и на смысл и мысленный исход трагедии Маяковского. И Маяковский — как автор и герой трагедии — „выпал из связи времен“, не в состоянии жить в действительности, к которой он принадлежит, но он не может пока выйти за ее пределы, ибо „грядущее скрыто от него, оно пока за его спиной“. Поэтому он, встав „между двумя мирами“, „на переломе двух эпох“, отрицая настоящее и не зная будущего оказался перед лицом „ничто“: поэтому в финале пьесы столь таинственный уход отчаянного поэта с „человеческим горем“ в „мешке“ в „неведомый мир“: „туда, / где в тисках бесконечной тоски / пальцами волн / вечно / грудь рвет / океан-изувер“ (1, 170). Безвыходность жизненного положения рождает трагическую иронию человеческим страданием терзаемого поэта.

Маяковский в своей трагедии не играл в иронию как романтики, а жил ей; „Становясь экзистенциальной позицией личности, ирония, как показывает пример Сократа, приобретает страшную, разрушительную силу. Она неожиданно направляется против личности самого ироника, принявшего ее слишком всерьез, то есть экзистенциально, а не просто теоретически или эстетически“.⁶³ „Ирония — это ненормальное, преувеличенное развитие, которое, подобно преувеличенному развитию печени у страсбургских гусей, кончается тем, что убивает индивида“.⁶⁴

Маяковский, полон боли мира, страдает „болезнью смерти“, глубинной болью сердца — отчаянием. Не только в трагедии *Владимир Маяковский*, но и в последующих поэмах *Облако в штанах* и *Флейта позвоночник*, образующих одно трагедийное целое, поэт Маяковский, как „несчастнейший“ Киркегора, „искал мученичества“, и он „видел себя пригвожденным к кресту“ („И вижу — в тебе на кресте из смеха / распят замученный крик“, 1, 156); „его душа не была раздавлена, не была уничтожена, она была разбита, его дух был надорван, его душа была иска-

⁶¹ См. К. Чуковский, *Последние годы Блока*. В: Записки Мечтателей. Петербург, № 6, 1922, 163.

⁶² В. В. Ванслов, *Эстетика романтизма*. Искусство, Москва 1966, 343.

⁶³ П. П. Гайденко, *Трагедия эстетизма*. Искусство, М. 1970, 63.

⁶⁴ Там же, 55.

лечена... он был несчастен⁶⁵ („А тоска моя растет, / непонятна и тревожна, / как слеза на морде у плачущей собаки“, 1, 158); испытал „пожар жизни“, он осужден жить с болью в сердце. Не отсюда ли вырывается в другой трагедии — в поэме *Облако в штанах* измученный крик отчаявшейся души: „Мама! / Ваш сын прекрасно болен! / Мама! / У него пожар сердца. / Скажите сестрам, Люде и Оле, — ему уже некуда деться“; „Крик последний, — / ты хоть / о том, что горю, в столетия выстони!“ „Невыплаканная слеза“ свидетельствует о страдании поэта на грани смерти.

Трагическая ирония драматического дебюта поэта, вырвавшаяся из тотального неприятия мира, была уничтожающей не только по отношению к окружающему миру, но и по отношению к субъекту. Только надвигавшаяся социалистическая революция 1917 года помогла поэту обрести новую веру в мир, заменить иронию разъедающую сердце надеждой на возрождение человечности.

*

Не только содержательные мотивы „мессианства“, богоборчества и антибуржуазного мятежа бунтаря-одиночки, но и экзистенциально-эстетические компоненты („провокационная“ и „трагическая ирония“) трагедии *Владимир Маяковский* являются свидетельством функционального и формового обновления традиций и идейно-эстетической концепции романтизма, фактом литературной конвергенции.

[5]

„Причина действия поэта на человека не в том, что стих его — чемодан для здравого смысла, а в способности находить каждому циклу идей свое исключительное выражение“.

В. Маяковский

В отличие от символистов, всматривающихся в область трансцендентности, и реалистов, которые, ограниченные драмой конкретной ситуации, давали все-таки лишь картину определенной части мирового целого, Маяковский стремился к изображению мира в общих, универсальных действенных и идейных силовых линиях.

Достижению обобщающего аспекта способствовал уже сам избранный драматический структурный тип — модернизированная разновидность „*theatrum mundi*“, разработанный еще Л. Андреевым (*Жизнь человека, Царь-Голод*); этот драматический структурный тип, к которому Маяковский возвращался позднее, во время Октябрьской революции, давал возможность обозреть с высоты извечного круговорота жизни судьбы „людского сонмища“, демонстрировать predeterminedное и ненадежное существование человека во вселенной.

Символисты использовали символистский план как метод условной объективизации чисто субъективного содержания — „состояния души“.

⁶⁵ С. Киркегор, *Несчастнейший*. Спб. 1908, 42—48.

Маяковский объективирует в поэтическом образе и драматизированном действии не только внутренние переживания и душевные волнения свои, но и других страдающих людей, раскрывает в стилизованной форме объективную правду о явлениях мира. Обзорением нутра он охватывает мир. Его драма, так же как у экспрессионистов, является „концентрической композицией синтетических действий космического синтеза“.⁶⁶

Индивидуальный, субъективный момент в подходе поэта к окружающей действительности, акцентирующий „свободную игру познавательных способностей“ (1, 288), не исключал, таким образом, из творческого процесса объективную реальность. В эстетических воззрениях Маяковский отдал дань групповым программным теоремам футуристов („... писатель только выгибает искусную вазу, а влито в нее вино или помой — безразлично. Идей, сюжетов — нет“, 1, 299; или понимание слова как средства „к выражению случайных для искусства моральных или политических идей“, 1, 276 и др.). Но „развитие творчества Маяковского опережало его эстетические взгляды“⁶⁷ эволюционировало к монистской концепции искусства. Противоречивость исходной эстетической концепции корректирует сама художественная практика поэта, поддерживающая сознание необходимости социального критерия и приоритета жизни: „... природа — только материал, с которым волен художник обращаться, как угодно, лишь при одном условии: изучать характер жизни и выливать ее в формы до художника никому не известные“ (1, 284). Жизнь не перестала быть для поэта эстетической константой, источником его художественного мышления; и „новой“ могла быть, по мнению поэта, „некая-нибудь еще никому не известная вещь в нашем седом мире, а перемена взгляда на взаимоотношения всех вещей, уже давно изменивших свой облик под влиянием огромной и действительно новой жизни города“ (1, 284—285). Трагедия *Владимир Маяковский* была наибольшим свидетельством того, что у поэта дело вовсе не в „бегстве от реальности“, а в возвращении к ней, в рассказе о ней („Нам слово нужно для жизни. Мы не признаем бесполезного искусства“, 1, 324), хотя и воплощенным в сложной образной системе.

В этом отношении трагедия Маяковского резко отличалась от „футуристической оперы“ А. Крученых *Победа над Солнцем* (1913), возникшей также в русле футуристического художественного движения.

М. В. Матюшин, автор музыки к либретто Крученых, оценивая значение спектаклей „Первого в мире футуристов театра“, состоявшихся в Петербурге в декабре 1913 года, усматривал вклад оперы Крученых в „полном развале понятий и слов, разломе старой декорации, разломе музыкальной гармонии“; одновременно, однако, он упрекал Маяковского в том, что в своей трагедии „он нигде не отрывает слово от смысла, не пользуется самооценным звуком слова“. Матюшин находил „выявление“ пьесы Маяковского „очень важным и значительным, но не ставящим новые последние грани или кладущим камни в трясину будущего для дороги будетлянского искусства“.⁶⁸ Матюшину очевидно, что трагедия Маяковского не укладывается в театральную концепцию искусства футуристов.

Передать, точнее расшифровать содержание стихотворной пьесы Крученых очень трудно, так как она представляет собой весьма хаотичную драматургическую систему.

⁶⁶ См. И. М а́ца, *Искусство современной Европы*. Гос. изд. М.—Л. 1926, 106.

⁶⁷ В. Перцов, *Маяковский*. М. 1957, 204.

⁶⁸ См. М. В. М а т ю ш и н, *Футуризм в Петербурге*. Первый журнал русских футуристов. Москва 1—2, 1914, 157.

По Б. Лившицу, „либретто «Победы над Солнцем», как и все, что пробовал самостоятельно сочинять Крученых, было на редкость беспомощно и претенциозно“.⁶⁹ Для пьесы характерно отсутствие логической сюжетной линии, постепенно развивающейся поэтической мысли и смыслового момента вообще: в осколках сцен лишь смутно улавливается, что „будетлянские силачи“ „украли Солнце“ („Разбитое солнце... / Здравствует тьма!...), затем „выстрелили впрошлое“ („... Всем стало легко дышать и многие не знают что с собой делать от чрезвычайной легкости...“; „Как необычна жизнь без прошлого / С опасностью но без раскаяния и воспоминаний... / Забыты ошибки и неудачи надоедлило пиццание в / ухо“), чтобы под конец они оптимистично запели: „все хорошо, что / хорошо начинается / и не имеет конца / мир гибнет а нам нет / конца!“⁷⁰ Нигилизм и эпатаж, игра с парадоксами и словесное трюкачество сливаются здесь в одно целое, в неуравновешенный, аморфный словесный конгломерат.

Художественный строй пьесы не подчиняется законам логики. Мир дан как набор — наподобие „колажа“ — его случайных, хаотичных осколков; партикулярная смысловая нагрузка стихов сознательно снижается иным смыслом (Н е р о н и К. „Непозволительно так обращаться / со стариками/ они любят молодых / Их я искал пенночку / Искал маленький кусочек стекла — все съели / даже не оставили костей...; „гибнет родина / от стрекоз / чертит линии паровоз“),⁷¹ что приводит уже не только к словесной, но и действенной „зауми“, к созданию идейного и сюжетного „ребуса“ Разъединение логического целого и связей, также как и случайное соединение отдельных стихов в духе манифестов Мари-нетти („... Мы изгнали из театра логику...“)⁷² — было намерением и формообразующим принципом; это и вело в конечном итоге к потере коммуникативности. Здесь нет даже разложения реальности, как в кубистской живописи (где очертания объекта все же ощутимы в нагромождении геометризованных форм), а аморфность, в определенном отношении — тенденция, как у художников-абстракционистов, к беспредметности.

Факт раздробленности формы, бессвязности сюжетных ходов, разрыва функциональной целостности художественных явлений, „отчуждение“ эстетических задач искусства от социальных и потеря коммуникативности сближали футуристический нонсенс Крученых скорее с „дадаизмом“, художественным течением, имевшим место в европейском искусстве середины второго десятилетия XX века. Представители этого интернационального движения, зародившегося в 1916—1923 годах в Швейцарии (Цюрих, Кабаре Вольтер), в своих созданиях литературных и живописных (Tristan Tzara, Hugo Ball, Marcel Janco, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Walter Serner, Emmy Hennings и др.) лишали искусство семантического момента, смысла („Дада — первооснова всех искусств. Дада за искусство «без смысла», что не означает бессмыслицу. Дада — без смысла как природа“, Hans Arp), возвели случайность в эстетический принцип, видоизменяющий строй явлений: „Закон случайности, вбирающий в себя все законы, непостижим в своей первооснове, из которой восходит жизнь; его можно прожить только в совершенном покорении бессознательному“,

⁶⁹ В. Лившиц, *Полутораглазый стрелец*. Ленинград 1933, 184.

⁷⁰ *Победа над Солнцем*. Опера А. Крученых, музыка Матюшина. Петербург. Типография т-ва „Свет“, Невский проспект, 23.

⁷¹ Там же, 21.

⁷² См. Современный Запад, кн. первая. П. 1922, 136.

Hans Arp.⁷³ Отсюда тяготение к головокружительным конструкциям, геометрическим композициям, перепутанным образным и мысленным плоскостям, влечение к абстрактным коллажам, фотомонтажу и т. д., которое принесло не только продукты антиискусства, но открывало — особенно в живописи — выход к новым формам „поп-арта“.

Итак, настоящее новаторство — „светящийся фокус“ *Победы над Солнцем* — лежал, по мнению очевидцев, „в стороне от ее музыкального текста и, разумеется, в астрономическом удалении от либретто“ — в зрелищном моменте, в самом декоративном оформлении спектакля К. Малевича: „В пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия... Это была живописная заумь, предварявшая исступленную беспредметность супрематизма, но как разительно отличалась она от той зауми, которую декламировали и пели люди в треуголках и панцырях! Здесь — высокая организованность материала — напряжение, воля, ничего случайного, там — хаос, расхлябанность, произвол, эпилептические судороги... Живопись — в этот раз даже не станковая, а театральная! — опять вела за собой на поводу будетлянских речетворцев, расчищая за них все еще недостаточно ясные основные категории их незавершенной поэтики“.⁷⁴ Небезынтересно, что постановочная работа Малевича над *Победой над Солнцем* расценивается в западноевропейской научной литературе как „первая кубистская постановка в мире“: „Mit dieser Tatsache erfährt die bisher übliche Meinung, Picasso habe erstmalig in der Auslassung des Balletts «Parade» von Cocteau — Sotie-Massine am 18 Mai 1917 der Kubismus auf die Bühne gebracht, ihre unumgängliche Korrektur.“⁷⁵

Шутливое „бунтарство“ „оперы“ Крученых *Победа над Солнцем* доказывало, что путь экспериментаторства ради экспериментаторства — безвыходный и что настоящее новаторство не может обходить или исключать семантическую сторону художественного творчества, что оно рождается лишь на основе того художественного видения, которое учитывает — наряду с художественными критериями — всю совокупность условий реальной жизни, как было у Маяковского.

Ориентацией не на „заумь“, а на содержание, творческая концепция Маяковского отличалась от формалистской тенденции внутри футуризма, родственной кубизму-конструктивизму,⁷⁶ т. е. перерастала границы футуристической формовой экстравагантности, сближалась в определенном отношении с творческими тенденциями русского (Л. Андреев) и западноевропейского экспрессионизма, обнаруживая момент литературной конвергенции. Ибо даже экспрессионизм как направление, родившееся в самом начале XX века и развивающееся интенсивно особенно в период первой мировой войны, не был движением только „формалистским“, а „содержательным“, искусством активной оппозиции „с определенными

⁷³ Цит. по: Dada 1916—1966. Dokumenty mezinárodního hnutí Dada. Köln 1969, 98, 7.

⁷⁴ См. В. Лившиц, *Полутораглазый стрелец*. Ленинград 1933, 188—189.

⁷⁵ *Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert* (Maler und Bildhauer arbeiten für das Theater). Friedrich Verlag Velber bei Hannover 1968, 137.

⁷⁶ См. Б. В. Михайловский, *Избранные статьи*. Московский университет, М. 1969, 639.

и прямо политическими целями";⁷⁷ впрочем, как известно, „большинство экспрессионистов вовсе не думают о том, чтобы совершенно прервать связь между содержанием картины и натурой“.⁷⁸

В раннем творчестве Маяковского футуризм, обогащенный активной социальной, эмоциональной и идейной заинтересованностью в судьбах человечества, формировался в русской среде скорее как футуризм экспрессионистский, ведущий к познанию и усвоению действительности.

Конечно, сам „экспрессионизм — сложное и противоречивое явление искусства, в котором черты упадка, пессимизм, деформация реальности сочетаются, переплетаются и порой борются с тенденциями гуманизма и жизненной правды. Его историческое значение двойственно, от него лежал путь и к реализму (через преодоление принципов экспрессионизма) и к крайним формам вырождения искусства“.⁷⁹

*

Так же как в „лирических драмах“ Блока, „метафизических трагедиях“ Андреева, и в трагедии Владимир Маяковский нельзя искать прямого, натуралистического отражения действительности. Образный строй трагедии Маяковского нельзя измерять творческими канонами и принципами узко воспринятого реалистического театра, передающего жизнь в формах конкретной предметной образности и создающего ее полную иллюзию.

Пусть некоторым отдельным положениям и общему направлению эстетической программы раннего Маяковского не хватало цельности и всесторонней продуманности, одна сторона решаемого им кардинального эстетического вопроса — взаимоотношения искусства и жизни — оставалась неизменной и в послереволюционное время. „Искусство — не копия природы“ (1, 279) — вот один из важнейших творческих принципов эстетики Маяковского в области сатиры и театра, представляющий одновременно один из основных эстетических принципов не только новаторского, но и искусства как такового вообще.

Маяковский отвергал принципы театра, ставившего своей целью точнейшее воспроизведение реальности, „фотографическое изображение жизни“ (1, 277), передающего „выпуклую фотографию жизни“ (1, 284), отвергал искусство лишь описательное, копирующее, дублирующее жизнь“ (см. 1, 184). Этот эстетический принцип, к которому подходил когда-то в своих размышлениях относительно драматического искусства П у ш к и н,⁸⁰ сближал футуристов не только с концепцией русского

⁷⁷ Цит. по чешскому изданию: Mario de Micheli, *Umělecké avantgardy dvacátého století*. SNKLU, Praha 1964, 72.

⁷⁸ Г. Марцинский, *Метод экспрессионизма в живописи*. Academia. Петербург 1923, 43.

⁷⁹ См. *Модернизм, Искусство*, М. 1969, 37.

⁸⁰ „Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что, если докажут нам, что и самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?“ (А. С. Пушкин о литературе. Москва 1962, 238). „И классики и романтики основывали свои правила (трагедии как рода поэзии — М. М.) на правдоподобии, а между тем именно оно и исключается самой природой драматического произведения. Не говоря уже о времени и проч., какое, к черту, может быть правдоподобие в зале, разделенной на две половины,

дореволюционного театрального искусства символистов, стремившегося посредством символистского образа к преобразению действительности („... Предоставим воспроизведение действительности фотографии, фонографу, — изобретательности техников. «Искусство относится к действительности, как вино к винограду», сказал Грильпарцер“),⁸¹ но также и общеевропейского художественного движения экспрессионистов, ищущих эстетический противовес к натуралистическому художественному стилю, верно воспроизводящему действительность. Так же как футуризм, до этого уже экспрессионизм, как направление, родившееся в начале XX века, стремился „создать н о в ы й о б р а з м и р а, который не был бы миром интересным только на основе опыта, как было у натуралистов“, ибо „мир уже имеется. Бессмысленно повторять его“, а необходимо „... нажимать на действительность, чтобы брызгнула из нее скрытая тайна“.⁸² (Кстати, В. Газенклевер в предисловии к изданию пьесы *Сын*, созданной им накануне первой мировой войны в 1913 году открыто заявил: „Цель этой вещи — пересоздать мир“.) Поэтому художник-экспрессионист не хочет быть „верным внешней окружающей его природе, действительности“, он „считает себя вправе употреблять какие угодно краски, увеличивать, уменьшать, видоизменять как угодно формы“,⁸³ чтобы выразить смысл совершающегося, как когда-то и романтики (Т и к, Г о ф м а н, Г р а б б е, Б ю х н е р).

Отстаивая „принцип творчески-преобразующего отношения художника к «сырому материалу» жизни“,⁸⁴ и Маяковский в разное время подчеркивал в духе эстетики футуристов право создателя видоизменять, модифицировать его конкретные факты, „«коверкать» природу так, как она фиксируется в различном сознании“ (1, 279; небезынтересно, что эту особенность эстетики и художественного почерка Маяковского верно подметил в свое время уже С. Эйзенштейн, констатируя, что „реализм-то его иной“, что здесь проявляется „намерение — вламываться и перестраивать, а не столько [?] отражать... Интересно редко говорили об этом“⁸⁵ [! — М. М.]).

В то время как символисты в подборе и организации словесного материала, своей ассоциативной образности отталкивались скорее от эмоционального музыкального момента, в котором важны полутени, мелодия, гармония, Маяковский сближается скорее с экспрессионистами: в соответствии со своим живописным дарованием, он исходит — также как, например, Андреев, из принципов изобразительного искусства, где на первом плане оказываются элементарные формы вещей, грубая линия, статический контур, твердая ось, декомпозиция и т. д. Вообще,

в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находятся на подмостках“ (из письма к Н. Н. Раевскому-сыну второй половины июля 1825 года; там же, 93—94).

⁸¹ В. Брюсов, *Ключи тайн*. Веса, кн. 1, 1904, 7.

⁸² Цит. по чешскому изданию: Mario de Micheli, *Umělecké avantgardy dvacátého století*. SNKLÚ, Praha 1964, 78.

⁸³ См. Г. Кайзер, *Драмы*. М.—П. 1923, 6 (Вступительная статья А. В. Луначарского „Георг Кайзер“).

⁸⁴ См. М. Монахов, *Концепция „свободного искусства“ у раннего Маяковского*. Русская литература 3, 1965, 85.

⁸⁵ *Маяковский и советская литература*. Москва 1964, 285.

как известно, „начинался русский футуризм прежде всего как революция «живописная»“.⁸⁶ Небезынтересно то, что „тенденции, близкие футуризму, имели место и в русской музыке 910 гг., главным образом у Стравинского. Для музыки этого направления характерна формалистичность, отход от лиризма, волевые, властные ритмы, выдвигание моторно-динамических моментов. Вместо «эфирных», «потусторонних» звучаний Скрябина возникают «звучания «плотские», грубые, подчас нарочито какофонические. Переборм ритма, неожиданные «сдвиги» тональностей — отличительные черты этой музыки“.⁸⁷

Уже выдающийся голландский живописец Ван-Гог, прокладывая в каком-то отношении дорогу экспрессионистскому искусству („Моя цель — научиться рисовать не руку, а жест, не математически правильную голову, а общую экспрессию“), придерживающийся всегда жизни („Действительность — вот извечная основа подлинной поэзии...“), выражал заветное желание „научиться делать такие же ошибки“ в рисунке фигур, какие делали Милле, Лермит, Домье, на которых он ориентировался в своих исканиях; он так же хотел „переработать и изменить действительность, так же отклоняться от нее; если угодно, пусть это будет неправдой, которая правдивее, чем буквальная правда“.⁸⁸

В стремлении освободить правду реального из материальных уз, препятствующих ее восприятию, Маяковский прибегает к „обнаженному“ приему: так же, как и экспрессионисты, он работает с „физической деформацией“, с творческой редукцией, „искажением“ естественной реальности, ее доведением „ад абсурдум“, с изменением очертаний рисунка портрета (как отмечалось, он сам говорил о задаче „кверкать“ природу так, как она фиксируется в различном сознании“). Отсюда в трагедии ряд паноптикальных, гиперболизированных гротескных стилизованных образов, „реализованных метафор“⁸⁹ — „человек без головы“, „человек с растянутым лицом“ и т. д., которые являются своего рода чрезмерностями, „преувеличением“, или же „физиономическими гиперболами“ (по термину И. Голла), обрабатывающими реальность („Художник, конечно, имеет право на деформацию образа человека, его снижение в том случае, если оно получает социальную мотивировку и служит борьбе со злом“);⁹⁰ „... внешним физиономическим преувеличениям, которые мы сами, кстати говоря, не воспринимаем как преувеличения, соответствуют внутренние преувеличения действия. Сюжет может быть поставлен вверх ногами“.⁹¹

Применением своеобразных „физиономических“ и „сюжетных“ преувеличений, деформирующих явления жизни, переворачивающих вверх дном естественную исходную жизненную ситуацию („А у человека было хлодно, / и в подошвах дырочек овалыцы. / Он выбрал поцелуй, / который побольше, / и надел, как калошу. / Но мороз ходил злой, / укусил

⁸⁶ Б. Лившиц, *Полутораглазый стрелец*. Л. 1933, 6.

⁸⁷ Б. В. Михайловский, *Русская литература XX века*. Москва 1939, 381.

⁸⁸ Ван Гог, *Письма*. Л.—М. 1966, 232, 241, 247.

⁸⁹ А. И. Метченко, *Ранний Маяковский*. В сб. ст. *Владимир Маяковский*. АН СССР, М.—Л. 1940, 31.

⁹⁰ Б. В. Михайловский, *Избранные статьи*. МГУ, М. 1969, 635.

⁹¹ Цит. по сб. ст. *Экспрессионизм*. Наука, Москва 1966, 76.

его за пальцы", 1, 168, т. е. особых приемов экспрессионистского „острашения“ художественного материала, создавался и самобытный поэтический строй трагедии Маяковского.

Определенный „эксцентризм“ данного способа обработки реальности в трагедии Маяковского, был выражением какого-то сатирического или „скептического отношения к общепринятому“, „стремления вывернуть его наизнанку, множить искажить, показать алогизм обычного. Замысловато, а интересно“, пользуясь общим определением Ленина данного вида сценического искусства.⁹²

Так же как и Л. Андреев в *Жизни человека* и В. Маяковский шел в своей трагедии не от „реального ряда“ к трансцендентности, а от ирреальности и фантастичности к реальной действительности. Определенный семантический символизм („человек без головы“ и т. д.) имеет не идеалистическую, а реалистическую основу, это символизм реалистический: персонажи-уроды — жертвы капиталистического мироустройства, разоблачают его антигуманистическую сущность. Морфологическая редукцией реальности при помощи „физиономических“ и „сюжетных гипербола“ создается Маяковским ее *гротескная модель*, в которой все жизненные впечатления, эмоции, действия, явления и т. д. оказываются в непривычных связях и отношениях, где и люди являются „grimасой действительности“, чтобы тем более обнажалась сущность и смысл человеческого существования и абсурдности жизни. По мнению Мейерхольда, „гротеск, являющийся вторым этапом по пути стилизации, сумел уже покончить всякие счеты с анализом. Его метод строго синтетический. Гротеск, без компромисса пренебрегая всякими мелочами, создает (в «условном неправдоподобии», конечно) всю полноту жизни“.⁹³

Гротеск истолковывается в современных теоретических работах не только как частный драматургически-структурный прием или средство сатирического изображения, а как цельный жанровый организм. „Im Grotesken verbindet sich Komik und Tragik. Das Tragische wird, um mit Brecht zu sprechen, ins Komische verfremdet, das Komische aber bekommt einen galligen Beigeschmack und das Lachen bleibt dem Zuschauer im Halse stecken.“⁹⁴

Концепцией холодного трагического гротеска, полного горестной grimасы и лишнего в самом деле смехотворной основы (за исключением авторского горько самоиронизирующего аспекта) отмечен и внутренний образный мир гротескных уродливостей и фантазмагорических представлений в трагедии Маяковского (позднее и в стихотворениях 1916 года

⁹² См. М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 17, Москва 1952, 16.

⁹³ См. В. с. Э. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Часть первая, 1891—1917. Искусство, Москва 1968, 225.

⁹⁴ *Sinn, oder Unsinn? Das Groteske in modernen Drama*. Basilius Presse Basel, Stuttgart 1962. Willy Jäggi, Vorwort. — Другой западный ученый отмечает: „Die Groteske setzt ein tragisches Lebensgefühl voraus, für das kein adäquater Ausdruck mehr gefunden werden kann, da die Worte keinen Sinn mehr tragen und jeden, der sie so richtig, allein zurücklassen. Wer gegen die alles beherrschende rationale Ordnung der Dinge sein Wissen um «das Unerträgliche» setzt, wie Ionesco, wird als nihilistischer Zerstörer geheiligter Werte, als Varieté-Clown oder bestenfalls als weltloser Idealist abgestempelt.“ (Erich Franzen, *Formen des modernen Dramas*. Verlag C. H. Beck, München 1961, 27.)

Кое-что по поводу дирижера, Надоело и др.). Здесь и „плевки вырастают в огромных калек“, „музыкант не может вытащить рук / из белых зубов разъяренных клавиш“, „корсеты слезали, боясь упасть, / из вывесок „*Modes et Robes*“, „чулки-кокошки / игриво шурются“ и т. д.; гротескная об-разность поразительной экспрессивности выражает тотальное отчужде-ние поэта по отношению к дореволюционному обществу, передает чув-ство всеобщего жизненного абсурда и тщетности бытия.

Своеобразная рудиментарная гротескная форма трагедии Маяковского наряду с содержательным координатом — экзистенциальным зондом трагического положения и мировосприятия человека в разобщенном мире обесмысленных реальностей — близка художественной фактуре абсурд-ной драмы, знакомой по произведениям Сухово-Кобылина, А. Жарри и в особенности по произведениям драматургов более позд-него времени. Данная художественная концепция и морфологический слой пьесы вряд ли был, конечно, у Маяковского выражением сознатель-ной, программной ориентации и намерения: известно, что пьесы абсурд-ного театра ведь „не реализуют программу или теории какой-то опреде-ленной группы, но являются спонтанной реакцией отдельных, независи-мых друг от друга авторов на духовные тенденции и условия времени“.⁹⁵

Структурный тип модельной драматургии, как он формировался в но-ваторской драматургии конца XIX и начала XX века (Соловьев, Жарри, Блок, Андреев, Аполлинер и др.) ознаменовал собой деструкцию архи-тектоники классической драматической формы. И Маяковский освобод-дал композиционное построение драмы; в отличие от „сюрреалистичес-кой драмы“ Г. Аполлинера *Груды Терезия* (1916), сохраняющей — несмотря на все действенные хитросплетения — скорее традиционную сюжетную постройку с незамысловатой интригой (сюжетным ядром пьесы являются метаморфозы Терезы, не желающей родить детей — в мужчину и наоборот), Маяковский подавляет внешнее действие, став-шее более или менее фрагментарным, подчиняет его логике поэтичес-кого, метафорического образа, выдвигая на первый план экспрессию, передающую емкую социальную мысль.

Новаторские художественные поиски Маяковского выказывают в опре-деленном отношении — в тематических аналогиях, ассоциативной има-гинативности, поэтической обработке художественного материала (па-радоксальные положения, фантастические действия, художественное „остранение“ и т. д.) некоторую типологическую, морфологическую близость и связь скорее с отечественной традицией, с творчеством В. Хлебникова. Драматические эксперименты этого своеобразного новатора стиха, „поэта-теоретика“, по характеристике Ю. Тынянова,⁹⁶ „безумца или юродивого для одних, поэта редкого дарования для дру-гих“⁹⁷ представляют важное звено эволюционного ряда от „шуточных пьес“ В. Соловьева, „лирических драм“ А. Блока до трагедии Маяков-ского.

⁹⁵ Цит. по чешскому изданию: M. Esslin, *Postata, tradice a smysl absurdního di- vadla*. SPN, Praha 1968, 61.

⁹⁶ Ю. Тынянов, *Архаисты и новаторы*. Прибой, Ленинград 1929, 361.

⁹⁷ См. К. Локс, Велемир Хлебников. *Зангези*. Печать и революция 1, 1923, 217.

В случае стихотворных драматических миниатюр В. Хлебникова *Чертик* (1909), *Маркиза Дзезес* (1909), *Мирскóнца* (1913), *Госпожа Лéнин* (1913), *Ошибка смерти* (1915), *Снезিনি* (1915) и др. вряд ли можно говорить о завершенной драматической системе, ибо они представляют собой драматический эскиз, торс, где „фрагментарность“, очевидно, была намерением, стиливым приемом, „средством семантического сдвига“,⁹⁸ конструктивным принципом в организации сюжета как семантической группировки (поэт обыкновенно набрасывал лишь основной драматический опорный момент). Вообще, как пишет Б. В. Михайловский, „произведения футуристов полны всякого рода сдвигов, стыков-диссонансов; темы, ритмы, сюжетные линии непрестанно перебивают друг друга. В метафористике образуется катехреза, в эпитетах — оксюморон (Хлебников: «где олень лишь испуг, цветущий широким камнем»). Сам Хлебников определял свой композиционный принцип как «метод отрывков» или «разборки сундука». Все это аналогично фрагментации объемов и композиции в кубистической живописи».⁹⁹ (Не случайно в 1913 году широко пропагандируется братьями Бурлюк и др. кубо-футуристами кубизм, как одно из живописных течений европейского искусства).¹⁰⁰ Данная „формовая“ фрагментарность, отличающая, кстати, и трагедию Маяковского, несет печать романтического творчества, которое „неизбежно вступает в период опытов, исканий, этюдов, незаконченных набросков“, ибо его задачей было „... абсолютное и свободное от всяких условностей выражение переживания“;¹⁰¹ „Фрагмент, подобно небольшому произведению искусства, должен обособляться от окружающего мира и быть как бы вещью в себе, — как еж“, — отмечал в свое время Ф. Шлегель.¹⁰²

Хлебников искал и пробовал возможности диалогизированной формы на разнообразнейших драматических, тематических и действительных мотивах. Притом, так же как и в стихах, в драматических этюдах Хлебникова выступает на первый план в струе раскованного воображения „обнаженная конструкция“. Драматизированное стихотворение *Госпожа Лéнин*, в котором хотел Хлебников по собственному признанию найти „бесконечно-малые художественные слова“¹⁰³ (*Свояси*), основано на симультанизме в передаче параллельных, фрагментарных впечатлений и явлений, метафизической реальности: реплики персонифицированных смыслов поочередно передают посредством образно выраженного сообщения и ощущения поразительной экспрессивности действие и события, совершающиеся за сценой и приводившие к смерти „г-жи Лéнин“. Поэт свободно переплетает и сталкивает временные и территориальные планы и плоскости. В пьесе *Мирскóнца*, представляющей пример фабульного „перевертня“,¹⁰⁴ опрокидывается последовательность во времени: жизнь протагонистов отматывается не от юности к смерти, а от смерти к детству; старик Поля и его жена Оля в конце пьесы „с воздушными шарами в руке, молчаливые и важные, проезжают в детских колясках“. Иногда создаются Хлебниковым парадоксальные и фантастические ситуации: в *Ошибке смерти* „Смерть“ вынуждена в „харчевне

⁹⁸ Ю. Тынянов, *Архаисты и новаторы*. Прибой, Ленинград 1929, 181.

⁹⁹ Б. В. Михайловский, *Избранные статьи*. Московский университет, М. 1969, 629.

¹⁰⁰ См. А. И. Метченко, *Ранний Маяковский*. В сб. ст. *Владимир Маяковский*. М.—Л. 1940, 12.

¹⁰¹ См. В. Жирмунский, *Вопросы теории литературы*. Статьи 1916—1926 гг. Асадемия, Ленинград 1928, 178.

¹⁰² См. *Литературная теория романтизма*. Л. 1934, 180.

¹⁰³ В. Хлебников, *Собрание произведений*. Л. 1930, т. 4, 339.

¹⁰⁴ См. А. И. Метченко, *Ранний Маяковский*. В сб. ст. *Владимир Маяковский*. АН СССР, М.—Л. 1940, 23.

мертвых гуляк" выпить „чашу смерти“, и умирает (... я падаю и засыпаю. Это зовется ошибкой барышни Смерти. Я умираю“), чтобы сразу же воскреснуть, ибо она бес- смертна и, оказывается, играет свою театральную роль; сюжетом *Маркизы Дзес* (содержавшей, кстати, мотив „восстания вещей“ / „Тварь восстает на богача... /, использованный впоследствии и Маяковским) является фантастическое происшествие на вернисаже художественных картин, где появляется сам Рафаэль и герои пьесы — „маркиза Дзес“ и ее влюбленный — под конец окаменели („Как прекрасны эти два изваяния, изображающие страсть, разделенную сердцами и неподвижностью“).¹⁰⁵ В „петербургской шутке на рождение Аполлона“, — драматически-поэтической фантазмагии *Чертик*, „скачут ныне ведьмы с буйным свитком волос и, оседлав ученого, мчат его на край видимого поля“ и т. д.

„Персонажи Хлебникова свободно движутся по «оси времени», «вспоминают» будущее, возвращаются в прошлое, общаются с людьми разных эпох. Не раз проскальзывает у Хлебникова идея «переселения душ»“.¹⁰⁶ Определенный иррационализм действия, связанный с хлебниковским пониманием жизни, совмещающим различные временные плоскости и расстояния, обнаруживал мысленную близость к бергсонизму. Интуитивная философия Бергсона (популярная в России в 1910-х гг.) воспринимала проблемы пространства и времени в кантовском духе, как формы чувственного восприятия, не имеющего никакого отношения к объективной реальности. Бергсон, исходя в раскрытии процессов сознания из философского релятивизма, акцентировал „бесперывное раздвоение настоящего на восприятие и воспоминание“,¹⁰⁷ сохранение прошлого в настоящем. По Бергсону „внутренняя длительность есть непрерывная жизнь памяти, продолжающей прошлое в настоящем“;¹⁰⁸ „реальность есть изменчивость... изменчивость неделима и... в неделимой изменчивости прошлое составляет одно тело с настоящим“.¹⁰⁹ В драматических опытах Хлебникова обращает на себя внимание стремление показать прошлое как составную часть движущегося, длящегося настоящего, развивающегося сюжета. Смелые ассоциативные соединения Хлебникова разных действенных планов, перемещение различных временных плоскостей вскрывают вдруг новые, неожиданные смысловые размеры, интенции и семантические слои изображаемых явлений.

„Пьесы Хлебникова «Маркиза Дзес» и «Чертик» по ряду признаков близки к театру Блока («Балаганчик» и «Незнакомка»). Как у Блока, у Хлебникова обыгрывается условность сцены, и если в «Балаганчике» в действие вмещивается «Автор», то в финале «Чертика» на сцену выходит «Сторож», объявляющий, что «проезд в сказку закрыт». Как и в лирических драмах Блока, в пьесах Хлебникова действие развертывается в нескольких планах — с точки зрения разных персонажей и применяются омонимы для различных поворотов диалога и сюжета“.¹¹⁰

Из стремления к разбивке традиционной драматической системы, из культивирования логических и действенных парадоксов, поворотов и скачков, переворачивающих вверх дном нормальную логику, опроки-

¹⁰⁵ В. Хлебников, *Собрание произведений*, т. 4. Л. 1930, 238.

¹⁰⁶ См. Б. В. Михайловский, *Русская литература XX века*. М. 1939, 381.

¹⁰⁷ А. Бергсон, *Воспоминание настоящего*. С.-Петербург 1913, 35.

¹⁰⁸ А. Бергсон, *Собрание сочинений*, т. 5. С.-П. 1914, 24.

¹⁰⁹ А. Бергсон, *Восприятие изменчивости*. СПб. 1913, 40.

¹¹⁰ Н. Харджиев, В. Тренин, *Поэтическая культура Маяковского*. М. 1970, 113.

дывающих естественный ход времени и сценического события, рождался какой-то рудиментарный вид и антиципация антидрамы, предвосхищающий последующее развитие одного из особых стилевых побегов европейской драматургии; ее систему развивал в славянских литературах особенно польский драматург С. И. Виткевич (1885—1939). Его философские драмы, вырастающие из польской литературной традиции (Wyspiański, Przybyszewski, Miciński) были своего рода единственным явлением не только в славянской, но и европейской драматургии конца второго десятилетия XX века. Воодушевлен литературными поисками европейского авангардного художественного движения (Jarry, Goll, Hasenclever, Unruh и др.) Виткевич создавал сознательно свою эстетическую теорию абстрактно-философской художественной драмы „Чистых Форм“ (*Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, 1920), де факто экзистенциальной абсурдной драмы кафковского стиля, сближавшейся во многом с поисками французского сюрреализма, немецкого и русского экспрессионизма и футуризма.

Своей экзистенциальной драмой Виткевич стремился вести зрителя к пониманию „метафизических ощущений“, т. е. к „Przeżywaniu Tajemnicy Istnienia“; ее ядром оказывается не жизненно эмпирическая, а также как и, например, у Хлебникова, мысленная и сюжетная конструкция, передающая „fenomenologiczny opis, skonstatowanie istotnych, idealnych związków w sferze sztuki“, постигающая извечные вопросы жизни, смысл, круговорот, цели и изменения мировых действий.

С экспрессионизмом и футуризмом связывало Виткевича его стремление к художественному преобразованию импульсов окружающего мира, реальности. Виткевичу казалось возможным „powstanie Czystej Formy w teatrze za cenę deformacji psychologii i działania“. Момент возможности свободной деформации явлений явился краеугольным камнем его теории новой драмы: „Chodzi o możliwość zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnątrz, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiem konsekwentnej psychologii i akcji według jakichś życiowych założeń, które to kryteria mogą odnosić się do sztuk, będących spotęgowaną reprodukcją życia.“¹¹¹

Поэтому в „сферических“ трагедиях, „nie-euklidesowych“ драмах Виткевича встречаются, так же как и у Хлебникова, весьма фантастические, надреалистические действия, где конвенция жизненная оказывается на втором плане и наступает релятивизация совершающихся процессов и явлений: отсюда оживленная „Mumia Chińska“ и фантастический „Kobieton“ в пьесе *Pragmatyści* (1919); поэтому совершенно естественно встают из мертвых покойники и убитые герои (*Pragmatyści*, *Janulka córka Fizdejki*, *Wariat i zakonnica*, *Kurka wodna* и др.). Здесь оказывается вполне возможным, чтобы герой появился совершенно здоров и весел на сцене, на которой одновременно висит его труп (*Wariat i zakonnica*). Данное физическое раздвоение личности встречается и в пьесе *Matka* (1924): между тем как труп *Matki* лежит в эпиллоге пьесы на катафалке, появляется на сцене она сама в виде 23-летней молодой женщины, встречается со своим тридцатилетним сыном и включается в действие. Релятивизм совершающихся действий и явлений затем кульминирует в философской сценической фантазмагии *Janulka córka Fizdejki* (1923), где — так же как и у Хлеб-

¹¹¹ См. *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*. Państwowe wydawnictwo naukowe. 1959, 264, 299, 281, 278.

никова — свободно сталкиваются и перемещаются все эпохи и трансформируются действующие лица; здесь по словам главной героини „historia obróciła się zadem do dyska i zře swój własny... ogon“. В пьесе *Sonata Bełzebuba* (1925), в которой сценически реализована „mordowska legenda“ о молодом музыканте, который хотел создать гениальную сонату, превышающую все, что до сих пор было в музыке создано, действие разыгрывается между прочим и в аде и т. д.

В отличие от футуристов с их тяготением к фрагментарности Виткевич отвергает эксперимент как программу; он усматривал в нем недостаток ответственности за созданное произведение, видел в нем нечто, что возникает „na marginesie, na próbę właśnie, bez pełnego rzucenia się na albo, albo w nieznanie, bez ambicji stworzenia ostatecznego wyniku, za który by się brało pełną odpowiedzialność. Sztuka i eksperyment są to dwie niewspółmierne istności. W sztuce nie można próbować — musi się tworzyć...“.¹¹² Поэтому драматические произведения Виткевича отличаются мысленной и формальной завершенностью и доработанностью. То, что оставалось у футуристов, например, у Хлебникова, гениально набросанным мотивом, у Виткевича оказывается художественно завершенным и обработанным, цельной драматической системой.

Хотя в драматических опытах Хлебникова преобладает подход искателя новых формальных путей драматического искусства, а не познавательный момент в отношении к реальности, нигде не теряется в них — несмотря на внешнюю запутанность — семантический компонент, содержательная передача картин. Пусть Хлебников в своих драматических миниатюрах и не перешагнул порог в мир более глубоких социальных идей и связей, он создал не дадаистический нонсенс вроде *Победы над Солнцем* А. Крученых, а, так же как и в стихах, новую „семантическую систему“. Драматическое творчество Хлебникова и Маяковского является художественными филиациями внутри генетически родственного художественного направления.

Скорее чем к андреевскому жанрово-структурному типу эпической драмы восходит трагедия Маяковского к структуре блоковского *Балаганчика* и хлебниковских драматических экспериментов, акцентирующих субъективный момент. Эгоцентричность сюжетного ряда вела в трагедии еще более последовательно к монодраматическому построению. Пьеса представляет драматическую цепь видений мира и представлений поэта о нем, вытекающих из реальных жизненных переживаний, конкретизированных в потоке гиперболизированных метафор („Я летел, как ругань. / Другая нога / еще добегает в соседней улице“; 1, 163), весьма свободных ассоциаций и монологизированных размышлений; в них договаривается экспрессивными поэтическими образами то, что невозможно было изобразить непосредственно драматическими средствами (описание „огромного криворетого мятежа“). Динамическое событие, т. е. развертывающееся во времени эпическое происшествие, было заменено в определенном отношении статическим, повествовательным моментом, встречающимся, кстати, и в драматическом стиле Л. Андреева (*Жизнь человека*). (Впрочем, тяготение к „лиризирующей статичности“ имело свое место в развитии театрально-драматического искусства начала XX века: фазис

¹¹² Там же, 352.

статуарной пластичности в сценическом искусстве Вс. Мейерхольда, идея „неподвижного театра“ и созерцательный характер сюжетов пьес Метерлинка.) Только в *Мистерии-буфф* произошла активизация сюжетной основы, возвращение поэта к эпическому принципу в построении драмы.

Сюжет, воспринимаемый как система драматических событий, или в смысле аристотелевской теории как „образ действующего человека“ или „история роста“ характера (Г о р ь к и й), в новой поэтической драме отсутствовал. Таким образом, даже трагедия Маяковского не является классической „сюжетной драмой“ с динамическим развитием драматических ситуаций. И здесь, как до этого у Блока и Хлебникова, преобладает скорее лирический принцип, отражающий движение в душах, мысли, состояние настроений, экспрессий, способствующих созданию внутреннего действия. На переднем плане оказалось не действие, а сообщение, повествование о мире, о человеческом горе. Может быть, в данном сочетании лирики и драмы, т. е. в стирании грани между двумя системами, „между двумя жанрами, между лирикой и драмой, оставявшем далеко позади робкое новаторство «Балаганчика» и «Незнакомки», лежала определенная «футуристичность» трагедии“.¹¹³ Одновременно, однако, данная формообразовательная тенденция является выражением романтического жанрового синкретизма. Ибо в романтических эпохах, в отличие от классицизма, заключающего искусство в свою автономную область и сохраняющего границы между отдельными видами искусства, можно наблюдать синкретизм поэтических жанров, обыкновенно именно с перевесом лирического элемента: „Если классический поэт подчиняется условиям отдельных поэтических жанров и соблюдает границы между видами искусства, то романтические эпохи всегда сопровождаются сознанием условности и этих границ. Мы наблюдаем новый синкретизм поэтических жанров, на иной основе, чем в древней хоровой синкретической поэзии, обыкновенно — с преобладанием лирического элемента: лирическую поэму, лирическую драму, лирический роман, поэмы и романы в драматической форме“.¹¹⁴ Жанр, конечно, не представляет неизменную, статическую формовую категорию; возникая из зачатков одних систем, он становится рудиментом других. „Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром“.¹¹⁵

Костяком структуры трагедии Маяковского не является систематическое столкновение и переплетение семантических и действенных планов, переходы из сценической реальности в ирреальность, сон и фантазию, характерных для символистов (Метерлинка), или для блоковского *Балаганчика*. Здесь нет даже „сведения конкретного к отвлеченной «сущности» (essentia), вещи к понятию“ (Дрягин), субституции вещи, характерной для экспрессионистского метода „метафизических трагедий“ Л. Андреева. В трагедии получается контрапункция, корреляция андреевской „алгебраизованной“ реальности („человек без головы“), т. е. столкнове-

¹¹³ Б. Л и в ш и ц, *Полутораглазый стрелец*. Л. 1933, 185.

¹¹⁴ В. Ж и р м у н с к и й, *Вопросы теории литературы*. Статьи 1916—1926 гг. Academia, Ленинград 1928, 179.

¹¹⁵ Ю. Т ы н я н о в, *Архаисты и новаторы*. Л. 1929, 8.

ние гротескного мира реализованных представлений и реального мира, представленного самим поэтом. Этот композиционный прием, примененный Маяковским и в дореволюционных стихах¹¹⁶ и в особенности в драматургии 20-х годов, является действенным средством поэтики критического направления. Обостренное социальное чувство поэта, обусловленное его поэтическим опытом 1907—1908 и последующих годов, воспрепятствовало его уходу к бессодержательной игре знаков и понятий.

В творческой конвергенции с художественным стремлением западноевропейского экспрессионистского искусства и в продолжении, т. е. преобразовании отечественной драматической традиции создает Маяковский в своей метафорической монодраме деструкцией старых драматических систем своеобразную поэтику революционно-романтической, граждански и человечески заинтересованной гротескно-абсурдной драмы. Своим жанровым синкретизмом новообразование Маяковского, ассимилирующее и преобразовывающее импульсы и новации блоковско-андреевско-хлебниковского эволюционного ряда, явилось важным этапом в развитии новаторского европейского театрально-драматического искусства XX века.

*

Поиски новаторской, прогрессивно настроенной струи дореволюционной русской драматургии рождались на базе глубоких художественных и социально-политических противоречий общества после поражения первой русской революции. Но и в этот период общественной депрессии и стагнации, как во всех переломных исторических фазисах, „регресс связан с прогрессом“ (Маркс). Атмосферу разочарования, потери иллюзий, связанную с временным отливом революционной волны, пробивали новые социально-политические сдвиги. Своим способом „приобретал прогрессивную окраску“ и „эстетический бунт“ футуристов, как ни избегали они политики; ибо „в какой-то мере (уродливой, непоследовательной) он выражал полевение всех демократических элементов страны к 1912 г.“¹¹⁷ В связи с поднимающейся в начале второго десятилетия XX века новой революционной волной совершается новая кристаллизация и поляризация жизненных позиций, документируя отход прогрессивно настроенной интеллигенции от политических точек зрения собственного класса во имя нового *signum contradictionis*.

Культурный фронт был поражен не только кризисом ценностей, художественным и духовным маразмом, декадентством, выливающимся в бегство от жизни, а отличался и общественной активизацией искусства, протестом, бурными поисками новых художественных путей. Из диалектически противоположных тенденций рождалось искусство нового типа.

¹¹⁶ См. В. Д. Дувакин, *Сатира Маяковского*. В сб. ст. *Владимир Маяковский*. АН СССР, М.—Л. 1940, 136.

¹¹⁷ А. И. Метченко, *Ранний Маяковский*. В сб. ст. *Владимир Маяковский*. АН СССР, М.—Л. 1940, 18.

GENRE CHANGES AND NEOROMANTIC TENDENCIES IN THE RUSSIAN DRAMATIC ART BEFORE THE REVOLUTION

The thematic, aesthetic and genre changes of artistic form in the 20th century Russian drama were the result of the complex social and political factors brought about after the unsuccessful revolution in 1905. The immanence of form was under the influence of reality. Formal changes were dialectically in connection with the search for the theatre, for the drama and its theory in the sphere of a stylized expression that stressed the creative transformation of reality.

The structural type of dramatic patterns that gained ground in the plays written at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century (Solovyev, Jarry, Blok, Andreyev, and others) represented the architectonic destruction of the classical dramatic form. The imaginative character of the lyrical vision in A. Blok's "lyrical plays" was reflected in scenic analogisms, sudden thematic changes and contrasts, unexpected metamorphoses of action showing the "ambivalence" of life, the romantic "two-faced world". Blok's structural type reveals a relation to the principles of stage paradoxes in the "funny plays" *Belaya liliya* by V. Solovyev (1878—1880). Oscillating between pathos and buffoonery, V. Solovyev produced dramatic rhythm of a grotesquely absurd kind. In contradistinction to the "lyrical" scheme of a Blok's subjective plays, the "metaphysical tragedies" of L. Andreyev are "plays of ideas". Their structure is influenced by a rationalistic approach based on the "algebraization" of reality (i.e. the reduction of concrete facts to the abstract "substance" of the thing to its concept; Dryaghin). Rationalism and grotesque hyperbolism, which pass to tragic fantasy, show the characteristic style of Andreyev's neoromantic poetics that anticipates the aesthetics of the expressionist drama.

The decomposition of the dramatic system continues in the works of the structurally differentiated futurists. Together with an inclination to scenic illogicalness and formal incoherence (typical of the dadaistic nonsense in the "opera" *Pobeda nad solntsem*, 1913, by A. Kruchonykh), it is also the "content" art that takes shape in the stream of futurism. The tragedy entitled *Vladimir Mayakovsky* (1913) did not lose its semantic element and did not cut its ties with the world.

Converging in a creative way towards the efforts of the expressionists in Western Europe, and carrying on the domestic tradition, Mayakovsky forms in his monoplay the poetics of the revolutionary neoromantic and grotesquely absurd drama which is militant from the points of view both of the citizen and the human being. The poet's formal approach manifests a creative reduction of reality, artistic "specification", the "denuded" procedure of the expressionist poetics full of "physiognomic" and "thematic hyperboles", which make up a grotesque model of reality. The structural backbone of the tragedy is the correlation between the Andreyev "algebraization" of reality, i.e. the grotesque world of realized metaphors, and the real world represented by the poet.

The fragmentary composition, so characteristic of romantic works, brings Mayakovsky close to Khlebnikov. V. Khlebnikov's experiments in drama with their "bare construction" (the intertwining of temporal and territorial planes, the use of logical and scenic paradoxes, etc.) anticipated the antidrama structure and in their relationship to Mayakovsky expressed the literary affiliation inside a common artistic system.

The genre syncretism of Mayakovsky's tragedy, assimilating and transforming the suggestions and innovations of the Blok—Andreyev—Khlebnikov evolution, represents a significant stage in the development of the modern 20th century European poetic drama.

As the new revolutionary wave grew at the beginning of the second decade of the 20th century, new political crystallization and polarization could be seen in the attitudes to life which showed a departure of the progressively oriented intelligentsia from the viewpoints held by its own class, a departure in the name of the new "signum contradictionis". Dialectically opposed tendencies gave birth to a new type of artefact.

Translation by Jaroslav Ondráček

