

Mikulášek, Miroslav

Всё заново (Мистерия-буфф)

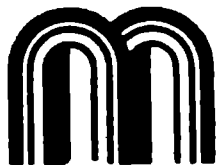
In: Mikulášek, Miroslav. *Победный смех : опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В.В. Маяковского*.
Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, c1975, pp. 73-116

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121031>

Access Date: 16. 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.



„ВСЁ З А Н О В О !“

/ М и с т е р и я - б у ф ф /

„Весь тот вулкан и взрыв,
который принесла с собой

Октябрьская революция,

требует новых форм

и в искусстве“.

В. МАЯКОВСКИЙ

„Славим восстаний, бунтов,
революций день . . .“.
В. МАЯКОВСКИЙ

„«Мистерия-буфф» — дорога. Дорога
революции. Никто не предскажет
с точностью, какие еще горы придется
взрывать нам, идущим этой дорогой.
Сегодня сверлит ухо слово «Ллойд-Джордж»,
а завтра имя его забудут и сами англичане.
Сегодня к коммуне рвется воля миллионов,
а через полсотни лет, может быть, в атаку
далеких планет ринутся воздушные
дредноуты коммуны“.
В. МАЯКОВСКИЙ

Дореволюционные депрессивные настроения и трагическое мировосприятие поэта в отчужденном для человека капиталистическом мире (Владимир Маяковский), сопровождаемые бунтом против старых порядков (Облако в штанах и др.) и смутным предчувствием надвигавшихся революционных бурь (в поэме *Война и мир*, 1916, кстати, не пропущенной цензурой накануне падения самодержавия), сменяются у Маяковского после Октября оптимистическим утверждением нового мира. Революция развязала во всю творческие силы поэта.

Появившаяся в 1918 году первая пьеса Октября *Мистерия-буфф* Маяковского была как раз выражением воскресшей после 1917 года надежды на возможность изменения старого мира, выражением убеждения, что спасение — не в бегстве от действительности, а в активном участии в преобразовании жизни.





„Театру не угоняться за революцией, — констатировал в свое время А. Луначарский. — Наш театр теперь — театр военных действий, наш театр — это мировая арена, и газета каждый день, улица каждый час дает больше впечатлений, чем может дать их сцена“. Впрочем, оказывается, что „и в эпоху Великой французской революции тогдашний революционный театр менее всего изображал непосредственно саму революцию. Попытки этого рода почти никогда не увенчивались успехом“. Очевидно, именно данное объективно-историческое обстоятельство обусловило обращение Маяковского в *Мистерии-буфф* — так же как и других драматургов — к таким театральнo-драматическим формам, которые позволили бы посредством метафорически-символистского образа, в сценическом „стяжении“ передать содержание и смысл революции, запечатлеть эпос ее глубочайших борений, отразить весь героический пафос и грубую мелочность противоборствующих исторических сил. Поэтому поэт обращается к аллегорически-символистской форме драматического уподобления (революция — „прачка святая“ — уподобляется всемирному потоку, омывшему грешную землю и воскресившему ее к новой жизни); это давало возможность запечатлеть прежде всего смысл событий, их логику, синтезировать отдельные факты, объять большие отрезки времени и пространства и создать, таким образом, своеобразную стилизованную театральную модель революционной эпохи. (В отличие от символистов, все стремившихся к отражению „несказанного“, потустороннего мира — художественный ряд образов *Мистерии-буфф* обнаруживает — как было и у экспрессионистов — адекватную своей теме смысловую однопланность. В основе пьесы лежит логически ясная идея; определенная алгебраизация действительности, проявившаяся в художественной обобщенности и схематизации действительности, не мешая выведению четкости передаваемой мысли.)

Скорее чем личная привязанность к условно-символическим формам, сыграли свою роль в данном эстетическом подходе поэта более объек-

тивные условия и обстоятельства самой действительности. Когда-то Луначарский отмечал, что период революции наряду с тем, что это время нового героизма, нового пафоса, это и время „новых символов“: „Всякое великое народное движение родит символы и нуждается в символах. Знамя есть символ. Интернационал есть символ, могила Владимира Ильича есть символ, его статуи, бюсты, портреты — символы“. Поэтому позднее он резко выступал против взглядов, будто пролетариат „не может иметь своего символического театра. Если слово «символ», — писал Луначарский в 1933 году, — которое отнюдь не должно истолковываться непременно в смысле мистической символики или своеобразной микропсихической символики символистов-декадентов, — оказалось бы по ассоциациям с такого рода направлениями неприемлемым, можно было бы предложить другой термин, может быть, термин «синтетического образа». Во всяком случае, пролетариату придется часто, для воплощения своих огромных идей, чувств и дел, ломать рамки строго реалистического события, создавать особые, повышающие конкретный реализм картины, которые лучше передавали бы всю полноту того или другого явления, того или другого усилия, чем это можно сделать через правдивый и конкретный факт, совершенно похожий на частичную действительность, каким является каждый житейский факт в отдельности“.¹

Реалистический символ, отражающий правду революционной эпохи и волю поднявшихся масс, мог стать основой для возникновения нового, в данном случае революционного мифа („В диком разгроме / старое смыв, / новый разгробим / по миру миф“; Маяковский 2, 125).

Следовательно, вполне закономерно, что в период русской революции наряду с агитками (П. Арский, *За красные Советы*, 1920), социально-бытовой реалистической драмой (Захарова *смерть* [1920] А. Неверова; *Марьяна* [1918] А. С. Серафимовича), историко-философской пьесой (Оливер *Кромвель* [1920], Фома *Кампанелла* [1922] А. Луначарского), рождается драматургия, тяготеющая к обобщающим, синтезирующим театрално-драматическим формам, к острой революционной символике и аллегоризму, к новому, революционному мифу. *Мистерия-буфф* начинала особую стилизованную линию романтически-революционной драматургии эпохи гражданской войны, куда входили пьесы П. Козлова *Легенда о Коммунаре* (1919), П. Бессалько *Каменщик* (1918), П. Керженцева *Среди пламени* (1920), С. Дерябиной *На заре нового мира* (1920), К. Гандурина *Очарованная кузница* (1921), М. Рейснера *Вселенская биржа* (1921), М. Долинова *Октябрь* (1920); но она превышала их, конечно, своей идейной и художественной завершенностью.

¹ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 2. М. 1958, 563—564.





Хотя *Мистерия-буфф* и связывается иногда в отношении своей эстетической концепции с традициями комического эпоса,² она все же имеет свою жанрово-типологическую генеалогию прежде всего в области театрально-драматических, зрелищных форм прошлых эпох. Формальный творческий импульс Маяковский получает от средневекового театра. Общую известность о нем поддерживали всемирно известные постановки пасхальных пьес в Обераммергау („А театр Обераммергау ведь не скрывает слова кандалами вписанных строк“, 1, 277); но оживлению интереса в русской среде к его жанрам особенно способствовала теория и практика театральных новаторов, усилие которых в данном отношении находилось в переключке с аналогичными тенденциями европейского театра (Крэг, Аппиа, Рейнгадт и др.). Создатели русского символического театра видели выход к новым исканиям в воскрешении театрально-драматических форм антики, средневековья и ренессанса (неомистерии А. Ремизова [*Бесовское действо*, 1908], А. Белого [*Пришедший*, 1903], М. Кузмина [*Комедия о Евдокии из Гелиополя*, 1907] и др.). Отсюда исходят в 1907—1908, затем и в 1911—1912 годах сценические реконструкции — точнее эстетические стилизации — средневековых „действ“, литургических драм XI века, моралитэ XV века, мираклей XII века, фарсов XVI века, пастуралей XIII века а также испанского театра XVI—XVII веков Н. Евреинова в руководимом им (вместе с Н. В. Дризенем и Н. И. Бутковской) петербургском *Старинном театре*; открыв зрителю культуру далекого прошлого, этот театр в свою очередь оказал воздействие и на развитие русского театрально-драматического искусства: „... он воспитал целое направление в самом сценическом искусстве, в смысле отыскания совершенно новых подходов к основному существу форм театрального зрелища“.³ Вяч. Ива-

² К. Крејџі, *Heroikomika u Slovanů*. Praha 1966, 502.

³ Э. Старк (Зигфрид), *Старинный театр*. Петербург 1922, 34.

нов, рассуждая в тогдaшнее время в связи с поисками новых сценических форм о „театре будущего“ и „грядущей драме“, настаивал на ее жанровом многообразии, на том, что „всему должен быть в ней простор: трагедии и комедии, мистерии и лубочной сказке, мифу и общественности“.⁴ Пьеса Маяковского спустя много лет его требование как будто осуществилa.

Форма *Мистерии-буфф* — политического ревью с революционно-агитационным зарядом — вырастает из модернизированной жанровой основы и действительной канвы универсального жанра средневекового театра — мистерии (жанра западных литератур, имеющего, тем не менее, своеобразную аналогию и в литературе славян; более или менее развернутые элементы и фрагменты средневековой мистерии встречаются в XIV и XV веках особенно в древней чешской литературе [„... у Чехов были в ходу все роды мистериальной литературы“⁵], затем появляются и в польской литературе⁶; их отдаленные, во многом и рудиментарные отголоски имеются и в древнерусских „действиях“, драматическом обряде старой русской церкви [*Пещное действо* и др.], и, особенно, в позднем виде мистерий — русской школьной драме XVII века, на которую оказала влияние мистериальная литература украинская и польская). Как раз форма мистерии дала Маяковскому возможность соединить разнообразные жанровые слои и эмоционально-эстетические планы патетики и буффонады.

Кажущееся парадоксальное сочетание весьма разнообразных, даже противоположных жанрово-эстетических начал — зафиксированное, впрочем, уже в самом названии пьесы — разъяснял сам поэт: „*Мистерия-буфф*» — это наша великая революция, сгущенная стихом и театральным действием. Мистерия — великое в революции, буфф — смешное в ней“ (2, 359). В прологе ко второму варианту пьесы говорится — в связи с изображением сталкивающихся в ней двух враждебных миров — о „пролетарской МИСТЕРИИ реке / и буржуазии БУФФ“ (2, 357).

Форма мистерии, использованная поэтом, воскрешающим таким образом в оригинальном идейно-эстетическом ракурсе забытые традиции средневекового театра, вполне позволяла весьма непривычное соединение разнообразных стиливо-эстетических слоев. Общеизвестно, что серьезный, сакральный характер первообраза средневековых *mystères* (как они назывались с XIV века) уравнивался в связи с введением в них комической карнавальнoй игры, действующих лиц из народа — светско-реалистическим элементом, сценами и чертами народного комизма, смехом, шуткой, остротой, буффонадой, фарсом („... на ее подмостках [мистерии — М. М.] рядом со святыми и праведниками, бесцеремонно разгуливали не только черти, но и шуты-острословы, повивальные бабки, подвыпившие солдаты и прочий комический люд из интермедий и фарсов...“⁷). В этом по-видимому сказывалось стремление народного зри-

⁴ Вячеслав Иванов, *По звездам*. „Оры“, С.-П. 1909, 208.

⁵ А. Веселовский, *Старинный театр в Европе*. Москва 1870, 233.

⁶ „Nie zachował się ani jeden oryginalny tekst kompletnego misterium polskiego z okresu średniowiecza“ (См. *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, zeszyt 3. *Misterium*. [Opracował Julian Lewański], Wrocław—Warszawa—Kraków 1969, 322.)

⁷ Г. Бояджиев, *От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров*. М. 1969, 27.

теля увидеть изображенной свою повседневную жизнь вместе с естественным желанием повеселиться, отдохнуть, развлечься занимательным зрелищем. И в этом отношении данное подобие мистерии, смешивающей, так же как и в жизни, возвышенное, серьезное с комическим и гротескным зачастую в причудливом сплаве, уже в свое время не было лишь делом чисто духовного театра, а выражением воздействия светского, веселого театра, родившегося на площади.

Именно от этой формы средневековой мистерии, ставшей народной, повсюду теснимой и преследуемой церковной иерархией, отталкивался Маяковский в своей пьесе, усиливая роль народного, комического элемента, который становился ее преобладающим компонентом. В отличие от Белого, Кузмина, а, впрочем, и Ремизова, которые уже до революции возрождали жанровые формы мистерии и миракля со всей их религиозно-мистической стихией „теургического действия“, Маяковский не только воскрешал форму мистерии, но и, наполняя ее чисто светским, земным и, более того, политическим содержанием, тем самым по существу отрицал ее исходный момент.

Маяковский, конечно, не хотел посредством отобранной системы образов реконструировать — в парадоксальном ракурсе — по библии известную канву событий (всемирный потоп, постройка ковчега, нагорная проповедь, перенесение действия в ад, рай, поиски Арарата), но стремился создать в своеобразной „драме-легенде“ новую идейно-художественную концепцию современного мира, создать художественную аллегорию основного переживания эпохи, новую притчу, новый миф. Старый миф приобретал в связи с новыми жизненными условиями новый облик. Символически изображенное путешествие после всемирного потопа „семи пар нечистых“ — пролетариев, через испытания и страдания прокладывающих себе дорогу к „земле обетованной коммунизма“, в образной форме мистериальной параболы отражает исторический опыт совершающейся русской революции, но и извечные чаяния человечества. Таким образом в этой „драме-легенде“ символическим выявлением действительности передается логика истории, революции, а не фотографический снимок ее конкретно-исторического движения, конкретного механизма общественных отношений и двигательных, организующих сил:⁸ „... правда «Мистерии» — правда образная, ... ее ни в коем случае нельзя размельчить до быта, обыденщины, до узкоисторической конкретности“.⁹

Дело очевидно в том, что коренное обновление в новых исторических

⁸ С точки зрения своеобразия образного строя и поэтической структуры пьесы является довольно неуместным и сомнительным упрек в адрес *Мистерии-буфф* Богуславского и Диева, усматривающих минус пьесы в отсутствии „темы партии как организующего, руководящего фактора“, что, мол, отличало Маяковского „в первые годы революции от Серафимовича, Фурманова, Д. Бедного“, и что в свою очередь заставляет „оценивать «Мистерию-буфф» как произведение, в которой нашли выражение лишь элементы социалистического реализма“ (! — М. М.). (А. О. Богуславский, В. А. Диев, *Русская советская драматургия*, М. 1963, 93.) Требование Богуславского и Диева — выражение узкого понимания метода социалистического реализма, рецидив изжитых тенденций нормативной эстетики социалистического реализма, разыскивающих его формирующиеся черты лишь в конкретных идейных и содержательных нормативных эталонах.

⁹ В. Плучек, *На сцене* — Маяковский. Москва 1962, 142.

условиях древнего библейского мифа ознаменовало собой не символистскую „мистификацию“, а рождение нового, революционного мифа, который отражал „борение идей и чувств“, отвечал запросам эпохи, выражал волю и надежды масс, явившись таким образом в конечном итоге „результатом не личного, а коллективного, или соборного, сознания“.¹⁰ Новый миф воскрес в „действе“ новой, революционной народной мистерии, представляющей, в отличие от жанра трагедии, „победу над смертью, положительное утверждение личности, ее воскресение“.¹¹

В резком противоречии с идейным содержанием *Мистерии-буфф* и с произведениями, утверждавшими революцию, находилась трагедия Вяч. Иванова *Прометей* (1919), наполненная программным скептицизмом и неверием в революционное обновление человечества („Человечеству нет другого пути, кроме пути греха и возмездия“). Древний „прометеевский“ миф послужил Иванову лишь в качестве полемической притчи к революционному перевороту: люди, которым Прометей отдал священный огонь, оказались неблагодарными, сами отреклись от него („Пусть мы умрем, но пусть и он страдает, / коль умереть не может“), надевая на себя одновременно ярмо нового унижения, нового рабства. В пьесе доминирует в качестве основной идеи пессимистическое убеждение Иванова, что „Власть и принудительное Насилие высоко воздвигнут свои троны над общиною Освободителя“.¹²

Старый миф, развернувшийся в *Мистерии-буфф* в цепи библейско-евангельских мотивов, был поэтом явно идейно и художественно модернизирован и политически переосмыслен, лишен религиозного покрова в стремлении к аналогии с современностью, очеловечен. „Мой рай для всех, / кроме нищих духом“ (2, 212), — так парafразировал и переосмысливал Маяковский в духе своего времени заповедь Христа. Значение *Мистерии-буфф* в истории советской, впрочем, и европейской драматургии и литературы определяется тем, что, используя характеристику самого поэта, она „впервые в песнопение революционной мистерии положила будни“ (13, 36).

Традиционная мифологическая образность соответствовала исконным народным представлениям о смысле человеческого существования на земле, облегчала восприятие грандиозных исторических событий эпохи (и Вахтангов задумывался тогда над тем, что „... надо инсценировать Библию. Надо сыграть мятежный дух народа“¹³). Прибегали к ней и другие писатели, стремясь оправдать и опозитизировать революцию; религиозную символику и образность использовал не только А. Блок в финале поэмы *Двенадцать* (1918), но и А. Белый (*Христос воскрес*; 1918), С. Есенин (*Инония*, 1918), произведения которых не были лишены известной идейно-художественной дисгармонии, но также и Д. Бедный (политический раешник *Земля обетованная*, 1920), В. Князев (*Красное евангелие*, 1918), А. Луначарский („полшутливая мистерия“, драматический миф *Иван в раю*, 1920), которые полемически и пародийно интерпретировали смысл библейских легенд и мифов.

¹⁰ Вяч. Иванов, *По Звездам*. „Оры“, С.-П. 1909, 298.

¹¹ Вяч. Иванов, *Заветы символизма*. В кн. *Борозды и Межи*. Мусaget, М. 1916, 143.

¹² Вяч. Иванов, *Прометей*. „Алконост“. Петербург 1919, XVII.

¹³ Евг. Вахтангов, *Записки. Письма*. Статьи. Искусство, М. 1939, 123—124.

С модернизацией средневековых мистерий — параллельной исканиям Маяковского — можно встретиться и в других славянских литературах, напр., южнославянской (М. Krleža, *Hrvatska rapsodija*, 1918; J. Kosor, *Rotonda, Čovječanstvo*, 1925; K. Mesarić, *Kozmički žongleri*, 1926; и др.¹⁴) и в польской, где особенно Э. Зегадлович (1888—1941) создавал вид драмы, для которой употреблял термин „misterium balladowe“ (*Nawiedzeni*, 1924; *Noc świętego Jana Ewangelisty*, 1924).

Следует отметить, что в истории европейского искусства можно не раз встретиться с явлением, когда посредством применения традиционной, зачатую библейской сюжетики и мотивов, художники стремились постичь истину и выразить смысл „бытия“, передать события и атмосферу текущей действительности. В этом обнаруживается даже определенная закономерность. Это происходило обычно в эпохи стремительных общественных перемен, сдвигов и переворотов, бурно отрицающих предшествующий общественный строй и его идеологическую надстройку, в том числе искусство. Доходило до этого, однако, и тогда, когда художники не успевали в стремительном темпе времени создать систему новых приемов и художественных средств, способных адекватно выразить происходящее.

Так было, например, в искусстве не только Великой Октябрьской, но и Великой французской революции, в период английской революции (*Потерянный рай* [1667] и *Возвращенный рай* [1671] Дж. Мильтона), а также в эпоху раннего Возрождения, борющегося с средневековой феодальной художественной культурой, подавляющей человеческую личность. Тогда не только Данте, но и художники, напр., Уччелло (1397—1475), Мазаччо (1401—1429), скульптор Донателло (1386 по 1466) и др., не раз пользовались в своих созданиях традиционными религиозными и мифологическими сюжетами и приемами, чтобы выразить содержание новой, светской современной жизни. Русская литература также не осталась в стороне от этой тенденции: „... библейская тема, как и историческая, приобретала в творчестве декабристских поэтов современное звучание... Язык Библии, язык ветхозаветных пророков был широко использован декабристами в агитационных целях и при этом вводил в заблуждение цензуру и власти“.¹⁵

*

Мистерия-буфф вырастает из жанровой и действенной основы мистерии; ее морфологические компоненты, однако, ассоциируются и с другими своеобразными видами старинного театра, намечая, таким образом, возможности определенной художественной преемственности.

Сквозь ткань мистерияльной сюжетики явно проглядывают идейные, агитационные, и даже дидактические цели, стремление воздействовать на политическое сознание пролетарского зрителя, поучить его, показать ему наглядно, в серии сценических зарисовок его историческую миссию и т. д. Сюжет пьесы представляет назидательную и наглядную демонстрацию урока истории, тернистого пути пролетариата к счастью. Нази-

¹⁴ См. Frank Wollman, *Dramatika slovanského jihu*. Praha 1930, 152—165.

¹⁵ См. *Декабристы*. Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика. Составил В. Орлов. М.—Л. 1951, XIV.

дательно-нравоучительные тенденции встречались в сгущенном виде в средневековых моралитэ, драматический простор которых, несмотря на аллегорический скреп, формировался под воздействием реальной жизни, вытесняящей схоластические духовные представления. Этот драматический жанр когда-то служил орудием пропаганды, нападения и полемики в религиозной и одновременно в социальной борьбе.

Дидактически-морализующие аспекты наложили в *Мистерии-буфф* свою печать не только на обрамление пьесы („пролог“ часто встречался в моралитэ), на отдельные ее сюжетные компоненты, мотивы, диалоги, сцены и т. д. (они усиливаются особенно во второй половине пьесы, в монологе „Человека просто“, в картинах ада, рая и, в особенности, в финале: „Товарищи вещи, / знаете, что? / Довольно судьбу пытаться. / Давайте, мы будем вас делать, / а вы нас питать. / А хозяин навяжется — не выпустим живьем! / Заживем?“ и т. п.), а на всю ее основную идейную концепцию: в духе старинных моралитэ, клеймящих в своих драматических персонификациях человеческий порок и возвышающих добродетель, Маяковский противопоставляет с морализующим призывом — полным народной наивности — взаимно исключаящихся общественно-моральных антиподов, „чистых“ и „нечистых“, представителей двух борющихся миров, закрепляя победу за „добром“, справедливостью.

Данные идейные моменты пьесы и творческой рукописи Маяковского не остались в свое время не замеченными; О с и п М а н д е л ь ш т а м усматривал когда-то „заслугу Маяковского“ (очевидно, имея в виду *Мистерию-буфф*) „в применении могучих средств наглядного обучения для просвещения масс. Подобно школьному учителю, Маяковский ходит с глобусом, изображающим земной шар, и прочими эмблемами наглядного метода. Отвратительную газету недавней современности, в которой никто ничего не мог понять, он заменил простой здоровой школой“. Маяковский, по Мандельштаму, весело вертит свой глобус, и в его „простой и здоровой школе“ просвещение превращается в агитацию, агитация же ведется задорно, зажигательно, „со звоном“.¹⁶

Аллегоризирующее новообразование великолепного революционного моралитэ *Мистерии-буфф*, несомненно, возникло не на пустом месте; возрождая давно забытые традиции старинного театра, оно развивало, их, в свою очередь, в направлении к новому революционно-воспитательному театрально-драматическому искусству.

¹⁶ О. Мандельштам, *Буря и натиск*. Русское искусство 1, 1923, 81.





Традиции старинного театра оказали воздействие не только на систему образов, но и на сатирический компонент „искрящейся юмором“ *Мистерии-буфф*. Сатира, направленная против „чистых“, является жизненной струей, жанровым поводом *Мистерии-буфф*, приземляющим пьесу, стягивая ее с высот строгого, отвлеченного пафоса к реальной действительности,¹⁷ к основному конфликту эпохи — борьбе с контрреволюцией („... он стремится к грандиозному, пророческому, но при этом он очень ироничен и подчас впадает в клоунаду“, — раскрывал Луначарский в 1922 году своеобразие поэтического таланта Маяковского¹⁸).

Мистерия-буфф — „прекрасная буффонада — первый опыт и прообраз настоящей театральной революционной сатиры“ (Луначарский) стоит у истоков советской сатиры, в том числе драматической, развивающейся уже со времен революции: напр., лубочная пьеса (А. В. Луначарский, *Сказание о том, как Иван-дурак умным стал*, 1920), сатирическая агитка (одноактная комедия А. С. Серафимовича *Именины в 1919 году*), сатирический сценарий М. Горького *Работяга Словоотеков* (1920). Все они заложили основу дальнейшего развития советской комедии.

Назначение сатиры, заключающееся в самоочищении от миазм прошлого, в годы гражданской войны временно отступило на второй план. В этом смысле Маяковский говорил позднее (в 1923 году) об „упадке сатиры“ в 1918—1920 гг.: „Больше чем драматическое, белое окружение не позволяло нам чистить себя чересчур рьяно. Метла сатиры, щетка

¹⁷ Маяковский „знал, что секрет грандиозного образа не в «высокости», а только в крайности связываемых планов, — высокого и низкого, в том, что в XVIII веке называли «близостью слов неравно высоких», а также «сопряжением далековатых идей»“. (См. Ю. Тынянов, *Архаисты и новаторы*. Прибой, Л. 1929, 553.)

¹⁸ А. В. Луначарский, *Очерк русской литературы революционного периода*. Неизданные материалы. Литературное наследство, т. 82, М. 1970, 222.

юмора — были отложены" (12, 52). Дело в том, что „война оставляет мало места для юмора. Смех более или менее посторонний страшным событиям, от влияния которых не может убежать ни одна семья, ни одна личность, кажется . . . пошлым и бестактным. Сама же война родит главным образом смех ненависти, более похожий на гримасу, чем на освещающую лицо улыбку радости . . .“¹⁹ Только к 1923 году, по мнению Маяковского, „открылась возможность серьезнее почистить советское «нутро»" (12, 30). В первые послеоктябрьские годы бич сатиры беспощадно обрушивался на явных и скрытых врагов революции, вселяя уверенность борющегося народа в свои силы. Исходя из потребностей текущей революционной действительности, А. Луначарский призывал тогда: „Не выпуская меча из одной руки, в другую . . . взять уже тонкое оружие — смех“.

Самокритическая, очищающая тенденция в советской сатирической комедиографии утверждается несколько позднее, к середине 20-х годов. В период ожесточенной борьбы с интервентами и белогвардейцами для нее не было условий, ведь „быть еще не отвердел“. Из-за этого, по всей вероятности, остался так и неоконченным талантливый, но все же несколько преждевременный сатирический сценарий М. Горького *Работяга Словотек* (1920), осмеивающий первые ростки нового бюрократизма, которым писатель опережал время, плодотворно разведывая и намечая пути и возможности развития советской сатирической драматургии.

Форма *Мистерии-буфф* и, следовательно, ее идейное звучание были отмечены комедийно-сатирической трактовкой темы. Пародийно-карикатурная, полемически заостренная интерпретация ветхозаветных, новозаветных, мистериальных сюжетных мотивов и элементов перевернула вверх дном их исконный смысл, в результате чего получился явно антирелигиозный эффект. Эпизод с эскимосом, зажимающим „пальцем“ на последней сухой части земли — полюсе — дырку в земном шаре, из которой бьет струя всемирного потопа — „огонь революции“, — это есть и удачная сценическая находка условной реализации потопа, и пример весьма остроумного пародийно-комедийного „снижения“ высокого легендарного мотива.

Таким же образом обстоит дело с буффонными, inferнальными мотивами, пародийными кадрами ада, дающими возможность разворота комического элемента, который усиливался в мистериях после того, как они вышли на паперть („Сюда же, на церковную паперть, ворвалась и веселая буффонада дьявольских сцен. Черти гурьбой набрасывались на грешников и с шумом и гиканьем тащили их в ад. Так в церковное представление вливалась стихия вольной народной игры . . .“²⁰). В *Мистерии-буфф* эти мотивы решены, конечно, не в духе средневековых религиозных представлений, устрашающих робкого зрителя мрачно-серьезными картинами адских мучений, а в сказочно-фарсовом духе народной слесности, „смешных страшилищ“ народно-площадного зрелища („у рабочего хватает дерзновенной мощи поиздеваться над его [ада —

¹⁹ См. Забытые статьи А. В. Луначарского, Вопросы литературы 1, 1969, 155.

²⁰ Г. Бояджиев, От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. Москва 1969, 26.

М. М.] кострами, такими ничтожными по сравнению с заревами сталелитных заводов" [13, 36]; в чешской литературе подобная трактовка встречается в произведениях Я. Дрды, Чертова мельница, Чешские сказки).

Небезызвестно, что Маяковский искал в работе над *Мистерией-буфф* творческие импульсы в сценических аксессуарах представлений театральной старины. По свидетельству крупного режиссера-постановщика и декоратора народных представлений А. Я. Алексеева-Яковлева, Маяковский живо интересовался макетом „сцены в аду“, „«ходившей» в целом ряде арлекинад и феерий, ставившихся «под горами» на народных гуляньях“. В этом макете „по старой традиции изображался огромный, почти во всю ширину сценического задника, по пояс обнаженный, ногами как бы вросший в землю, пузатный сатана, который вращал белками глаз и раскрывал свою громадную сатанинскую пасть с кривыми зубами. Из пасти выскакивали чертенята в красных трико, с рогами на голове и трезубцами в руках. Отрицательные персонажи, разного рода злодеи, в воздаяние за содеянное ими зло, запикивались сатане в пасть, заглывались им, тогда как из ушей и ноздрей его густыми клубами валил дым и на расставленных сбоку треножника вспыхивали бенгальские огни и фейерверки... Некоторое время спустя В. В. Маяковский ознакомил нас, — отмечал А. Я. Алексеев-Яковлев, — со схемой действия задуманного им обозрения, которое затем, пройдя через ряд изменений, так сказать в окончательной редакции вылилось в его восхитительную «Мистерию-буфф»“.²¹

Калейдоскоп лаконичных гротескно-фарсовых сценок *Мистерии-буфф*, несущих мощный политический заряд (вроде „фехтовального поединка“ немецкого и итальянского офицеров, мгновенно прекративших спор, узнав, что уже „нет фатерляндов“), остроумных диалогов и почти афористически лапидарных реплик, наполнял сюжетную канву библейских легенд, способствуя их качественному изменению. Сатирически и политически заостренное содержание пьесы внутренне обновляло традиционный строй образов, подводя их метаморфоз к буффонаде веселого народного площадного зрелища, к балагану, „где «забавлять» всегда стоит раньше, чем «поучать»“.²² (Несомненно прав был Н. Пунин, один из рецензентов первой постановки *Мистерии-буфф*, назвав пьесу „самой веселой вещью в русской литературе после «Горя от ума»“.²³)

„Буффонный“ элемент средневековых мистерий, являвшийся, например, в древнефранцузских „diableries“ сферой проделок чертей и поведения народных типов и фигур (лекарей, солдат и т. д.), трансформировался в антиклерикальной пародийно-карикатурной и полемической интерпретации Маяковского в сатиру политическую. Она также имела свою аналогию в литературных традициях средневековой драматургии.

Едкой сатирической издевкой отличался „аллегоризирующий“ жанр средневекового театра, популярного в XV и XVI веках, так. наз. „sottie“ (инсценированного обществом „Enfans sans souci“). В этой своеобразной

²¹ Русские народные гуляния. (По рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова.) М.—Л. 1948, 162.

²² В. Э. Мейерхольд, Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1, М. 1968, 215.

²³ Искусство коммун 2, 1918, 15/XII, 2.

разновидности фарса, открывавшей раздолье смеху, формировался и креп „дух народной оппозиции против всех застарелых язв социальной жизни“;²⁴ в ней давался смелый сатирико-политический комментарий к происходящим событиям, разоблачались злоупотребления и пороки тогдашних нравов, смеху подвергалось развратное монашество и даже сам папа (*Sottie du nouveau Monde, Des gens nouveaux, La Mère Sotte, Le sottie du Prince des Sots*). Театр становился тогда — особенно в связи с творчеством Пьера Гренгора (ок. 1475—1539) частью политической борьбы, поддерживая тенденции светской власти вопреки власти церковной. И хотя этот своеобразный комедийно-сатирический жанр вскоре прекращает свое существование (драматическая цензура при Франциске I [1515—1547] убила эту литературную, столь популярную в средние века форму),²⁵ его боевой дух вновь возрождается в социальной и политической комедии нового времени. Сатирический компонент *Мистерии-буфф* с его острой антирелигиозной направленностью, политической заинтересованностью и злой насмешкой в адрес старого мира, исторически восходит к этой своеобразной литературной средневековой традиции.

Несмотря на данную объективно-историческую аналогию сатирического элемента *Мистерии-буфф*, пьеса, особенно в лепке персонажей (прием сатирического саморазоблачения, обнажения социально-политической сущности образов), в обработке языкового материала (эпиграмматическое, образное выражение) и в общем духе демократизма обогащалась традициями прежде всего старинного русского народного театра, берущего начало в народных празднествах, шутовских выступлениях и уличных развлечениях странствующих актеров и скоморохов.

Художественный строй *Мистерии-буфф* отличается поэтической инструментацией, ритмизованной фразой, остроумным, сочным языком, эпиграмматическим образным выражением, полным скрытых и явных намеков, острых обличений, лукавых инвектив и убийственных характеристик, что было присуще и словесной фактуре народных действий и зрелищ, скоморошских игрищ. *Мистерия-буфф* вся проникнута их бунтарским антибарским духом, однозначно выражающим отношение народа к социальному злу и его носителям (напр., *Лодка*, рассказывающая о нападении „разбойников“ на богатого помещика, или *Мнимый барин, Самобойные кнуты, Помещик, заводчик, судья и мужики* и др.²⁶).

Так же как и в игрищах народ издевкой клеймил своих феодальных поработителей, начиная с помещиков, попов, чиновников и царем кончая, и в *Мистерии-буфф* язвительному осмеянию подвергается „семь пар чистых“ — современные эксплуататоры и их приспешники от абиссинского негуса, турецкого паши, немецкого офицера по русскому купчину и попа включительно. Это пестрая галерея ярко сатирически очерченных характеров.

Персонажи *Мистерии-буфф*, включая „нечистых“, — это собиратель-

²⁴ А. Веселовский, *Старинный театр в Европе*. Москва 1870, 127.

²⁵ В 1516 году по приказанию Франциска I арестовали трех исполнителей фарсов, которые позволили себе изобразить его мать Луизу Савойскую в качестве *Mère Sotte*.

²⁶ См. *Русская народная драма XVII—XX веков*. Москва 1953.

ные образы, „они как бы вбирают в себя все разновидности данного типа, все его вариации на протяжении веков“.²⁷ Диаметрально различие конкретной групповой характеристики представителей обоих лагерей — следствие их принципиально различной идейной трактовки, различного жанрового решения и интенсивности использованных красок групповой и индивидуальной типизации.

Метод построения образа в комедиях Маяковского отличается обнажением конкретной общественно-политической, классовой, национальной а также психологической сущности персонажа с подчеркиванием типовой доминанты характера. Скорее в рудиментарном виде этот прием, свойственный балаганному, народному театру, формировался уже в трагедии *Владимир Маяковский*, но только в 20-х годах в связи с работой над *Клопом* и *Баней*, обнаруживающей углубленный сатирический психоанализ, Маяковский определял свой способ построения сценического образа как метод „оживленных тенденций“. (Сходную систему в построении образа обнаруживают и пьесы К. Чапка начала 20-х годов; уже в пьесе *Р.У.Р.*, как отмечает С. Никольский, „каждый из основных героев пьесы наделен обобщенным значением, является персонификацией некоей идеи. Герои у Чапека вообще «не столько персонажи, сколько персонификации», по афористическому определению А. Матушки“.²⁸)

Действенным приемом сценического разоблачения и обнажения содержательной и идейной сущности „чистых“ является гиперболически заостренное саморазоблачение, пронизанное саркастической иронией и балаганно-буффонными приемами. См., напр., пантомимический гротеск „обжорства“ негуса, „сосредоточенно уплетающего“ принесенную ему „верноподанными“ кучу еды, или реплики отдельных персонажей (*Дама истерика*: „Отпустите меня / к любви, / к игре... Я хочу мужей...“, 2, 178; *Немецкий офицер*: „О-с-т-р-о-г-у? / А как обращаться ею? Я только шпагой в человеке ковырять умею“, 2, 190; *Француз*: „Чего кипятитесь? / Обещали и делим поровну: / одному — бублик, другому — дырка от бублика. / Это и есть демократическая республика“, 2, 204; *Купец*: „Надо же кому-нибудь и семечки — не всем арбуз“, 2, 204; и др.). Тот же прием сатирико-эпиграмматического склада служил давно до этого и в скоморошьих игрищах XVII века и в балаганном, петрушечном театре вообще основным средством сатирического разоблачения отрицательных персонажей („Так-то и наше приказное дело: / Дери без оговорок со всякого смело“, *Беседа у секретаря*; Помещик жалуется судье на мужиков, что „от безделья ихого отощали наши животишки“, *Помещик, заводчик, судья и мужики* и др.²⁹). Сила и меткость языка несомненно сближала *Мистерию-буфф* с традициями балаганно-буффонного зрелища, с „традиционным балаганным рашником“.³⁰ стиль которого старался когда-то выразить в постановке первого и второго варианта пьесы в тесном сотрудничестве с поэтом и Вс. Мейерхольд.

Бесстыдство, с которым „чистые“ откровенно обнажают всю свою наглую сущность — это, несомненно, выражение определенной сатирической условности, позволяющей в плане социальной карикатуры стилизовать типическое общественное поведение персонажей. Действующие лица пьесы, таким образом, не верные слепки с реально существующих

²⁷ В. Плучек, *На сцене — Маяковский*. Москва 1962, 139.

²⁸ С. В. Никольский, *Драма Чапека „R.U.R.“*. Зарубежные славянские литературы. XX век. Наука, М. 1970, 311.

²⁹ *Русская народная драма XVII—XX веков*. Москва 1953, 65, 50.

³⁰ О. Мандельштам, *Буря и натиск*. Русское искусство 1, 1923, 81.

людей, это суммарно очерченные конкретно-социальные образы с отсутствием детального описания психологических переживаний и нюансов.

Действующие лица *Мистерии-буфф* в разных работах определяются термином „социальные маски“. Маяковский в этой пьесе, однако, преодолел художественное упрощение „масок“ плакатного метода Окон Роста, преследующих скорее агитационно-политические, чем художественные цели. Образы *Мистерии-буфф* близки „маскам“, но в них определенное содержание, господствующий индивидуальный признак не застыл в окаменевшем, монотонно повторяющемся традиционном облике. Это емкие социально-политические типы, данные в сценическом сокращении; в них сконцентрированы и обнажены социально-политический опыт, свойства, поведение и психология целых общественных слоев, коллективов, классов. Принцип образа-маски, как он формировался в течение развития драматического театра,³¹ послужил здесь отправной точкой. В совершенно иных историко-общественных условиях, в соответствии с новыми общественными задачами развернул Маяковский этот принцип „театра-маски“, т. е. в сущности балаганного театра с его жесткостью, яркостью, контрастами и т. д. — в идейном и формальном отношении, придав ему актуальную общественно-политическую значимость.

Во время, когда Маяковский создал *Мистерию-буфф*, появилась драматическая обработка народной пьесы *Царь Максимилиан*, принадлежавшая перу А. Ремизова. В. Шкловский писал по этому поводу, что „в основе своей вещь Маяковского народна в 10 000 раз больше, чем все «Цари Максимилианы» Ремизова. Ремизов, стремясь создать народную вещь, ухватился за внешнее — за сюжет, который, как известно, в «Царе Максимилиане» вырождается и, конечно, не характерен. Владимир Маяковский взял, конечно, интуитивно, самый прием народной драмы. Народная драма же вся основана на слове, как на материале, на игре со словами, на игре слов“.³² Вопреки стремлению Ремизова сохранить всю прелесть знаменитой народной драмы, получилось известное уже в 1900-х годах стилизаторство, драматический парафраз.

Идейно-художественное видоизменение морфологической первоосновы *Мистерии-буфф* свидетельствует о том, что пьеса является не генетиче-

³¹ „Маска первоначально — культовое озаменование вселенского закона превращения, «метаморфозы» и «палингенесии». Только позднее, как нарушение „древнего священного лицедейства“, появилась „маска“ в качестве „сознательной фикции“, средства „утаить действительное лицо и тем обусловить возможность всякого рода смешений и забавных ошибок...“ (Вяч. Иванов, *По звездам*. С.-П. 1909, 344 по 345). „Маска“ имела место в античном театре, но там это была всегда маска, закрывавшая лицо актера. О „масках“ говорится особенно в связи с итальянской „комедией масок“ XVI и XVII веков, восходящей к традициям народно-фарсового театра. Здесь „маска — это образ актера, который он принимает раз навсегда и в котором он воплощает свою артистическую индивидуальность“ (А. К. Джигелегов, *Итальянская народная комедия*. М. 1954, 97). Как известно, у комедии делл арте не было углубленного построения образа, характеристика у него внешняя, неподвижная, психологический анализ отсутствовал, острота оставалась на поверхности. Тем не менее в течение исторического развития „маска“ все сгущалась в тип, в характер.

³² В. Шкловский, *Кружовенное варенье*. Жизнь искусства, №№ 282—283, 1919, 2/XI, 1.

ски чистым жанровым слепком со средневековой мистерии, а модернизированным отзвуком старинного театра, народно-зрелищных форм минувших эпох. *Мистерия-буфф* — это своеобразный жанровый гибрид, созданный в новое, сложное время, которое отличалось жанровой расшатанностью, и которое в стремлении к художественным новациям беспощадно переворачивает, скрещивает и разрушает унаследованные традиции, раз и навсегда установившиеся представления и понятия.

Творческое начинание Маяковского свидетельствовало о том, что драматическая традиция средневековья оставалась и в XX веке живой действительностью. Театр новых времен никогда не обрывал контакта с выдающимися произведениями средневекового драматического искусства, а творческим способом возрождал его старинные формы. Драма нового времени плодотворным образом развивала традиции средневековой драмы не только с прямыми адаптациях, но и в разных ее жанровых побегам и видоизменениях.³³

³³ См., напр., Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*. Phaidon-Verlag, Zürich 1933.





Мистерия-буфф ассимилировала традиции старинного театра не только в жанровом, но и в структурном отношении. Конструктивный принцип средневековых мистерий, тяготевших к универсальной картине мира, к панорамному обзору судеб человеческого поколения, разыгрывая действие на земле, небе и в аде, лежит и в основе *Мистерии-буфф*. Маяковский также стремился к театру большого простора, к изображению мира в его широких, всемирных масштабах и связях, к созданию „миниатюры мира в стенах цирка“ (2, 359), т. е. типа „*theatrum mundi*“. Этот драматический тип был характерен главным образом для театра барокко, который унаследовал наряду с традициями средневекового духовного театра и традиции светской драмы, напр., моралитэ, изображавших жизнь в общечеловеческом плане (*Everyman*). Понимая мир как театр, его представители стремились дать на сцене не только полную иллюзию жизни, но и совершенную театральную притчу вечного круговорота жизни.

Каждая эпоха создаст свои притчи в поисках ответа на извечные вопросы о смысле жизни, человеческой борьбы и существования на земле. На сценических подмостках когда-то стремился изобразить весь мир, создать его своеобразную театральную модель, напр., *Gil Vicente* (1469—1536?; *Barcas, Auto da Feira*), позднее и Кальдерон в своем ауто сакраментал *El gran teatro del mundo* (1645), так же, как задолго до этого в поэзии Данте в *Божественной комедии*.

На сцене одноактного ауто Кальдерона, превратившейся в „великий театр мира“ разыгрывается пьеса человеческой жизни, в которой люди-актеры исполняют перед глазами бога свою жизненную, земную роль, свою собственную судьбу.³⁴ ко-

³⁴ Пьеса Кальдерона основывается, как полагается, на *Письмах Сенеки* (*Epistolae LXXVI a LXXVII*), где говорится о том, что власть имущие всего лишь навсего актеры, которые должны вернуть отличия своей власти, как только покинут сцену (см. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*. Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, England 1968, 340).

роль, богат, красота весьма довольны своими ролями, крестьянин жалуется на жестокую жизнь, а нищий — на незаслуженную нищету. В разыгранном спектакле король упивается своей властью, красота восхищается своей прелестью, богат предается наслаждениям. Крестьянин, хотя и жалуется, делает свое дело. Нищий просит милостыню. Богач упорно отвергает его, пренебрегает им и красота, король посылает его к своему казначею. Крестьянин настоятельно советует ему начать работать, а не скитаться по свету; только мудрец дает ему хлеба. Перед престолом Судьи актеров-людей ждет возмездие. Нищий и мудрец получают вечное блаженство; король и красота допустили ошибку, однако, раскаявшись, они должны сначала пройти через чистилище, так же как и крестьянин, который хотел добра нищему. Только богат не находит помилования в глазах справедливости.

В данном „ауто сакраментал“, лишенном умозрительной схоластики таким образом решались извечные вопросы добра и зла, возмездия за поведение человека на земле. Исход основного конфликта между нищим и богачом — конфликта по существу социального, а не иррационального, абстрактно-общечеловеческого — был подсказан самой жизнью, а не церковной схоластикой: Нищий входит в рай, а богач за свою бессердечность отвергается. В этом ауто Кальдерон идейно исходит, как это ни кажется парадоксальным, из Саламейского алькальда (1640).

Концепция „театра мира“ существовала и в словесности предшествующих эпох, особенно в эпохе Ренессанса, как об этом свидетельствует в истории чешской литературы, напр., *Kniha o hořekováni* (1545) Миклаша Конача, которая имела еще более широкие литературные аналогии, идущие от средневековой *Песни о Правде (Píseň o Pravdě)*, через *Theatrum mundi minoris* (1605) Натханела Воднянского из Урачова (созданное по образцу произведения *Le Théâtre du monde* [1558] от Pierre Boaistuau'a) по *Labyrint světa* (1623) Я. А. Коменского. В драматургии данная конструктивная модель встречается и в последующих эпохах; скорее в теоретическом плане сохраняется в постулате Луи Себастьяна Мерсье, который хотел „театра столь же обширного, как театр самой вселенной“, затем появляется, напр., в произведениях И. Мадача *Трагедия человека* (1857—1860), Л. Андреева *Жизнь человека* (1906), развивавших принцип „великого театра мира“ в направлении к интроспекции духовного переживания человека и к углубленному философскому осмыслению жизни (зеркало человеческой жизни в *Царь Голоде* [1908] Л. Андреева отражает наряду с философско-этическими и социальные проблемы); позднее она вновь воскрешает в трансформированном виде в театральной концепции и творчестве, напр., Н. Евреинова (1879—1953), постулирующего идею „театрализации жизни“ (*Театр как таковой*, 1912; *Самое главное*, 1921).

Однако *Мистерия-буфф*, также сохраняющая конструктивный тип драматической параболы с широким, панорамическим охватом жизни, вносила вместе с тем в концепцию „theatrum mundi“ существенно новые моменты, расширив простор его идей и содержания. Объектом изображения становится в ней не индивидуальная жизнь человека в ее морально-этических, экзистенциальных и фатальных пределах,³⁵ а со-

³⁵ Это характерно, напр., для пьесы Л. Андреева, *Жизнь человека*, драматическую форму которой (сочетающей, по Горькому, переосмысленную „мистерию“ с „злой наивностью лубка“ [Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка.

циальные катаклизмы, общественная и политическая жизнь, движение больших социальных и классовых групп во всемирном масштабе. „Действие «Мистерии-буфф» — это движение толпы, столкновение классов, борьба идей...“ (2, 359). Революция вела писателей к крупным обобщениям.

Маяковский фиксирует движение истории в ее узловых историко-политических изменениях и конфликтах, т. е. в наиболее общих очертаниях, в основных, так сказать, социальных линиях и схематизированных аспектах. Показательным в этом отношении являются сцены на построенном „нечистыми“ ковчеге, превратившемся в сценическую площадку для показа логики истории. В лаконичных сценических миниатюрах, или же „драматургических новеллах“ (П л у ч е к), демонстрируется историческая смена общественно-политических строев: сначала устанавливается монархия во главе с абиссинским негусом, который „уплетает“ все, что ему приносят, после этого демократическая республика, оказавшаяся „тем же царем, да только сторотым“, а затем продемонстрировано торжество совершающейся революции, когда „чистые“ оказываются выброшенными с ковчеге за борт истории. Явно схематизированный процесс хода истории — близкий методу экспрессионистов — дан в игровой, стилизованной форме, которая дала возможность концентрировать основной социальный конфликт разных исторических эпох на небольших подмостках театральной сцены.

Стремление Маяковского в *Мистерии-буфф* к театру всемирной истории перекликалось с аналогичной творческой тенденцией европейской драматургии, которая также в период отгремевшего военного пожара и революционных потрясений задумывалась над судьбами человечества.

В чешской литературе уже „коллективная драма“ К. Чапка *R.U.R.* (1920) была пьесой „планетарного охвата“.³⁶ Но общеполитический, „театрализованный смотр человеческих идей и ценностей“³⁷ представляли особенно пьесы братьев Чапков *Из жизни насекомых* (1921) и *Адам-творец* (1927). В трагикомической неомистерии *Из жизни насекомых*, решающей общечеловеческие проблемы жизни и смерти, богатства и бедности, гуманизма и общественного эгоизма, цинизма и паразитизма и военного бешенства,³⁸ братья Чапки исходили из того же классового опыта, как и Маяковский („... и судил я класс, называющийся буржуазией“³⁹). Они „нарочно и тенденциозно“ подставляли

Литературное наследство, т. 72. М. 1965, 278]), *Мистерия-буфф* в определенном отношении продолжает.

³⁶ С. В. Никольский, *Драма Чапка „R.U.R.“*. Зарубежные славянские литературы. XX век. Наука, М. 1970, 303.

³⁷ О. Малевич, *Карел Чапек*. Москва 1968, 87.

³⁸ Р. Якобсон указывает в одном из своих исследований на определенную литературную близость и сходство основных мотивов пьесы братьев Чапков *Из жизни насекомых* и сказки В. М. Гаршина *То, чего не было* (1882), в свое время известной в чешской среде (Ruská knihovna). Утверждение о генетической зависимости пьесы братьев Чапков от произведения Гаршина (братья Чапки „... довольно придерживаются своего русского образца“) остается в статье тем не менее не вполне убедительно раскрытым и доказанным (см. *Studi in onore di E.Lo Gatto e G.Maver*. Firenze 1962, 331—336).

³⁹ Цит. по: А. Матушка, *Človek proti skaze. Pokus o Karla Čapka*. Bratislava 1963, 182.

человечеству „кривое“ зеркало, чтобы заставить его задуматься над своим поведением; и хотя они и не доводили отобранный жизненный материал до тех классово-политических выводов как Маяковский, и хотя их взгляд был отмечен скептически-пессимистическим настроением в отличие от оптимистического аккорда *Мистерии-буфф*, все же оба эти произведения сближаются в резко сатирическом, обличительном аспекте. Одновременно, социально-политическое видение их авторов резко контрастирует с той линией европейской драматургии, которая также тяготела к символическому-аллегорическому изображению жизни, но в идейном отношении вырастала из защиты старого мира.

Во время, когда революционная мистерия Маяковского звучала с театральной сцены, австрийский писатель Гуго фон Гофмансталь (1874—1929) создает свою „*mystère*“ *Зальцбургский большой театр жизни* (*Salzburger grosses Welttheater*, 1922) — транскрипцию кальдероновского образца. Театровед И. Грегор в свое время хвалил Гофмансталя за то, что его пьеса „ist das Muster einer Bearbeitung, da es auch nicht einen Gedanken des Originals verschweigt oder unterdrückt, seine Gedanken aber völlig der Gegenwart annährt, für die sie gültig geblieben sind“.⁴⁰ Кажется, однако, что положение несколько сложнее. Дело в том, что для транскрипции Гофмансталя характерно притупление социального звучания кальдероновского текста: Нищий, недовольный своей горькой долей и желающий справедливости уже на этой земле, „образумился“, когда в своем привидении увидел страшные последствия своего вмешательства в божий миропорядок. Смирившийся со своей судьбой мятежник-нищий уходит вместе с богачом. Вот почит идейной доработки кальдероновского „*auto*“, примиряющей классовые противоречия во время политического кризиса европейского общества в послевоенном мире, беременном революционными взрывами.⁴¹

Переработка Гофмансталя является выражением определенной тенденции, или скорее течения *религиозной драматургии*, своеобразной жанровой и идейной разновидности европейской драматургии, культивирующей особенно с конца первой мировой войны различные жанры религиозного театра средневековья и барокко — мистерии, легенды, моралитэ, аллегии, пасхальные пьесы, притчи, мираклы и т. д., которые призывали зрителей-верующих к христианскому смирению, религиозным чувствам и любви к богу. Оживление религиозно-мистических настроений среди определенной части западной драматургии, представителей так наз. *христианского авангарда* (Henri Ghéon, Max Mell, Paul Claudel, William Butler Yeats, John Masefield, Arthur Warren Hughes, Charles Williams, Ernst Barlach, Oskar Kokoschka, Jacinto Gran-Delgado и др.), было несомненно вызвано протестом против кровавого фатума вой-

⁴⁰ J. Gregor, *Der Schauspielführer*. Bnd 1, Stuttgart 1953, 281.

⁴¹ „*Auto sacramental*“ Кальдерона привлекало внимание драматургов и гораздо позднее, на рубеже 30-х и 40-х годов XX века. В 1941 году вновь обращается к кальдероновскому тексту немецкий писатель Wilhelm von Scholz, который создал свой *Das Deutsche Grosse Welttheater*. И в этой „свободной транскрипции“ происходит дальнейшее примирение классовых противоположностей: Богач совершает искреннее покаяние. Под занавес: „*der Reiche und der Bettler machen sich zusammen auf den Weg zum Grabestor.*“

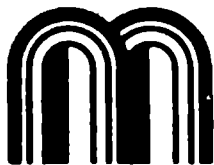
ны, проявлениями дегуманизации, общей ненадежности человеческой жизни и духовных ценностей, но и опасениями перед революционными взрывами и социальными изменениями.

Глубоко религиозный мотив богоискательства присутствует в драматическом размышлении Э. Барлаха *Потоп* (1924), адаптирующем, так же как и *Мистерия-буфф*, ветхозаветную легенду о всемирном потопе и ковчеге Ное. Непокорный, мятежный человеческий дух восстает здесь против божьей воли, чтобы наконец, — так же как у Гофманстала, — образумившись и усмирившись, все же найти своего нового бога.

Идейное содержание *Мистерии-буфф* резко контрастировало с религиозным духом отмеченного течения, несмотря на определенную близость аллегорической художественной оболочки. В смелой интерпретации, осовременении и философско-политическом переосмыслении традиционной канвы библейских мотивов и легенд и драматической „*applicatio*“ форм старинного театра кроется идейно-тематическая новизна революционной мистерии Маяковского, не имеющей аналогии не только в русской, но и во всей новейшей мировой литературе.

В этом отношении *Мистерия-буфф* остается недооцененной, или, возможно, не обнаруженной западным литературоведением, которое до сих пор, за небольшим исключением, не попыталось определить место этого произведения в истории европейского драматического искусства.⁴²

⁴² См., напр., Margret Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart 1963; A. Nicoll, *World Drama from Aischylos to Anouilh*, London 1951; S. Melchinger, *Drama zwischen Shaw und Brecht*. Bremen 1959; Paul Fechter, *Das europäische Drama*. Mannheim, Bnd. I (1956), II (1957), III (1958).





Мистерия-буфф, однако, не только литературный отголосок старинного театра, хотя и модифицирует его традиции в новаторском идейном и морфологическом повороте, но в то же время в полной мере выражение идейно-художественных тенденций и историко-политических факторов своего времени. Для *Луначарского* *Мистерия-буфф*, эта „искренняя, шумная, торжествующая, безусловно демократическая и революционная пьеса“, была „единственной пьесой, которая задумана под влиянием . . . революции и поэтому носит на себе ее печать — задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую“.

Двойная задача — прославление революции и язвительное осмеяние враждебного мира — наложила свой отпечаток и на самую художественную форму *Мистерии-буфф*, установив полярность образов, четкое распределение света и тени. Данное композиционно-структурное решение отражало в свою очередь действенный мотив библейской легенды о всемирном потопе, легшей в основу пьесы;⁴³ но оно в то же время было, конечно, обосновано самой жизнью, так как сама революция красной линией разделила Россию на два сражающиеся мира, осуществив таким образом определенную социально-политическую дифференциацию человеческих судеб и поведения, грубую схематизацию исторического процесса.

Одновременно с этим *Мистерия-буфф* сохраняла дух народной драмы в подходе к социальным явлениям. В русских народных игрищах, реалистически отражающих проблематику жизни, также четко разграничились социальные полюсы. В остром антагонистическом конфликте сталкиваются здесь интересы барина-помещика и крестьян-крепостных,

⁴³ По этой легенде бог наказал за грехи всех людей кроме одного — праведника Ноя — и приказал ему построить ковчег и взять с собой для продолжения жизни на земле „семь пар чистых и семь пар нечистых“ животных. Маяковский модернизировал этот мотив, переключив его в новый тематический контекст и наполнив его конкретным социальным содержанием революционной эпохи.

беспощадно и жестоко осмеивающих своих господ и социальных противников (напр., *Барин и Афонька*, *Мнимый барин*, *Самобойные кнуты*; впрочем, и в народной драме обличительного характера в *Царе Максимилиане* имеется сочный народный тип старика-гробокопателя Маркушки, оппозиционно настроенного даже по отношению к царю: „Не велика птица — твой царь-то, и подождет. / Маркушка везде надобен...“⁴⁴). В резком контрасте социальных отношений и действующих лиц выразительно проявился народный характер *Мистерии-буфф*, близкой пролетарскому зрителю несмотря на всю кажущуюся сложность ее внешнего художественного выражения.

Контраст позитивного и отрицательного начал исчезает, однако, в финале пьесы (картина третья — „обетованная земля“), приобретающей, таким образом, новый характер. Здесь чувствуется как-будто некоторое давление со стороны патетически-серьезного формообразующего элемента, не позволяющего непосредственно переключать жанрово-стилевый регистр и в других направлениях. Определенная статичность финальной сцены,⁴⁵ вследствие отсутствия драматического антипода, вызвала изменение поэтической инструментации, усиление зрелищных элементов, наплыв серьезно-торжественных, публицистических, риторических, декламационных стиливых моментов и гражданской, „лозунговой лирики“, „подхлестывающей революционную практику“ (13, 58); все это превращало пьесу в своеобразную драматическую поэму, „торжественную ораторию“ (Ростоцкий), хоровой дифирамб, театральный „апофеоз труда, трудовой коммуны“, по выражению самого Маяковского. „Славысь! / Сияй, / солнечная наша / Коммуна!“ (2, 241).

*

Мистерия-буфф, конечно, не статическое праздничное зрелище, это боевой политический театр. В своих постановках первого и второго варианта *Мистерии-буфф* В.с. Мейерхольд стремился донести до зрителя все ее политическое содержание; он ставил пьесу не только в традициях веселого площадного театра, но как раз и в приемах плакатной патетики театра-митинга, заинтересованного в судьбах и борьбе революции.

В известном смысле *Мистерия-буфф* явилась творческой предвестью новаторского движения „Театрального Октября“, ставшего значительным фактором послереволюционной театральной жизни („Это — та пьеса, с которой начался театральный Октябрь“, 12, 427; его программа была выдвинута в 1920 году В.с. Мейерхольдом, назначенным в этом же году [16 сент.] заведующим Театрального отряда Наркомпроса). Во время, когда актеры (в их числе и МХАТ) по существу все еще топтались на месте, колебались в поисках своего отношения к новой реальности — революции, зачинатели *Театрального Октября* служили революции, стремились сделать подмостки трибуной, а спектакль

⁴⁴ См. *Русская народная драма XVII—XX веков*. Москва 1953, 238.

⁴⁵ В свое время А. В. Луначарский отметил, что Маяковский дал „риторические фигуры вместо финальной сцены, полной движения“, что финал „словесен и жидок“, что в нем не хватает „движения“ (А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. М. 1958, 779).

действенным орудием революционной борьбы; отвергая аполитичность, они прокламировали ориентацию на революционное содержание и форму, призывали строить театр открыто тенденциозный, агитационный, подчиненный политическим задачам эпохи, „создать революционный театр, театр социалистической культуры“.⁴⁶ Т. е. именно здесь зарождалась, сознательно выдвигалась идея революционного, политического театра, подхваченная затем в Германии видным режиссером Э. Пискачаром и Б. Брехтом, развиваемая в свою очередь и в неподражаемых политических ревю 30-х годов пражского „Освобожденного театра“ Воксцова и Бериха; впрочем, она не потеряла до сих пор своей актуальности, как свидетельствует об этом в 50-х и 60-х годах, напр., художественная программа творческого коллектива Театра им. Магена в Брно (Чехословакия) или московского театра на Таганке, сознательно обращающихся к заветам советского театрального авангарда 20-х годов.

Мистерия-буфф явилась выражением стремлений рождающегося пролетарского театра изобразить историческое наступление пролетариата, запечатлеть в революционном эпосе коллективной драмы дух борющихся масс. Изображение революционного пролетариата — в истории европейской драмы по существу неизведанного человеческого континента — было сложной художественной задачей, решение которой уже в прошлом было часто сопряжено с большими трудностями. Выход рабочего на арену истории отразили в русской драматургии М. Горький (*Мещане*, 1901) и Л. Андреев (*К звездам*, 1905); но пролетарий оставался здесь, так сказать, героем-одиночкой, резонером, более или менее метко разъясняющим социальный смысл происходящего. Только общественно-политическая пьеса Горького *Враги* (1906) ознаменовала собой в данном отношении существенный художественный сдвиг. Хотя образы пролетариев уже не представляют здесь сюжетный фон, а значительный действенный полюс драмы, тем не менее в портретной лепке все же уступают образам буржуазии (в известном смысле был, кажется, прав Л. Андреев, отметивший в 1913 году в своих *Письмах о театре*, что „мы еще не знаем пьес, в которых героем был бы народ, масса, а не личность на фоне двух десятков статистов. Выступление на арену истории масс — чем будет отмечен в веках грядущих век настоящий — выведет театр игры из его тесного закоулка на свободную ширину улиц и площадей“). Проблему создания полноценного образа активной, художественно широко дифференцированной пролетарской массы решала по существу только советская драматургия. Неудивительно поэтому, что сатирические, буффонные образы „чистых“ получились в *Мистерии-буфф*, ранней революционной пьесе, более рельефными, красочными, живыми, чем несколько суровыми красками обрисованный героико-патетический мир „нечистых“.⁴⁷

В прошлом не раз встречались попытки возродить тип драматического

⁴⁶ Вестник театра, № 76—77, 1920.

⁴⁷ Луначарский отмечал в письме к Вс. Мейерхольду (по поводу постановки *Мистерии-буфф* в 1921 году) в изображении „нечистых“ длинное „краснорсчие“, „известную монотонность типов пролетариата“ (см. А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. М. 1958, 778).

искусства, отличающегося „сонмищной“ основой. Как в художественном, так особенно в теоретическом отношении внес в разработку проблемы свой вклад Р. Роллан (*Народный театр*, 1903). Незадолго до революции в русской среде ратовал за возрождение эллинской театральной культуры и принципов всенародной хоровой драмы эрудированный теоретик, весьма осведомленный в истории античного театра, Вяч. Иванов; его рассуждения имеют свое мыслительное ядро, несмотря на всю противоречивость его, в общем, идеалистической эстетической концепции. Иванов настаивал на возвращении сценического искусства к своим истокам, к древнему первообразу — сонмищной, хоровой, или же „соборной“ драме, подчеркивая особенно роль хора, утерянного в течение исторического развития. (Таким образом, он предвосхищал аналогичные попытки немецких экспрессионистов, ставивших в своих произведениях также „проблему соборности, возвращения личного и отъединенного «я» в круг совместных переживаний“.⁴⁸) В древней драме хор был соратником главных персонажей, но и соучастником действия, обсуждал происходящее, выражал свое мнение о дальнейшем развитии действия, обращался от имени поэта к зрителю, озадачивал, разъяснял, активизировал и тревожил его совесть („Хор — наше соборное я“). Так и в новом „хоровом действе“ зритель должен был быть не только пассивным созерцателем „действия“, а „деятелем“, его „соучастником“. (В хоровой драме „зритель был участником действия тем, что отождествлялся не с героем-протагонистом, а с хором, из которого выступил протагонист“.⁴⁹) Поэтому Иванов ратует за то, чтобы была устранена „рампа“ („заколдованная грань между актером и зрителем“), переключаясь или же предвосхищая таким образом аналогичные стремления и приемы новаторского театра.

Послереволюционное русское драматическое искусство — и особенно *Мистерия-буфф* — в определенном отношении подтверждало вышеприведенный прогноз, ибо сама эпоха стимулировала „соборность“ в смысле самоопределяющего, коллективного усилия массы, множества, изменяющего мир и акцентирующего героический жест и социально-политический призыв („Ибо театр — верный свидетель о том, чем живет эпоха соборно“⁵⁰). (Небезынтересно, однако; то, что „когда началась настоящая — Октябрьская — революция, перешагнувшая по-настоящему с площадей в зрительные залы, а оттуда — на сцены театров, Вячеслав Иванов не только не усмотрел в этом событии подтверждения своей тезы о первенстве жизни над искусством, но поспешил противопоставить революционному вторжению жизни на сцену противоречащую его предыдущим теориям мысль о невозможности и ненужности выхода искусства за собственные грани“.⁵¹)

Коллективное усилие и движение сталкивающихся в борьбе многомиллионных масс стало основой *Мистерии-буфф* как коллективной „хо-

⁴⁸ См. П. Марков, *Современная экспрессионистская драма в Германии*. Искусство 1, 1923, 377.

⁴⁹ Вяч. Иванов, *По Звездам*. „Оры“, С.-П. 1909, 217, 287.

⁵⁰ Вяч. Иванов, *Борозды и Межи*. Изд. Мусагет, Москва 1916, 275.

⁵¹ В. Асмус, *Философия и эстетика русского символизма*. Литературное наследство, т. 27—28. М. 1937, 45.

ровой драмы", где не индивид, а хор, или же судьбы хора, представляли его сюжетную сердцевину: хор — более или менее дифференцированный — без ведущих героев, без „протагонистов“, с единой — в начале лишь смутно осознанной — волей найти „землю обетованную“ коммунизма. В этом отношении *Мистерия-буфф* становилась не только „извне предложенным зрелищем“, а внутренним делом народа, его коллективным голосом, выражением его внутренней воли, запросов, мечты, извечных желаний. Так поэт достигал слияния актеров (хора) и зрителей, отождествляющихся с хором в одно тело, в живой социальной организации. „Хоровой голос“ *Мистерии-буфф* становился таким образом „подлинным референдумом истинной воли народной“, „творческим заказом общины“ („Народ, общество — всегда заказчик“.⁵²)

Создание коллективного портрета, многоголосого хора безымянных, грубо обтесанных образов (как в случае „нечистых“, так и „чистых“) входило в намерение поэта; оно явилось в *Мистерии-буфф*, в свою очередь, выражением современных ей тенденций, сознательно отрицающих индивидуализированную обрисовку революционной массы (отсюда „кузнец“, „швея“ и т. д.) и подчеркивающих черты коллективизма, что усиливало впечатление монолитности, солидарности и спонтанности народного движения. Данная характерообразующая схематизация, лишающая образ по возможности всех индивидуальных свойств, была выражением рационалистической тенденции и творческого метода экспрессионистов, стремившихся к тому, чтобы образ был точным, адекватным выражением общего понятия. Не только Кайзер, Газенклевер и др., но уже Л. Андрее в отнимал от своих персонажей имя, заменяя его родовым обозначением, чтобы фиксировать внимание на общности понятия и совершающегося действия.

Тенденция к созданию коллективной драмы (или синтеза камерной драмы и массового представления), проявившаяся когда-то с разной художественной интенсивностью в практике советского Пролеткульта, в творчестве представителей немецкого экспрессионистского театра⁵³ (Кайзер, Газенклевер, Толлер, Штернгейм и др., своим способом продолжавших традиции берлинской Volksbühne конца XIX века) и, в свою очередь, в чешской массовой драме (zástupové drama: A. Dvořák *Husité*, F. X. Šalda *Zástupové*, Honz1, *zástupová scéna* na I. spartakiádě v r. 1921 v Praze na Maninách, J. Seifert *Velká scéna*, K. Čapek *R.U.R.*) — устанавливала связь с последующими попытками создать коллективную драму с монументально-героическими чертами.

Вклад в ее создание внес своими драматическими произведениями начала XX века Р. Роллан. Убеденный в необходимости „нравственной и социальной революции человеческого общества“, он создавал, опираясь на философов XVIII века (Руссо, Дидро, Мерсье), цельную концепцию „народного театра“. Его драматическая фреска 14-ое

⁵² Вяч. Иванов, *Борозды и Межи*. Изд. Мусагет. Москва 1916, 280.

⁵³ Луначарский смотрел на творчество левого фронта немецких драматургов-экспрессионистов как на явление близкое „коммунистическим пьесам“ Маяковского: „Однако я думаю, что Маяковский в своей «Мистерии-буфф» в несравненно большей мере экспрессионист, чем это можно предполагать, не зная, что такое экспрессионизм“ (А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 2. М. 1958, 294).

июля (1901), навеянная событиями и художественными традициями „Илиады французского народа“, была так же, как и *Мистерия-буфф*, оптимистическим праздничным театральным зрелищем, торжественной увертюрой к теме и драме революции. И хотя пьеса Роллана в отличие от *Мистерии-буфф* тяготела скорее к традиционной драматической фактуре, не нарушая, несмотря на сгущение поэтических красок, естественного течения жизни, обе пьесы все-таки связывает близость идейного и поэтического строя, общий замысел воспеть революцию, создать мистику „свободы, завоевывающей мир“. Роллан сознательно стремился „разжечь пламенем республиканской эпопеи героизм и веру нации, достичь того, чтобы дело прерванное в 1794 году, было возобновлено и завершено народом более зрелым и глубже понимающим свое предназначение“. В соответствии с тем формировался и способ художественной типизации. И в эпопее Роллана, так же как и в *Мистерии-буфф*, „отдельные личности растворяются в народном океане“ (даже исторические личности как Робеспьер, Марат, Демулен, Конта, Гош — не больше, чем отдельные голоса революционного хора), ибо, „чтобы изобразить бурю, нет надобности выписывать отдельно каждую волну — нужно написать бушующее море. Точность в передаче деталей не так важна, как страстный и правдивый охват целого“.⁵⁴

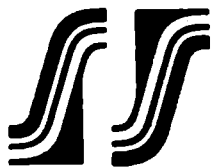
Следует сказать, что спорадические попытки в истории драмы изобразить угнетаемую массу, восставшую против тирании, несправедливости и социального гнета — *Фуэнте Овехуна* (1613) Лопе де Вега, *Разбойники* (1781) Ф. Шиллера, *Ткачи* (1892) Г. Гауптмана, *Зори* (1898) Э. Верхарна и др. — обнаруживали, по существу, несмотря на все их идейно-художественное различие, сходство принципов создания сценических образов, аналогичных приемам, примененным Маяковским в *Мистерии-буфф*.

Однако в то время, как в одних пьесах восстающая масса представляет скорее социальный фон, на котором разыгрывается политическая борьба или духовная драма сильной личности как, напр., в революционно-символистской пьесе Э. Верхарна *Зори* или в романтической трагедии восстающего индивида Ф. Шиллера *Разбойники* (деятельность разбойничьей шайки здесь образует, так сказать, отрицательный действенный контраст к благородным устремлениям Карла Моора, порождающий его неразрешимый, трагический моральный конфликт), в других драматических произведениях народ, его переживания, судьбы и восстание стали объектом изображения, сюжетным костяком произведения. В героико-исторической драме *Фуэнте Овехуна* народ поднимается и уничтожает своего угнетателя. Народ не является у Лопе де Вега безликой массой. Образы пьесы индивидуализированы, однако, скорее действенно, случившимися с героями событиями, чем в психологическом или языковом отношении (крестьяне говорят большей частью на изысканном языке самого автора); в этих событиях, постепенно выливающимся в глубокое недовольство, а затем и в мятеж, была опозорена человеческая и общественная честь Лавренсии, Яцинто, Менго и др.

⁵⁴ Р. Роллан, *Собрание сочинений*. (Драмы революции), т. 1. М. 1954, 3—4.

Тот же принцип встречается, по существу и в Ткачах Гауптмана, — хотя пьесы отделяют почти три века, — где по сравнению с Фуэнте Овехуна усилена характеристика социального положения народа. В почти хроникальной серии небольших бытовых зарисовок показывается все растущее социальное угнетение и нищета жестоко эксплуатируемых капиталистическими предпринимателями крконошских ткачей. Из их страдания и отчаяния в конечном итоге вспыхивает пламя все разрушающего бунта.

Как Лопе де Вега, так и Гауптман, а затем и Роллан не ставили своей целью выразительную индивидуализацию персонажей, а, наоборот, создание многоголосого коллектива без ведущих ролей и сильных, доминирующих индивидуальностей. Для них характерно стремление укрупнить и подчеркнуть именно моменты человеческой взаимности, коллективного социального опыта, общности человеческих судеб, создать из осколков действенных деталей, мозаики народного страдания и произвола господ эпопею социального восстания.





Кажется, однако, что необходимо сослаться прежде всего на художественный опыт эпохи Великой французской революции, создавшей цельную концепцию театра, служащего революционным целям. От ней отталкивался в своей драматургии и теоретических воззрениях Р. Роллан, к ее художественно-политическим тенденциям — естественно в более завершенном виде — несомненно исторически восходит ранняя советская драматургия, создавая во многом неожиданные идейно-тематические и жанровые аналогии и параллели; они подсказывают многое о путях и закономерностях развития искусства в период революционных бурь.

Несмотря на разительное историко-политическое отличие Великой Октябрьской социалистической революции от Великой французской революции (как революции буржуазной), между ними существует ряд сходных моментов, как в сфере морально-политической, так и, не в последнюю очередь, в области искусства, в особенности театрально-драматического. Конечно, в период русской революции накал творческих сил был концентрированнее, интенсивнее и мощнее, что способствовало, несомненно, созданию относительно более зрелых художественных произведений, чем в эпоху ВФР. Но Великая французская революция жила сравнительно мало. Пять лет — это весьма краткий период для создания произведений равноценного революции художественного значения. Очевидно прав Луначарский, отметивший как-то, что „ранняя революционная весна зрелых плодов показать не может“, и что творчество в революционные эпохи „расцветает пышным цветом лишь после того, как разрешены самые примитивнейшие задачи жизни: самозащита, победа над голодом, холодом и т. п.“.

Тем не менее, так же как и в начальный период октябрьского революционного шторма — уже в эпоху ВФР, в частности в 1793—1794 годах, существовал пропагандистско-агитационный театр с огромным количеством агитационно-революционных пьес (так наз. „pièces à circon-

stance" — „пьесы на случай“), которые стремились к утверждению на сцене идей революционной нравственности, патриотических, республиканских чувств.

И так же как много лет спустя организуются в честь Великого Октября народные празднества, известные массовые инсценировки (*Взятие Зимнего дворца*, 1920; *Свержение самодержавия*, 1919; *К мировой Коммуне*, 1920; *Гимн освобожденного труда*, 1920; и др.) — устраиваются задолго до этого и в честь славных событий французской революции торжественные церемониалы, увлекательные fêtes populaires (*Празднество в честь Ж.-Ж. Руссо*, *Праздник в честь Разума*, *Праздник в честь Верховного существа*, *Празднество Равенства Радэ и Дефонтана* и др.); в них разыгрывались различные революционные торжества с посадкой деревьев, венчанием бюстов революционных героев и т. д.⁵⁵

Так же как в начальном этапе развития советской литературы драматурги используют классические сюжеты для перелицовки их на новый, современный лад,⁵⁶ — задолго до этого и французские драматурги в период революции заимствуют античную тематику и сюжеты классической литературы в интересах героического возвеличения революции и создания подходящего современного репертуара.⁵⁷

Наряду с данными сходными явлениями имеется и определенная сюжетно-тематическая и конфликтная близость ранней советской и французской драматургии периода ВФР,⁵⁸ а также определенная близость

⁵⁵ Луначарский не раз ссылаясь на опыт Великой французской революции в организации этих великолепных торжеств, ведущих свою родословную от народных празднеств древней Греции. „Во время Великой французской революции были всякие церемониалы. И мы будем создавать такие церемониалы, скажем, для нашего шествия через Красную площадь при наших больших ежегодных праздниках“ (А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. М. 1958, 259). Он полностью разделял взгляд Робеспьера, отметившего когда-то „страстное тяготение масс к широко массовым зрелищам, где народ и его трудовое величие или революция являются одновременно зрителем и зрелищем“ (там же, 357).

⁵⁶ Д. Смолин, *Товарищ Хлестаков* (1922), Н. Лернер, *Брат Наркома* (1926), И. Саркизов-Серазини, *Сочувствующий* (1925) — откровенные перелицовки гоголевского *Ревизора* на советский лад (см. М. Кулашешк, *Пути развития советской комедии 1925—1934 гг.* Прага 1962, 22—24).

⁵⁷ *Коллод'Эрбуа*, *Крестьянин магистр* (1790) — переделка Саламейского алькальда; *Фабр д'Эглантин* перерабатывает *Мизантропа* Мольера в пьесе *Philinte de Molière ou La sùte du „Misanthrope“* (1790); известна также переделка *Разбойников* Шиллера, появившихся в обработке Ламартельера Робер, *атаман разбойников* (1792); известны переводы-обработки Дюссиса *Отелло*, *Короля Лира*, *Макбета* и ряда других произведений, приспособленных к революционным потребностям.

⁵⁸ В драматургии периода ВФР встречается, напр., тематика свержения монархии, войны за революцию, антирелигиозной борьбы, осмеяния революционного присособленчества (*Радэ*, *Благородный простолюдин*), разоблачения контрреволюционных замыслов (*Камиль — Сент — Обэн*, *Друг народа*, или *Разоблачение интриганы*) и т. д., так же как и в ранней агитационно-революционной советской драматургии. В анонимной сатирической комедии *Виконт де Баржоло* осмеивается компания аристократов, скорбящих об утере своих привилегий в революции, и затевающих затем заговор против национального собрания, закончившийся, однако, их бегством за границу, когда они узнают о новом восстании народа; подобный мотив лежит и в основе сатирического фарса Н. Эрмана *Мандат* (1925) или комедии П. Романова *Землетрясение* (1924). В ряде пьес встречается конфликт между богатыми и бедными, санюлотами и спекулянтами, решается и напряженный конфликт в области семейно-республиканской морали — между долгом

принципов и мероприятий театральной политики⁵⁹ и общих идеологических задач, предъявляемых революцией тогдашнему театру и драматургии,⁶⁰ что все заслуживало бы более глубокого и пристального внимания в отдельных работах. Сравнение драматургии и театра обеих отдаленных эпох могло бы, несомненно, привести к плодотворным и поучительным наблюдениям о путях и закономерностях развития искусства во время общественных потрясений, обнаженной и ожесточенной классовой борьбы, способствовавшей возникновению ряда аналогичных художественно-политических явлений, фактов литературной конвергенции.

В своих раздумьях о путях развития советской драматургии 20-х годов А. Луначарский отзывался о театре ВФР относительно сурово: „Французская революция создала свой, весьма замечательный, но мертвый для нас театр“. Но все же иногда он допускал, что „и век Великой французской революции и первое десятилетие XIX века являются для нас и для театра источниками бесконечных поучений“.⁶¹ Хотя драматическим произведениями эпохи ВФР, особенно ее санкюлотского, якобинского периода (1793—1794 гг.) не хватало художественной завершенности, углубленной разработки морально-бытовых проблем революции, плодотворность их опыта заключается именно в том, что здесь формировался собственно прообраз революционной, политической драматургии и театра, открыто вставшего на сторону революции, решающего важные политические задачи; этот театр превратился в трибуну политического сознания массового зрителя, в место решения актуальных проблем социальной морали и революционной нравственности,⁶² что было продолжено Верхарном в его *Зорях*, затем и Ролланом

и личными чувствами: герой патриотической драмы Помпиньи *Супруг-республиканец*, „исполняя свой гражданский долг, доносит властям о контрреволюционных замыслах своей жены и ее друга, которые немедленно попадают в тюрьму“ (К. Державин, *Театр французской революции (1789—1799)*, М. 1932, 220), что напоминает в некотором отношении конфликт *Любови Яровой* К. Тренева (1926).

⁵⁹ Напр., политика вытеснения контрреволюционных элементов из театра, укрепление революционного сектора в театрах, ориентация на революционный репертуар, поддержка патриотических пьес, бесплатное распределение билетов, проект об организации национального театра и др. (см. К. Державин, *Театр французской революции*. М. 1932, 107—113); все это было характерно и для раннего этапа советского театрального строительства.

⁶⁰ Напр., 16 мая 1794 г. Комитет общественного спасения обратился к фронту искусства с документом, содержание которого не случайно заставляет вспомнить театральную политику партии во время Октябрьской революции. Комитет призывал писателей „чувствовать главнейшие события французской революции, писать гимны и патриотические стихи, драматические республиканские пьесы, описывать исторические заслуги борцов за свободу, проявления героизма и преданности республиканцев и победы, одержанные французскими войсками“ (см. К. Державин, 109).

⁶¹ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. М. 1958, 159.

⁶² Когда-то уже Плеханов отмечал по поводу искусства французской революции, что, „сделавшись санкюлотским, искусство вовсе не умерло и не перестало быть искусством, а только прониклось совершенно новым духом. Как добродетель тогдашнего французского патриота была по преимуществу политической добродетелью, так и его искусство было по преимуществу политическим искусством“ (Г. В. Плеханов, *Собрание сочинений*, т. XIV. М. 1924, 117).

и, впоследствии, советской драматургией и театром эпохи ВОСР — прежде всего *Мистерией-буфф*.

Кажется, однако, что в данном отношении драматургия ВФР с ее художественными ресурсами была в начальном этапе развития советской драматургии несколько недооценена.⁶³ Оказывается, что она не была абсолютно мертвой, что она могла дать раннему советскому театру и свой интересный толчок и боевой революционный заряд. Революционный сатирико-политический фарс П. С. Марешаля *Страшный суд над королями* (1793) — один из наиболее интересных литературных памятников французской революционной драматургии эпохи якобинской диктатуры — своим смелым, бунтарским содержанием и художественным стилем во многом предвосхищал идейно-художественный строй ранней советской драматургии, в частности *Мистерии-буфф*.⁶⁴

Пьер Сильвен Марешаль (1750—1803) — адвокат, библиотекарь, ученый, писатель, публицист, мыслитель и политический деятель конца XVIII века, предтеча коммунистических идей и революционного переустройства общества, — написал ряд произведений, из которых не одно, еще до революции, вызвало своим сатирико-памфлетическим и антирелигиозным духом открытую враждебность со стороны правителей монархии (напр., за *Альманах честных людей*, 1788, он был уволен со службы, подвергнут тюремному заключению и само произведение было публично сожжено). Марешаль — революционер-коммунист, соратник Бабефа (один из участников „Заговора равных“), по поручению которого написал революционную программу *Манифест равных* (1794), принимал участие в событиях Великой французской революции, живо реагируя на политический и литературный заказ времени. Так возникла и его интересная революционная пьеса *Le dernier Jugement des Rois*: „Im September 1793 verlangte das Theater der Republik ein Stück, das dem Erleben des ganzen französischen Volkes entsprach. Der Prozes gegen Marie Antoinette versetzte alle Gemüter in höchste Erregung. In diesen Wochen reichte Maréchal sein Stück ein. Er hatte, wie aus einem Brief hervorgeht, kurz zuvor an einem Stück «Brutus als Sansculotte» gearbeitet. Aber das wurde nirgends gespielt. Er versuchte sich ein zweites Mal in der ungewohnten Gattung, und diesmal griff das Theater sofort zu. Das Stück wurde uraufgeführt am Tage nach Hinrichtung der Königin, am 17. Oktober 1793.“⁶⁵ Вскоре пьеса *Страшный суд над королями* завоевала популярность во всей Франции.

В одноактном „prophétie“ *Марешаля* изображается время, когда уже победоносно завершилась революция во Франции, когда народы всей Европы свергли своих феодальных поработителей и монархов всех стран приговорили к высылке на пустынный остров, где они сами должны были жить и работать, чтобы больше не вредить человечеству.⁶⁶

⁶³ „Казалось, что должен был в эпоху революции создаться интересный агиттеатр, — ведь он имел тогда большой успех, — писал *Луначарский*. — Но, за исключением отдельных блестящих штрихов, я ничего там не нашел. Я перечитал порядочное количество пьес, но из них ничего ставить нельзя. Они грубо тенденциозны и довольно бездарны“ (*А. В. Луначарский, Собрание сочинений*, т. 4, М. 1964, 211).

⁶⁴ Первое сравнение давно забытой пьесы Марешаля с *Мистерией-буфф* предприняла немецкий исследователь *Труде Рихтер* в своей публикации *Theater der Revolution* (Berlin 1963). Так как на исследовании *Рихтер* лежит груз предубеждения по отношению к новаторскому искусству, то в настоящей работе сделана попытка нового осмысления обсуждаемого артефакта.

⁶⁵ *Trude Richter, Theater der Revolution*. Berlin 1963, 12.

⁶⁶ Тот же мотив имеется и в пьесе *Гама Эмигранты в южных странах* (1792), где также „отряд национальной гвардии препровождает в ссылку на далекий остров последнюю группу аристократов. В память этого события на острове сооружается

Взрыв вулкана и „разверзшаяся земля“, поглощающая под занавес всех паразитов человеческого общества, символизирует гибель феодализма.

Правда агитки, быть может, местами несколько сурова; но во всяком случае сатирическая критика Марешаля не менее язвительная, остроумная, вызывающе открытая и атакующая, чем сатирическое осмеяние „чистых“ в *Мистерии-буфф*. Ведь для того, чтобы вывести к расплате, к „страшному суду над королями“ шеренгу монархов — начиная с короля английского, прусского, неапольского, испанского и т. д. и царицей Екатериной II кончая — во время, когда феодализм в европейских масштабах далеко еще не был окончательно побежден — потребовалось не меньше мужества и революционного задора, чем у Маяковского в *Мистерии-буфф*. Но исходная политическая позиция Марешаля была совершенно ясной: „Les rois sont ici bas pour nos menus plaisirs!“ (G r e s s e t). В отношении политического радикализма, адресной антимонархической и антиклерикальной направленности, революционный фарс Марешаля несомненно одно из самых смелых произведений европейской сатирической драматургии малой формы.

Конечно, на агитке Марешаля лежит неизбежный груз исторической ограниченности миропонимания эпохи ее возникновения, местами обнаруживаются следы определенной политической наивности; к тому же у автора был существенно менее крупный художественный замысел (одноактная пьеса, изображающая небольшой эпизод; простое, прямолинейно развивающееся действие) в отличие от широко задуманного и построенного сюжета *Мистерии-буфф*. Тем не менее, при всем различии масштабов обеих пьес, их художественного замысла и уровня, существует между ними ряд точек соприкосновения: в обоих случаях имеется актуальная революционная тема, сходная идейно-политическая концепция, взволнованная интонация (с усиленной риторичностью у Марешаля), вытекающая из глубокой заинтересованности авторов в судьбах революции, действенная агитационность (хотя у Марешаля с чрезмерной склонностью к дидактичности и театрализованной публицистичности). Кроме того наблюдается здесь определенная близость и в области художественного метода и использования стилистических приемов: в одном случае — „*inselmotiv*“, в другом — место на полюсе, ковчег, ад, рай и т. д.; там „*коронованные*“ „на длинной железной цепи“, против них санюлоты, здесь „*семь пар чистых*“ и „*семь пар нечистых*“; одна пьеса завершается взрывом вулкана, символизирующим мировой революционный пожар и гибель феодализма, другая начинается мировым потопом — революцией, смывшей „*всю грязь с лица земного*“. Это все образы, сюжетные мотивы и моменты родственного характера, одного стилистического плана, символизирующего гибель старого и победу нового, революционного мира.

Средства стилизации проступали не только сквозь композиционный рисунок, расстановку персонажей, но появлялись и в области лепки персонажей. Марешаль, как гораздо позднее и Маяковский, стремился рас-

obelisk с надписью: «На третьем году республики свободная и торжествующая Франция, а вместе с ней и вся Европа, отправили сюда раздавленных ею мятежников» (цит. по книге К. Державин, *Театр французской революции 1789 по 1799 гг.*, М. 1932, 203).

крыть и обнажить в образах пьесы их социальную и морально-политическую сущность. В коллективном портрете санкюлотов проступают черты сурового героизма, политической сознательности и решимости, у их противников подчеркиваются сословно-психические качества характера — их взаимная неуживчивость, наглость, жадность, неспособность позаботиться о себе, приспособленчество в стремлении угодить новым хозяевам, приспособиться к положению, лавировать и т. д.

Здесь встречается тот „широкий размах в действии, фигуры, обрисованные сильно, крупными штрихами, простые, элементарные страсти с простым и мощным ритмом“ и „могучие аккорды“, что подчеркивал Р. Роллан в своей концепции „народного театра“, ссылаясь в свою очередь на опыт искусства Великой французской революции (на теоретические постулаты А. Гретри).⁶⁷

Если в образах санкюлотов, так же как и в образах „нечистых“ в *Мистерии-буфф* звучат главным образом патетично-серьезные тоны, то изображение „коронованных особ“ у Марешаля, как и „чистых“ у Маяковского, решается в откровенно гиперболизированной, гротескно-фарсовой форме, полной динамизма, порой и в стиле клоунады. В организации сюжета, впрочем, и в построении образов, Марешаль отгалкивался, так же как впоследствии и Маяковский, от традиций народного фарса и балаганного театра вообще. Поочередное представление санкюлотами изгнанных монархов в начале пятого явления, сопровождаемое убийственно меткими характеристиками — это явно балаганный прием, напоминающий „заман“ балаганного „деда“, остроумно представляющего и расхваливающего перед благодушной публикой предстоящие аттракционы (подобно и картины ада, рая в *Мистерии-буфф* создают атмосферу балаганного театра). К традициям народного фарса восходят в пьесе Марешаля и решенные в стиле веселой буффонады и клоунады грубоватые гротескно-фарсовые сцены „потасовки“ Екатерины II с папой („она — своим скипетром, он — своим крестом“) и всеобщей „свалки“ королей, вырывающих друг другу буквально изо рта кусок хлеба, что способствовало сатирической дискредитации этих паноптикальных фигур человеческой истории, обеспечивало сюжетную занимательность пьесы („Короли дерутся; земля усеяна обрывками цепей, обломками скипетров и корон. Мантии превращаются в лохмотья“).⁶⁸

Таким образом, налицо имеется в обеих пьесах ряд родственных идейных, тематических и стилевых моментов, свидетельствующих о том, что искусство, которому объективно „не угоняться за революцией“, избирает пути театральной стилизации, изображения скорее смысла и логики исторических событий, чем их фотографически точной съемки.

*

Страшный суд над королями Марешаля, Зори Верхарна, 14-ое июля Роллана — пьесы, которые связывает не только бунтарский, романтический революционный дух, но и художественный стиль, тяготеющий к крупным штрихам и действенным линиям, масштабности содержания; все они были звеньями на пути к революционно-политичес-

⁶⁷ Р. Роллан, *Народный театр*, С.-П. 1910, 90—92.

⁶⁸ *Театральное наследие*. Сб. первый. Гос. акад. театр драмы. Ленинград 1934.

кой, массовой драме. Важной вехой на этом пути стала *Мистерия-буфф* Маяковского — сатирическая панихида над старым миром и великолепный апофеоз революции, тот настоящий „народный театр“, который, используя слова Роллана, делил „с народом его хлеб, его тревоги, надежды, его борьбу“.





Революционное предвидение Маршала Маяковского, а, впрочем, и Верхарна — конца старого, феодального и капиталистического мира, обнаруживающее несомненную близость политической концепции, вдохновенной революцией, намного обгоняло саму действительность. Далеко еще не сброшены с борта истории все те, против кого нацелен их критический и сатирический удар. Тем не менее их социально-политическое предвидение, окрыленное революционным пафосом, в определенном отношении не устарело.

Новый фазис в перманентном движении мировой революции, обуславливал, конечно, и новое качество предсказания Маяковского, какого ни Маршал, ни Верхарн в свое время не могли добиться. Если завоеванная победа завершалась для Маршала видением конца королей, феодализма и захватом власти или идеей всеобщего братства трудящихся, как у Верхарна, Маяковский победоносную социалистическую революцию завершает поисками „земли обетованной“, мечтой земного счастья для человека (к нему когда-то стремился и Данте в своей Божественной комедии: „... цель этого произведения — вывести живущих из когтей бедствий и вести их к счастью“; из латинского письма Данте [Epist. XIII] к тирану Кангранде делла Скала⁶⁹), истинным смыслом всех революционных переворотов, гимном трудовому человеку — пролетариям — „зодчим земель, планет декораторам“. Предвидение Маяковского рождалось из всех духовных, гуманистических предпосылок эпохи, из суммы всех технических завоеваний века, дающих в будущем возможность предполагать колоссальное развитие человеческой фантазии и смелейших проектов человеческого духа. В этом отношении получает особый смысл давнишний смелый прогноз поэта, оправданный технической революцией нашего века, предсказывающий время, когда

⁶⁹ Цит. по книге А. В. Луначарский, *Собрание сочинений*, т. 4. М. 1964, 97.

„может быть, в атаку далеких планет ринутся воздушные дредноуты коммуны“ (2, 245).

Пророческие, проповеднические мотивы принадлежат к старейшим проявлениям любознательного человеческого ума, стремящегося с испокон веков приоткрыть занавес тайны будущего. (Их „магические“ черты вскоре дополнялись и уравнивались социальной окраской и интерпретацией.) В области литературы они встречаются уже в Библии (Старом Законе), где приобретали сильный социальный акцент, обращаясь против власти, гнета и угнетения рабовладельческого строя (пророки Амос, Исайя, Иеремия, Даниил были связаны с движением народных масс, избличали господствующий класс рабовладельцев, предсказывали приход Мессии, который установит царство справедливости на земле). Затем появляются эти мотивы и в европейских литературах, начиная с антики (Аристофан, Птицы; Эсхиль, Эуменидес и др.), через социальные утопии антики, эпохи Возрождения и новейших времен (проекты „идеального“ социального строя, коммунистического общества: *Utopia* [1516] Томаса Мора, *Civitas Solis* [изд. 1623] Томмазо Кампанелла, *Nova Atlantis* [1627] Бэкона, *Basiliade ou Naufrage des îles flottantes* [1753] абатта Морелли и др. продолжали утопии древних писателей и философов [Ямбула *Heliopol*, Плато *Politeia*, Аристотеля *Politika*, Цицеро *De re publica*]), а также и через народно-поэтическое творчество (питающее исконные, хотя и наивные мечты народа о социальной справедливости, „золотых временах“ былого, блаженству и жизненной удаче, долгой человеческой жизни и т. д.) и кончая социально-фантастическим романом XX века (Уэллс, Чапек, Пристли, Рассел, Хаксли и др.).

Сны о грядущем, страстная мечта приподнять занавес, застилающий будущее, заглянуть в него, обозреть „высоты грядущих веков“, была существенной жизненной темой, чертой умонастроения Маяковского, постоянным эмоциональным мотивом, питающим его веру, политическое сгедо и поэтическое вдохновение (как отмечал Луначарский, Маяковский „... по самой своей натуре остается поэтом, который призывает и возвещает, а порой даже пророчествует...“⁷⁰). С ним можно встретиться в его творчестве не только в дореволюционное время (поэт в трагедии Владимир Маяковский), но и после революции (образ „человека просто“ в Мистерии-буфф), в пьесах конца 20-х годов, в отдельных стихотворениях (Домой, Послание пролетарским поэтам, 1926), но также и в поэмах Про это (1923), Летящий пролетарий (1925), Пятый Интернационал (1922), IV Интернационал (1922): „Грядущих дней агитатор“ (6, 359) — много грустного в жизни переживший, он страстно желает „хоть раз бы увидеть, / что вот, / спокойный, / живет человек меж веселий и нег“ (4, 132—133, Пятый Интернационал); „Коммуна! / Кто будет пить молоко из реки ея? / Кто берег-кисель раслебает опоен? / Какие их мысли? / Любви какие? / Какое чувство? / Желанье какое?“ (IV Интернационал). И данный компонент поэтического видения и дарования Маяковского является несомненно чертой романтического мировосприятия, так как именно „романтический поэт чувствует себя не «стихо-

⁷⁰ А. В. Луначарский, *Неизданные материалы*. Литературное наследство, т. 82. Наука, М. 1970, 230.

творцем», а жрецом, пророком, вождем, учителем. Поэзия для него религиозное делание, «теургия», то религиозное «действие», о котором мечтали Вагнер, Скрябин, и Вячеслав Иванов, или политическое действие, подвиг и призыв, что в сущности — сродные вещи».⁷¹

Одновременно, однако, мечта Маяковского о будущем не была никогда лишена критического аспекта; он не пропадает восторженным и наивным иллюзиям о вечном, спокойном блаженстве, а предостерегающе призывает и будущее к борьбе против нового мещанства: „Коммунары! / Готовьте новый бунт / в грядущей / коммунистической сущности“, предсказывая время, когда „встает из времен / революция другая — / третья революция / духа“ (4, 103).

Предостерегающие интонации, исключая мистериальный восторг и гимнический панегиризм, раздаются и в близкой в стиливом, типологическом отношении *Мистерии-буфф* коллективной драме Л. Лунца *Город правды* (1924), а, впрочем, и в его профетической драме *Обезьяны идут!* (1923), суровым поэтическим языком оправдывающей революцию. Своей несколько скептической философской концепцией *Город правды* представляет в некотором отношении творческий pendant к *Мистерии-буфф*. Задумываясь над смыслом нелегкого пути революции, Лунец стремился в своем драматическом предвидении, озаренном философским мировосприятием, предостеречь ее от опасного урочения человеческих отношений, искривления революционного гуманизма, способных осложнить судьбы коммунистического общества.

Профетические мотивы встречались уже в дореволюционной русской драматургии. Для фантастически-утопической пьесы В. Брюсова *Земля* (1904), связанной с поисками символистской драмы и предвосхищающей попытки К. Чапкы в области социальной драматической утопии, было характерно пессимистическое видение далекого грядущего. Пьеса Брюсова является трагическим предсказанием гибели будущего человечества, постепенно биологически и духовно дряхлеющего и вымирающего в условиях совершенной рационализованной цивилизации. Тем не менее сквозь абстрактное философско-утопическое размышление над судьбами человечества просачивается и извечная этически-политическая борьба, конфликт защитников жизни, стремившихся довести человечество к новым перспективам с уничтожателями, разрушителями жизни. Несмотря на космическую абстрактность и пессимизм финального аккорда пьесы (трагическая картина „кладбища неподвижных, скорченных тел, над которыми из разверстого купола сияет глубина небес“), Брюсов сопротивляется дегуманизации и моральному деспотизму таких движений и учений, которые насилуют человека, превращают его в пассивного исполнителя чужой воли, подчиняют его обезчеловеченным предписаниям и догмам. *Земля*, „самое совершенное и торжественное произведение“⁷² Брюсова, представляет собой настоящий призыв к социально-политической совести человечества, призыв не допустить гибель людского поколения.

⁷¹ В. Жирмунский, *К вопросу о „формальном“ методе*. В кн.: *Вопросы теории литературы*. Academia, Л. 1928, 180.

⁷² А. Блок, *Собрание сочинений*, т. V. М.—Л. 1962, 642.

Интересные мысли относительно „пророчества“, как эстетически-философской категории, высказал когда-то Вяч. Иванов, подчеркивая его отличие от „романтического“ мировосприятия: „Романтизм — тоска по несбыточному, пророчество — по несбывшемуся. Романтизм — заря вечерняя, пророчество — утренняя. Романтизм — „odium fati“; пророчество — „amor fati“. . . . Темперамент романтизма меланхолический, пророчества — холерический. . . . «Золотой век» в прошлом (концепция греков) — романтизм; «Золотой век» в будущем (концепция мессианизма) — пророчество“. Под „пророчествованием“ Иванов понимал „не непременно точное предвидение будущего, но всегда некоторую творческую энергию, упреждающую и зачинающую будущее, революционную по существу. . .“ (!! — М. М.).⁷³

Внутренний пафос *Мистерии-буфф*, окрыленный историческим оптимизмом самой революции — весь в порыве к будущему, соответствуя полностью сущности мистерии, представлявшей собой „победу над смертью, положительное утверждение личности, ее воскресение“, ибо поэт обращается в поисках „золотого века“ („земли обетованной“) — не в прошлое, а в заманчивое, столь желаемое будущее.

В концепционном отношении неомистерия Маяковского своей мечтой о возрождении человечества и верой в будущее, питаемой самой революцией, отличалась от трагедии Вяч. Иванова *Прометей* и от драматического „пророчества“ Лунца в его пьесе *Город правды* (находящегося „в трагическом союзе с исторической необходимостью“); но все же вместе с „профетическими“ пьесами Лунца *Мистерия-буфф* В. Маяковского разительно противостояла произведениям некоторых западноевропейских драматургов, создававших на рубеже 20-х годов в духе христианской эсхатологии апокалиптические приведения и проповеди „конца мира“, человеческого общества, пронизанные мрачным пессимизмом, настроениями депрессии, отчаяния, жизненного скепсиса, общественной безнадежности, безотрадности и тотального неверия в человека (K. Kraus, *Letzten Tagen der Menschheit* [1919], Pär Lagerkvist, *Sista människan* [1917], Friedrich von Gagen Ozean [1921] и др.).

⁷³ Вяч. Иванов, *По Звездам*. С.-П. 1909, 191.





„Только не воспоминания...“

В. МАЯКОВСКИЙ

Несмотря на то, что *Мистерия-буфф* рождена революцией, ее путь на сцену, а впрочем, и в печать был нелегок. Хотя первую пьесу Октября провожала в жизнь рекомендация и поддержка самого Луначарского, Маяковскому пришлось вынести немало нападков со стороны врагов революции (А. Левинсон), преодолеть много рогаток предвзятости со стороны защитников традиционализма, взять приступом немало „авторитетных твердынь“ из самого революционного лагеря, недоброжелательно настроенных по отношению к поэту, прежде чем *Мистерия-буфф* заговорила к зрителю и читателю. Не одного деятеля нового пролетарского искусства (вроде М. Андреевой), привыкшего к традиционным театральным-драматическим формам, шокировала *Мистерия-буфф* своим художественным новообразованием, вызывающим и смелым замыслом, сложностью образной системы, тяготением к увлекательной зрелищности и яркому сценическому эффекту, непривычным до тех пор на сцене, поэтически требовательным метафорическим стихом. „В 1921 году открытые и закулисные противники Маяковского прилагали всяческие усилия, чтобы помешать постановке и изданию пьесы“.⁷⁴ Парадоксальность этого факта более чем явная. Позднее Маяковский сопровождал этот эпизод своего творческого пути горечью воспоминаний („Только не воспоминания...“;⁷⁵ „Мне хождения по мукам в течение трех лет страшно надоели“, 12, 259).

Маяковский написал *Мистерию-буфф* „за месяц до первой Октябрьской годовщины“ (12, 155). Поставлена она была в первую годовщину Октябрьского праздника „силами специально собранных актеров, в большинстве непрофессионалов“ под руководством Вс. Мейерхольда (всего дано 3 спектакля 7—8—9/XI). Подготовка спектакля „проходила в сложной обстановке“. Вс. Э. Мейерхольд впоследствии признавал, что „спектакль готовился вразброд. Между его участниками не было полной

⁷⁴ А. Февральский, *Встречи с Маяковским*. Советская Россия, Москва 1971, 26.

⁷⁵ См. 12, 155—158; 12, 257—259; 13, 43—49.

договоренности“, что он сам „знал не все эскизы Малевича. Приходилось главным образом преодолевать препятствия организационного порядка“⁷⁶

Трудности вокруг постановки, факт, что не было театра, готового взяться за постановку (актеры Александринского театра, которым Маяковский прочитал пьесу, отказались от ее исполнения: „Свойственная «Мистерии-буфф» умышленная развязность тона, ее насыщенность простейшими и грубыми трюками, ее охальность привели в ужас артистов Александринского театра, которым Маяковский впервые прочел пьесу 27 сентября 1918 года. Мейерхольда «Мистерия-буфф» восхитила“⁷⁷) и т. д. учитывается учеными; но все же работа Мейерхольда над пьесой в научной литературе долго особого признания не встречала. До недавнего времени появлялись суждения, кочевавшие, впрочем, из одной работы в другую, в которых настоятельно обращалось внимание на „футуристически-формалистическую оболочку“ мейерхольдовского спектакля и т. д. (по Перцову „звучный поток поэзии Маяковского прорвался сквозь формалистические эксперименты, загромождавшие постановку“⁷⁸); как будто все недостатки и слабости спектакля важнее того простого факта, что в постановке Мейерхольда *Мистерия-буфф* начала свою художественную жизнь, что в творческом сотрудничестве Мейерхольда с Маяковским рождался новый тип революционного театрально-драматического искусства.

А. В. Луначарский, горячо приветствовавший в 1918 году *Мистирию-буфф* как „молодую, почти мальчишескую, но такую искреннюю, шумную, торжественную, безусловно демократическую и революционную пьесу“, не переставал считать почин драматурга и постановщика важным художественным достижением революционного театра, хотя имел свои критические оговорки. По его свидетельству, спектакль *Мистерии-буфф* (второго варианта⁷⁹) от 1921 года в целом оставлял „впечатление интересное“. Луначарский отмечал „много смелого в самой постановке... Много коммунистического. Много волнующего и хорошо смешного. В конце-концов, все-таки один из лучших спектаклей в этом сезоне...“⁸⁰

*

⁷⁶ А. В. Февральский, *Маяковский в борьбе за революционный театр*. В сб. ст. *Маяковский и советская литература*. Наука, Москва 1964, 296.

⁷⁷ К. Рудницкий, *Режиссер Мейерхольд*. Наука, Москва 1969, 229.

⁷⁸ В. Перцов, *Маяковский. Жизнь и творчество*. Том 2. Москва 1958, 78.

⁷⁹ Второй вариант *Мистерии-буфф*, основательно переработанный Маяковским по инициативе Мейерхольда, был включен в репертуар руководимого им Московского театра РСФСР Первого в 1921 году. Второй вариант *Мистерии-буфф* был подробно изучен уже в ряде работ (см. Е. И. Наумов, *Маяковский в первые годы советской власти*. Сов. писатель, М. 1955; А. Февральский, *Первая советская пьеса „Мистерия-буфф“ В. В. Маяковского*. М. 1971), поэтому нет надобности повторять однажды проделанный анализ. Кроме того небезынтересно то, что второй вариант, в котором Маяковский шел путем актуализации текста, конкретизации образов первого варианта, по сравнению с первым — как это ни странно — больше устарел: „Сравнивая первую и вторую редакцию «Мистерии», мы неожиданно убедились в том, что устарела именно вторая... Первая редакция «Мистерии» написана, на мой взгляд, сильнее, чем вторая. В ней воплощен восторг Маяковского перед величием нашей революции“ (В. Плучек, *На сцене — Маяковский*, М. 1962, 131).

⁸⁰ А. В. Луначарский *о театре и драматургии*, т. 1. М. 1958, 780.

Мистерия-буфф вполне отвечала содержанию требуемого Луначарским „театрального реализма“, отличающегося „простотой и убедительностью“.⁸¹ Отвергая „реалистический «бытовизм»“, как „худшую форму реализма“,⁸² Луначарский не раз подчеркивал, что „... под реализмом вовсе не нужно разуметь натуралистический уклон к изображению действительности, как она есть. Народный реалистический театр во все времена имел устремления к фантастике. Но фантастика эта должна быть убедительна, должна быть как можно более ощутима, художественно правдива. Наконец, могучая душа народных коллективов требует, чтобы содержание передано было в формах мощных, ярких, монументальных“.⁸³

Своим тяготением к „высшего порядка театральности“, основанной на смелой ассоциативности, образной и сюжетной метафоричности, увлекательной балаганной зрелищности и сценической эффектности, модернизации старинных театральных форм, одновременно, однако, и стремлением к идейной содержательности, актуальной политической активности — *Мистерия-буфф* закладывала в свою очередь фундамент расцвета революционного театрально-драматического искусства нового мира, обозначенного впоследствии термином социалистический реализм. Родившаяся в русле революционного новаторского театра, *Мистерия-буфф* была своеобразным художественным прологом всей советской драматургии, намечающим ее плодотворные идейные и стилевые эволюционные возможности. И отсюда, в свою очередь, несомненно, исходило оптимистическое предсказание Луначарского в начале 20-х годов, что „русский театр в ближайшие десять лет обгонит европейские театры“.⁸⁴

⁸¹ Там же, 142.

⁸² Там же, 146.

⁸³ Там же, 223.

⁸⁴ Там же, 233.

