

Mikulášek, Miroslav

Жанровые истоки и связи Мистерии-Буфф В. Маяковского с европейской драматургией

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1968, vol. 17, iss. D15, pp. [91]-114

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108106>

Access Date: 01. 12. 2024

Version: 20220831

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

МИРОСЛАВ МИКУЛАШЕК

ЖАНРОВЫЕ ИСТОКИ И СВЯЗИ МИСТЕРИИ-БУФФ В. МАЯКОВСКОГО С ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИЕЙ

первая страница новейшей истории
искусств открыта нами».

В. Маяковский

1

Титанизм Октябрьской революции, потрясшей старый мир, ее героизм, энтузиазм и весь внутренний романтизм, отразившийся в «пламенных мечтах о будущем», становились воодушевляющим огнем русского революционного искусства.

В усилие создать новое искусство сплетались и переплетались пути разнообразных художественных направлений и течений. Значительное место в этом процессе принадлежит советскому художественному авангарду, представленному плеядой ярких талантов — Маяковским, Хлебниковым, Асеевым, Пастернаком, Каменским, Мейерхольдом, Эйзенштейном, Вертовым, Родченко, Малевичем, Татлиным, Прокофьевым, Шостаковичем и др. «Мы привыкли называть это искусство, которое встало во главе прогресса и которое устремлялось не только к будущему искусству, но и к будущему общества — искусством авангардным», — писал в 1948 году выдающийся чехословацкий теоретик И. Гонзаль, характеризуя тот фазис революционного искусства, стремившегося к идейному и художественному новаторству, к единству целей настоящего искусства и революционного движения рабочего класса.

Это было сложное художественное течение, не лишенное, как, впрочем, каждое новое явление, внутренних противоречий. С одной стороны оно характеризовалось революционно-эстетическим духом, выразившимся в ориентации на непрестанные творческие искания, на отрицание традиций официального буржуазного и академического дореволюционного искусства, и сопровождается в области мировоззрения стихийным бунтом против жизненных устоев буржуазного общества; с другой стороны, особенно в начальной стадии развития, обнаруживалась у его представителей связанная с стремлением эпатировать буржуа шокирующая экстравагантность, тяготение к формальному мастерству («мудрствование над формой», «искажение формы»¹), явный крен в сторону прокламативного отрицания классического наследия вообще («Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности»; *Пощечина обществу вкусу*). После Великой Октябрьской революции советский авангард пытается преодолеть противоречивость эстетической концепции стремлением объединить «левизну» формальную с «левизной» политической, устранить т. обр. исконное противоречие между искусством и обществом («Только в спайке с рабочей революцией — расцвет искусства будущего. Только Октябрь дал новые огромные идеи, требующие нового оформления»²). Связывая надежды на возрождение искусства именно с революцией, представители авангарда искали совершенно новые, адекватные революции художественные формы. Впрочем, страстным желанием открывать новые пути художественного творчества, была пропитана буквально вся культурная атмосфера молодого пролетарского государства. «Разве мы эпигоны, — заявлял в декабре 1918 года Луначарский, — разве мы будем оберегать только наследие отцов, а сами окажемся не в состоянии родить ничего нового?» Воодушевляющий импульс Октябрьской революции способствовал бурному развитию русского искусства последующего периода, припоминавшему, быть может, только подъем искусства в эпоху раннего Ренессанса. В разных областях молодого советского искусства — поэзии, театре, фильме, музыке, изобразительном искусстве и др. — в первое десятилетие начинается широкое художественное наступление революции, вдохновляющее и возрождающее своими идейными и формальными поисками европейское искусство.

«За 600 верст бьется художественная жизнь, не знающая себе равной в Европе», — отмечает Маяковский в 1924 году (конспект доклада *О сегодняшней поэзии* [13, 182]). «Я еду удивлять, — с гордостью записывает он в 1922 году, готовя конспект выступления в Большом зале консерватории, — сейчас русское искусство в центре / Удивляются не политике, а именно искусству / И искусству новому, левому» [13, 177]). И в адрес всем тем, кто связывали творческое усилие советского авангарда с западноевропейским влиянием и воздействием, звучало гордое заявление Маяковского: «Пора знать, что для нас *быть Европой* — это не рабское подражание Западу, не хождение на полочах, перекинутых сюда через Вержболово, а напряжение собственных сил в той же мере, в какой это делается там!» (1, 320).

Судьбы этого сложного художественного течения, представлявшего важное звено в истории советского революционного искусства и устремлявшегося все к новым творческим горизонтам («через футуризм к художественному реализму» [! — М. М.; 13, 177]), нельзя ни отрицать, ни исключать — с чем можно встретиться у некоторых советских литературоведов —, чтобы не оказаться в противоречии с самой диалектикой.³

Советское революционное искусство, в том числе и театральное, зарождалось в сложной общественной обстановке изо всех тогдашних бурных споров (которые «так или иначе войдут в историю русского театра», Луначарский), борьбы взглядов и художественных концепций, разнообразных исканий, не лишенных подчас ошибок и заблуждений, из творческого соревнования течений, которые честно встали на сторону революции.

Подъему и перерождению русского театра в революционном духе в послеоктябрьский период всячески содействовала и плодотворная культурная политика партии, различающая в основном два русла театального строительства. Ориентация на сохранение старых, дореволюционных академических театров и их студий, проводимая с целью способствовать их «ускоренной эволюции в сторону потребностей времени», дополнялась всяческой «поддержкой молодых, революцией рожденных театров, в которых можно сразу создавать экспериментальные, показательные спектакли, вполне созвучные эпохе».⁴

А. В. Луначарский, как опытный проводник и один из создателей политики партии в области искусства, зорко следил за состоянием театального строительства и в особенности за развитием новаторского «театра исканий», куда включал и крупного режиссера Я. Таирова, «самого обещающего человека России» Вахтангова и «неистового экспериментатора» В. Мейерхольда.

Несмотря на всю его иногда резкую критику в адрес «театрального футуризма», обнаруживающего, по его мнению, склонность к «штукам, вывертам, ко всему редкому и небывалому», «погоню за формой» изысканной структуры, склон «к кривлянию, внешнему эффекту, к фокусу, т. е. просто к разного рода экстравангантностям», к «искусству для искусства в его новом, беспредметничашем или озорно-стилизующем издании», Луначарский поддерживал плодотворные искания этого, по его словам, «молодого и смелого направления», если развивалось его творческое усилие в направлении идейно углубленного взгляда на действительность, к содержательности, «навстречу коммунистической революции».

Луначарский по заслугам сумел оценить то обстоятельство, что футуризм, как одно из немногих течений дореволюционного искусства, «протянул руку революции», которая «приняла эту руку» («футуристы первые пришли на помощь революции, оказались среди всех интеллигентов наиболее ей родственными»⁵). Он с одобрением встречает заявления футуристов, что они хотят «в свою новую форму вложить острое коммунистическое содержание». Для Луначарского — в отличие даже от некоторых современных советских литературоведов — очевиден тот внутренний преобразовательный процесс футуризма, который, конечно, изменился при соприкосновении с революцией. В особенности теория, взгляды, политические симпатии футуризма сильно прониклись революционным духом. «Революция взяла в свои руки футуристический театр, — писал Луначарский. — В ее гжучих руках этот футуристический театр загорелся искренним коммунистическим огнем».⁶

Луначарский, хотя и связывал «театральное возрождение» в послереволюционный период скорее с «классической традицией» (ведущей куда-то к «классицизму Эллинов и театру Шекспира»), т. е. тенденцией более близкой культурному сознанию пролетариата, чем «какие бы то ни было новейшие искания», все же не препятствовал исканиям новаторского, авангардного театра (за что его позднее всячески обвиняли в либерализме). Уже в своей ранней статье *Театр и революция* (1920) он сумел отметить и оценить то обстоятельство, что «молодой театр добился результатов, которые заставляют порою старшие театры уже сейчас воспринимать кое-что из его достижений в свой облик. Я, безусловно, убежден, — писал Луначарский, — что и эти искания, как многие другие, — а у нас таких молодых

исканий немало, — оплодотворят театр» (!!! — разрядка моя — М. М.). Впрочем, для Луначарского, считавшего искания новаторского театра органической частью революционного театрального фронта, «не трудно было представить себе, — уже в 1924 году, — синтетический театр, который пользовался бы всеми находками последних десятилетий, совершенствуя их, умеряя и объединяя».⁷

Наконец, не в последнюю очередь, свою роль сыграла проводимая Луначарским мудрая культурно-политическая концепция партии, способствующая в 20-е годы бурному развитию советского искусства: «Мы даем простор!» — заявлял Луначарский в 1926 году; или: «Со всем не дело государственной власти искусственно задерживать рост художественных школ, выдвигаемых самой жизнью»⁸ (!!! — М. М.). Резко контрастировали с этой концепцией ликвидационные меры конца 30-х годов, затормозившие развитие советского театра на многие годы и обнаруживающие ту «преступную узость», от которой предостерегал Луначарский уже в начале 20-х годов.⁹

В области театра выражением творческого усиления советского авангарда явилось движение Театрального Октября, ставшее значительным фактором послереволюционной театральной жизни (его программа была выдвинута в 1920 году В. с. Мейерхольдом, назначенным в этом же году [16 сент.] заведующим Театрального отдела Наркомпроса). Стремясь сделать подмостки трибуной, а спектакль действенным орудием революционной борьбы зачинатели Театрального Октября прокламировали ориентацию на революционное содержание и форму, призывали «строить театр открыто тенденциозный, агитационный, подчиненный политическим задачам эпохи». Т. е. здесь сознательно выдвигалась идея политического театра, подхваченная затем в Германии видным режиссером Э. Пискактором и Б. Брехтом, развиваемая и в политических ревю 30-х годов пражского «Освобожденного театра» Восковца и Вериха; 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. Матена в г. Брно (Чехословакия) или московского театра на Таганке, сознательно обращающихся к заветам советского авангарда 20-х годов.

В русле революционного авангардного театра родилась первая пьеса Октября, «прекрасная буффонада — первый опыт и прообраз настоящей театральной революционной сатиры» (Луначарский), но одновременно и своеобразный пролог развития всей советской драматургии — *Мистерия-буфф* (1918) В. Маяковского.

2

«Мистерия-буфф» — дорога. Дорога революции. Никто не предскажет с точностью, какие еще горы придется взрывать нам, идущим этой дорогой. Сегодня сверлит ухо слово «Ллойд-Джорж», 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 (2, 245).

«Театру не угоняться за революцией, — констатировал в свое время 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, в другой раз Луначарский отмечал, 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 поворот Маяковского в *Мистерии-буфф* — так же как и других драматургов — к таким театрально-драматическим формам, которые дают возможность посредством

метафорического образа показать содержание и величие революции, запечатлеть эпос ее глубочайших борений, отразить весь героический пафос и грубую мелочность противоборствующих исторических сил. Поэтому он прибегает к аллегорической форме драматической **параболы** (революция — «прачка святая» — уподобляется всемирному потоку, омывшему грешную землю и воскрешающему ее к новой жизни), что дало возможность передать прежде всего смысл событий, их логику, синтезировать отдельные факты, охватить и сократить временные и территориальные расстояния и создать, таким образом, стилизованную театральную модель революционной эпохи.

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

Маяковский отвергал «фотографическое изображение жизни» (1, 277; «выпуклую фотографию жизни» 1, 284), искусство лишь копирующее, дублирующее жизнь (см. 1, 284). Отстаивая «принцип творчески-преобразующего отношения художника к 'сырому материалу' жизни»,¹¹ Маяковский в разное время подчеркивал право создателя видоизменять, модифицировать его конкретные факты. Небезынтересно, что эту особенность эстетики и художественного почерка Маяковского подметил в свое время уже С. Эйзенштейн, констатируя, что «реализм-то его иной», что здесь проявляется «намерение — вламываться и перестраивать, а не столько отражать. Интересно редко говорили об этом»¹² (! — М. М.). Творческая позиция Маяковского в определенном отношении была близкой пониманию Луначарского, считающего театр «зеркалом жизни», но отражающим его волшебным образом». ¹³ Данная область тесным образом связана с проблематикой художественной условности, стилизации, которая, совершив «насилие над действительностью», передает ее в особом разрезе, обусловленном особенностями индивидуального восприятия, дарования и творческой манеры писателя, его способностью видеть мир по-новому, но и суметь увиденное по-новому передать.

Уже в своей футуристической трагедии **Владимир Маяковский** (1913), пронизанной бунтарской ненавистью к социальной несправедливости буржуазного строя, поэт начал ломку традиционных представлений о театре (он отвергал копирующий сценический реализм и «обстановочный театр» вообще, ссылаясь прежде всего на пример шекспировского театра, не скользящего динамику жизни «мертвым фоном декорации» [1, 277]). Но если форма драматического дебюта поэта была в значительной степени усложненной, что затрудняло восприятие произведения, то первая послереволюционная пьеса Маяковского **Мистерия-буфф** представляла собой новый этап в развитии драматического творчества поэта в направлении «действенно-тенденциозного» и «фантастически-утопического эпоса» (13, 58).

Скорее, чем личная привязанность к условно символическим формам, сыграли свою роль в данном эстетическом подходе более объективные 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, это 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 микросмической 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 в дел ломать рамки острого 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».¹⁴

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, *Фома Кампанелла* [1922], *Оливер Кромвель* [1920] А. Луначарского), рождается драматургия, тяготеющая к обобщающим, синтезирующим театральнo-драматическим формам, к острой революционной символике и аллегоризму. *Мистерия-буфф* начинала особую стилевую 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.

Хотя *Мистерия-буфф* и связывается иногда в отношении своей эстетической концепции с традициями комического эпоса,¹⁵ она все же имеет свою жанрово-типологическую генеалогию прежде всего в области театральнo-драматических форм. Формальный творческий импульс Маяковский получает от средневекового театра. Общую известность о нем поддерживали всемирно известные постановки пасхальных пьес в Обераммергау; по оживлению интереса в русской среде к его жанрам особенно способствовала теория и практика театральнo-новаторов, усилие которых в данном отношении находилось в перекличке с аналогичными тенденциями европейского театра (Крэг, Аппиа, Рейнгардт и др.). Создатели русского символического театра видели выход к новым путям в возобновлении театральнo-драматических форм антики, средневековья и ренессанса (неомистерии А. Ремизова [*Бесовское действо*, 1908], А. Белого, М. Кузьмина). Отсюда исходят в 1907—1908 годах сценические реконструкции — точнее, эстетические стилизации — средневековых мистерий, моралитэ, мираблей, фарсов, пасторалей и т. д. Н. Евреинова в руководимом им (вместе с Н. В. Дризенoм) петербургском *Старинном театре*, оказавшем воздействие и на развитие русской драматургии.

Форма *Мистерии-буфф* — политического реву с революционно-агитационным зарядом — вырастает из модернизированной жанровой основы и действенной канвы средневековой мистерии (жанра западных литератур, отсут-

ствовавшего в общем в литературе славян, если не считать, напр., древнерусских «действ» [Пещное действо и др.] как его неразвернутой, рудиментарной аналогии); она дала возможность соединить разнообразные жанровые слои («героическое, эпическое и сатирическое изображение эпохи») 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).

Мистерияльная форма, использованная поэтом, воскрешающим таким образом в оригинальном идейно-эстетическом ракурсе забытые традиции средневекового театра, весьма непривычное соединение разнообразных стиливо-эстетических слоев вполне позволяла. Общеизвестно, что серьезный, сакральный характер первообраза средневековых *mystères* (как они назывались с XIV века) уравнивался в связи с введением в них действующих лиц из народа — светско-реалистическим элементом, сценами и чертами народного комизма, смехом, шуткой, остротой, фарсом. В этом, по-видимому, сказывалось стремление народного зрителя 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, 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.¹⁶

Именно от этой формы средневековой мистерии, ставшей народной, повсюду теснимой и преследуемой церковной иерархией, отталкивался Маяковский в своей пьесе, усиливая роль народного элемента, который становился ее преобладающим компонентом. Поэт 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 по библии известную канву событий (всемирный погон, постройка ковчега, нагорная проповедь, перенесение действия в ад, рай, поиски Арарата), но стремился создать новую идейно-художественную концепцию современного мира, создать художественную аллегория основного переживания эпохи, новую притчу. Символически изображенное путешествие после всемирного потопа «семи пар нечистых» — пролетариев, через испытания и страдания прокладывающих себе дорогу к «земле обетованной» коммунизма, в образной форме мистерияльной параболы отражает исторический опыт совершающейся русской революции. Таким образом в этой своеобразной «драме легенде» передается логика революции, а не фотографический снимок ее конкретно-исторического движения, конкретного механизма общественных отношений и двигательных, организующих сил. «Правда ,Мистерии-буфф' — правда образная, ее ни в коем случае нельзя размельчить до быта, обыденщины, до узко исторической конкретности».¹⁷

Цепь библейско-евангельских мотивов, таким образом, явно была поэтом идейно и художественно модернизирована и политически переосмыслена, лишена мифологического покрова в стремлении к аналогии с современностью. «Мой рай для всех, / кроме нищих духом» (2, 212), — так парафразировал 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 «является в песнопение революционной мистерии переложила будни» (13, 36).

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

С аналогичной модернизацией средневековых мистерий — параллельной исканиям Маяковского — можно встретиться и в других славянских литературах, напр., южнославянской [М. Krleža, **Hrvatska rapsodija** [1918], J. Kosog, **Rotonda**, **Čovječanstvo** [1925], K. Mesarić, **Kozmički žongleri** [1926] и др.¹⁸] и в польской, где особенно Э. Зегадлович создавал вид драмы, для которой употреблял термин „misterjum balladowe“.¹⁹

Следует отметить, что в истории европейского искусства можно не раз встретиться с явлением, когда посредством применения традиционного сюжета и мотивов передавались события и атмосфера текущей действительности. В этом обнаруживается даже определенная закономерность. Это происходило обычно в эпохах 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 первой английской революции, а также в эпоху раннего Возрождения, буряющегося с средневековой феодальной художественной культурой, подавляющей человеческую личность. Тогда не только Данте, но и художники (напр. Учелло [1397—1475], Мазаччо [1401—1429], скульптор Донателло [1386—1466] и др.) не раз пользовались в своих созданиях традиционными религиозными и мифологическими сюжетами и приемами, чтобы выразить содержание новой, светской современной жизни.

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 сознание и политическое мышление пролетарского зрителя, показать ему его

историческую миссию (эти моменты усиливаются особенно во второй половине пьесы, в монологе «самого обыкновенного человека», в картинах в аде, рае 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.). Назидательно-нравоучительные тенденции встречались в сгущенном виде в средневековых моралитэ, драматический простор которых, несмотря на аллегорический скреп, формировался под воздействием реальной жизни, вытесняющей схоластические духовные представления. Этот драматический жанр когда-то служил орудием пропаганды, нападения и полемики в религиозной и одновременно в социальной борьбе. Данные моменты были характерны и для великолепного революционного моралитэ **Мистерии-буфф**, аллегоризирующее новообразование которой, конечно, не возникло на пустом месте.

Традиции старинного театра оказали воздействие не только на систему образов, но и на сатирический компонент **Мистерии-буфф**. Сатира, направленная против «чистых», является жизненной струей, жанровым полководцем **Мистерии-буфф**, приземлявшим пьесу, стягивая ее с высот отвлеченного пафоса к реальной действительности, к основному конфликту эпохи — борьбе с контрреволюцией.

Мистерия-буфф 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 Словотеков* (1920). Все они заложили основу дальнейшего развития советской комедии.

Назначение сатиры, заключающееся в самоочищении от миазмов 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 юмора были отложены» (12, 52). Только к 1923 году, по его мнению, «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. В. Луначарский призвал тогда: «Не выпуская мечя из одной руки, в другую — взять уже гонимое оружие — смех».

Самокритическая, очищающая тенденция в советской сатирической комедиографии окончательно утверждается несколько позднее, к середине 20-х годов. В период ожесточенной борьбы с интервентами и белогвардейцами для нее не было условий, ведь «быт еще не отвердел». Из-за этого, по всей вероятности, остался так и неоконченным талантливым, но все же несколько преждевременный сатирический сценарий М. Горького *Работяга Словотеков* (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 на последней сухой части земли — полюсе — дыру в земном шаре, из которой бьет струя всемирного потопа, — это есть

и удачная сценическая находка условной реализации потопа, и пример весьма остроумного пародийно-комедийного «снижения» высокого легендарного мотива. Таким же образом обстоит дело и с inferнальными мотивами, пародийными кадрами ада, дающими возможность разворота комического элемента; они решены, конечно, не в духе средневековых религиозных пьес, устрашающих робкого зрителя картинами адских мучений, а в сказочно-фарсовом духе народной словесности («у рабочего хватает дерзновенной мощи поиздеваться над его [ада — 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*).

Калейдоскоп лаконичных гротеско-фарсовых сценок, несущих мощный политический заряд (вроде 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 метаморфозу к буффонаде. «Буффонный» элемент средневековых мистерий, являвшийся, например, в древнефранцузских „diableries“ сферой проделок чертей и поведения народных типов (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“⁴. В этой своеобразной разновидности фарса, открывавшей раздолье смеху, формировался и креп «дух народной оппозиции против всех застарелых язв социальной жизни»;²⁰ 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), 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 скоморошьих игрищ. **Мистерия-буфф** вся пронизана их бунтарским духом, однозначно выражающим отношение народа к социальному злу и его носителям (например, **Мнимый барин**, **Самобойные кнуты**, **Помещик**, **заводчик**, **судья** и **мужики** и др.).²¹

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 собирательные образы, «они вбирают в себя все разновидности данного типа, все его вариации на протяжении веков».²² Диаметрально различные 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 он 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».

Действенным приемом сценического разоблачения и обнажения содержательной и идейной сущности «чистых» является гиперболически заостренное саморазоблачение, пронизанное саркастической иронией. См., напр., пантомимический гротеск «обжорства» негуса, «сосредоточенно улетающего» принесенную ему 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 шлагой в человеке ковырять умею» [2, 190]; **Француз**: «Что кипятиться? / Обещали и делим поровну: / одному — бублик, другому — дырка от бублика. / Это и есть демократическая республика» [2, 204]; **Купец**: «Надо же ж 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 основным средством сатирического разоблачения отрицательных персонажей («Так-то и наше приказное дело: / Дери без оговорки со всякого смело», **Беседа у секретаря**; **Помещик** жалуется судье на мужиков, что «от безделья ихого отошали наши животишки», **Помещик**, **заводчик**, **судья** и **мужики** и др.²³).

Бесстыдство, с которым «чистые» выкладывают наружу всю свою наглую откровенность — это, несомненно, выражение определенной сатирической условности, позволяющей в плане социальной карикатуры стилизовать типическое общественное поведение персонажей. Действующие лица пьесы, таким образом, не являются верными слепами с реально существующих

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

Действующие лица **Мистерии-буфф** в разных работах определяются как «социальные маски». Маяковский в этой пьесе, однако, преодолевал 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 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,²⁴ послужил здесь отправной точкой. В совершенно иных историко-общественных условиях, в соответствии с новыми общественными задачами развернул Маяковский этот принцип в идейном и формальном отношении, придав ему актуальную общественно-политическую емкость.

Идейно-художественное видоизменение морфологической первоосновы **Мистерии-буфф** свидетельствует о том, что пьеса является не генетически чистым жанровым слепком со средневековой мистерии, а модернизированным отзвуком старинного театра. **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. „Moderné umelé divadlo vysokého štýlu nevzdáva sa vrcholných plodov stredovekej dramatiky a usiluje sa ich udržať na svojej scéne. Celé oblasti súvekej dramatiky žijú z ducha stredovekej drámy a usilujú sa nadviazať na ňu, hoci ako jej pokračovanie a odnož.“²⁵

3

Мистерия-буфф ассимилировала традиции старинного театра не только в жанровом, но и в композиционном отношении. Конструктивный принцип средневековых мистерий, тяготевших к панораматическому обзору судеб человеческого поколения, разыгрывая действие на земле, небе и в аде, лежит и в основе **Мистерии-буфф**. Маяковский также стремился 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 его вечного круговорота.

Каждая эпоха создает свои притчи в поисках ответа на извечные вопросы о смысле жизни, человеческой борьбы и существования на земле. На сцени-

ческих подмостках когда-то стремился изобразить весь мир, создать его своеобразную театральную модель, напр., *Gil Vicente* (1469—1536?; *Barcas, Auto da Feira*), а за ним 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:²⁶ король, богач, 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, богач 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 актерам-людям 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 богач 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 hořekování* (1545) Микулаша Конача, которая имела еще более широкие литературные аналогии, идущие от средневековой *Песни о Правде (Piseň o Pravdě)*, через *Theatrum mundi minoris* (1605) Натханела Воднянского из Урачова (созданное по образцу произведения *Le théâtre du monde* [1558] от Риегге Воайстуа'а) 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 Себастиена 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 углубленному философскому осмыслению жизни и к интроспекции духовного переживания человека; позднее она вновь воскрешает в трансформированном виде в театральной концепции и творчестве, напр., Н. Евреина (1879—1953), считавшего жизнь непрерывным «театром для себя» и театр «обманной видимостью, похожей на игру»²⁷ (*Театр как таковой, 1912, Самое главное, 1921*).

Однако *Мистерия-буфф*, также сохраняющая конструктивный тип драматической параболы с широким охватом жизни, внесла в концепцию „*theatrum mundi*“ существенно новые моменты, расширив простор его идей и содержания. Объектом изображения в ней становится не только индивидуальная жизнь человека в ее морально-этических, экзистенциальных и фатальных пределах,²⁸ а социальные катаклизмы, движение и общественно-политическая жизнь больших социальных и классовых групп во всемирном масштабе.

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. Показательными 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» (Плучек), 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 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 военного пожара и революционных потрясений задумывалась над судьбами человечества.

И братья Чапки в своей трагикомической неомистерии **Ze života hmyzu** (1921), решающей общечеловеческие проблемы жизни и смерти, богатства и бедности, гуманизма и общественного эгоизма, цинизма и паразитизма и военного бешенства, исходили из того же классового опыта, как и Маяковский («... и судил я класс, называющийся буржуазией»²⁹). Они «нарочно и тенденциозно» подставляли 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 произведения сближаются в резко сатирическом, обличительном аспекте. Одновременно, социально-политическое видение их авторов резко контрастирует с той линией европейской драматургии, которая также тяготела к символично-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 по 1929) создает свою „mystère“ **Зальцбургский большой театр жизни** (Salzburger grosses Welttheater, 1922) — транскрипцию кальдероновского образца. Театровед И. Грегор в свое время хвалил Гофмансталь 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 annähert, für die sie gültig geblieben sind“³⁰. Кажется, однако, что положение несколько сложнее. Дело в том, что для транскрипции Гофмансталь 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 пошум идейной доработки Кальдерона, примиряющей классовые противо-

речия во время политического кризиса европейского общества в послевоенном мире, беременном революционными взрывами.

Переработка Гофманстала является выражением определенной тенденции **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, аллегории, 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 войны, проявлениями дегуманизации, общей ненадежности жизни человеческой 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 творческой интерпретации, осовременении и философско-политическом переосмыслении традиционной канвы библейских мотивов и легенд кроется идейно-тематическая новизна революционной мистерии Маяковского, не имеющей аналогии не только в русской, но и во всей новейшей мировой литературе.

В этом отношении пьеса 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.³¹

4

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 саму 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; 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, 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 яркий народный тип старика-гробокопателя Маркушки, оппозиционно настроенного даже по отношению к царю: «Не велика птица — твой царь-то, и подождет. / Маркушка везде надобен . . .»). 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-стилевой регистр и в других направлениях. Определенная статичность финальной сцены, 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), театральный «апофеоз труда, трудовой коммуны», по выражению самого Маяковского.

Мистерия-буфф, конечно, не статическое праздничное зрелище, это боевой политический театр. Она является 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, метко разъясняющим социальный смысл происходящего. Проблему создания полноценного образа активной пролетарской массы решала по существу только советская драматургия.)

Неудивительно поэтому, что сатирические, буффонные образы «чистых»

получились в **Мистерии-буфф** более рельефными, красочными, живыми, чем несколько суровыми красками обрисованный героико-патетический мир «нечистых».

Создание коллективного портрета, многоголосого хора безымянных, грубо обтесанных образов (как в случае «нечистых», так и «чистых») было в **Мистерии-буфф**, в свою очередь, выражением современных тенденций, сознательно отрицающих индивидуализированную обрисовку революционной массы и подчеркивающих черты коллективизма, что усиливало впечатление монолитности, солидарности и спонтанности народного движения.

Данная тенденция, проявившаяся когда-то с разной художественной интенсивностью в практике советского Пролеткульта, в творчестве представителей немецкого экспрессионистского театра³² (Кайзер, Газенклевер, Толлер, Штернгейм и др., своим способом продолжавших традиции берлинской Volksbühne конца XIX века) и в чешской массовой драме (zástupové drama: A. Dv o ř á k, Husité, F. X. Š a l d a, Zástupové, H o n z l o v a zástupová scéna na I. spartakiádě v r. 1921 v Praze na Manínách, J. S e i f e r t, Velká scéna) — устанавливала связь с предыдущими попытками создать коллективную драму с монументально-героическими чертами.

Вклад в ее создание внес своими драматическими произведениями начала XX века Р. Р о л л а н. Убежденный в необходимости «нравственной и социальной революции человеческого общества», он создавал, опираясь на философов XVIII века (Р у с с о, Д и д р о, М е р с ь е), цельную концепцию «народного театра». Его драматическая фреска **14-ое 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 мистерию «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».³³

Следует сказать, что спорадические попытки в истории драмы изобразить угнетаемую массу, встающую 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, близость принципов создания сценических образов, аналогичных приемам, примененным Маяковским в **Мистерии буфф**.

Однако в то время, как в одних пьесах встающая 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 *Фузенте Овехуна* народ поднимается и уничтожает своего угнетателя. Народ не является у Лопе де Вега безликой массой. Образы пьесы индивидуализированы, однако, скорее действительно, случившимися с героями событиями, чем в психологическом или языковом отношении (крестьяне говорят большей частью на изысканном языке самого автора); в этих событиях, постепенно сливающихся в глубокое недовольствие а затем вспыхнувший мятеж, была опозорена человеческая и общественная честь Лавренсии, Яцинто, Менго и др.

Тот же принцип встречается, по существу, и в *Ткачах Гауптмана*, — хотя пьесы отделяет почти три века, — где по сравнению с *Фузенте 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 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, соприкосновенных 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 circonspectance*“ — «пьесы на случай»), которые стремились к утверждению на сцене идей революционной нравственности, патриотических, республиканских чувств.

И так же как спустя много лет в честь Великого Октября организуются 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 Дефонгэна и др.); в них разыгрывались различные революционные торжества с посадкой деревьев, венчанием бюстов революционных героев и т. д.³⁴

Так же как в начальном этапе развития советской литературы драматурги используют классические сюжеты для перелицовки их на новый, современный лад,³⁵ — 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 театрального репертуара.³⁶

Наряду с данными сходными явлениями имеется и определенная сюжетно-тематическая и конфликтная близость ранней советской и французской драматургии периода ВФР³⁷ а также определенная близость принципов и мероприятий театральной политики³⁸ и общих идеологических задач, предъявляемых революцией современному театру и драматургии,³⁹ что все заслужило 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.

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».⁴⁰ Хотя драматическим произведениями эпохи ВФР, особенно ее санктюлского, якобинского этапа (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,⁴¹ что было продолжено Верхарном в его *Зорях*, затем и Ролланом 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.⁴² 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. Марешала *Страшный суд над королями* (1793) своим смелым, бунтарским содержанием и ху-

дожественным стилем во многом предвосхищал идейно-художественный строй ранней советской драматургии, в частности **Мистерии-буфф**.⁴³

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 на честных людей** [1788] он был уволен со службы, подвергнут тюремному заключению и само произведение было публично сожжено). Марешаль — революционер-коммунист, соратник Бабефа, 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: „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.“⁴⁴ 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 должны были жить и работать, чтобы больше не вредить человечеству. Взрыв сопки 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 и папой святейшим 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!“ (Gresset). В отношении политического радикализма, адресной антимонархической и антиклерикальной направленности, революционный фарс **Марешаля** несомненно одно из самых смелых произведений европейской 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 автор преследовал существование менее крупный художественный замысел (одноактная пьеса, изображающая небольшой эпизод; простое, прямолинейно развивающееся действие) в отличие от широко задуманного и заложенного сюжета **Мистерии-буфф**. Тем не менее, при всем различии действенных 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 некоторой 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 цепи, против них санкюлоты, 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 стилевого 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. Как Маяковский, так и Марешаль стремился раскрыть 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 и Р. Роллан в своей концепции «народного театра», ссылаясь в свою очередь на опыт искусства Великой французской революции (на теоретические постулаты А. Грегри).⁴⁵

Если в образах санкюлотов, так же как и в образах «нечистых» в *Мистерии-буфф* звучат главным образом патетично-серьезные тоны, то изображение «коронованных особ» решается в откровенно гиперболизованной, гротескно-фарсовой форме, полной динамизма. В организации сюжета, впрочем и в построении образов, Марешаль отталкивался, так же как впоследствии и Маяковский, от традиций народного фарса и народного театра вообще. Поочередное представление санкюлотами изгнанных монархов в начале четвертого явления, сопровождаемое убийственно меткими характеристиками — это явно балаганный прием, напоминающий зазыв балаганного деда, остроумно представляющего и расхваливающего аттракционы очередного спектакля (подобно и картины ада, рая в *Мистерии-буфф* создают атмосферу балаганного театра). К традициям народного фарса восходят в пьесе Марешаля и грубоватые гротескно-фарсовые сцены драки Екатерины II с палой и всеобщей свалки королей, вырывающих друг другу буквально изо рта кусок еды, что способствовало дискредитации этих паноптикальных фигур человеческой истории и сюжетной занимательности пьесы.

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

Странный суд над королями Марешаля, Зори Верхарна, 14 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-политической массовой драме. Важной вехой на этом пути стала *Мистерия-буфф Маяковского* — сатирическая панхида над старым миром и великопленный апофеоз революции, тот настоящий «народный театр», который, исполняя слова Роллана, делил «с народом его хлеб, его тревоги, надежды, его борьбу».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 А. В. Луначарский о театре и драматургии, Москва 1958, т. 1, с. 223.
- 2 В. В. Маяковский, Собр. соч. Москва 1959, т. 12, с. 55. В дальнейшем цитируется по данному изданию; том и страницы указаны в скобках в тексте.
- 3 . . . любое поэтическое произведение есть целостное единство, где звуковые, смысловые, образные и т. д. компоненты синтетически объединены, — отмечал в свое время Н. Бухарин. — С другой стороны чисто социологически это тоже единство, ибо все компоненты и их синтез суть в целом «идеологические рефлексы» определенной эпохи и определенного класса. Как же, при таких условиях, возможно учиться? Не следует ли, наоборот, начисто отринуть все предыдущие «содержания», «формы», «методы», «приемы» и т. д.? Как известно, такие выводы делались, хотя нелепость их бьет в глаза. Общий ответ на этот вопрос дается материалистической диалектикой, по которой «отрицание» не есть голое уничтожение, а новая фаза, где «старое» существует («в снятом виде», выражаясь на языке Гегеля. В такого типа «движении» и возможна преемственность, которая диалектически сочетает и разрыв со старым, и своеобразное продолжение его. Дело в том, что много моментов, перенесенных в иное сочетание, в иной контекст, начинают жить иной жизнью, и таким образом получается новое «единство» (Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Москва 1934, 486—487.) Впрочем, с диалектической точки зрения ведь нельзя отрицать даже негативную сторону противоречия, чтобы не нарушить последовательность процесса развития. «Сосуществование двух взаимо-противоречащих сторон, их борьба и их слияние в новую категорию составляют сущность диалектического движения», — писал К. Маркс, подвергая критике философско-экономические теории Прудона. — Тот, кто ставит себе задачу устранения дурной стороны, уже одним этим сразу кладет конец диалектическому движению». (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, Москва 1955, с. 136.
- А. В. Луначарский о театре и драматургии. Москва 1958, т. 1, с. 373.
- 5 Там же, т. 2, 207
- 6 Там же, т. 1, 384.
- 7 Там же, 327.
- 8 Там же, 381.
- 9 Там же, с. 135.
- 10 А. В. Луначарский, Собрание сочинений. Москва 1965, т. 3, с. 539.
- 11 См. М. Монахов, Концепция «свободного искусства» у раннего Маяковского. Русская литература 3 (1965), с. 85.
- 12 Маяковский и советская литература. Москва 1964, с. 285.
- 13 А. В. Луначарский о театре и драматургии. Москва 1958, т. 1, с. 137.
- 14 Там же, т. 2, с. 563—564.
- 15 Karel Krejčí, *Heroikomika u Slovanů*. Praha 1966, str. 502.
- 16 См. Václav Černý, *Středověká drama*. Bratislava 1964, str. 162.
- 17 В. Плучек, На сцене — Маяковский. Москва 1962, с. 142.
- 18 См. Frank Wollman, *Dramatika slovanského jihu*. Praha 1930, str. 152—165.

- 19 См. Jiří Krystýnek, **Emil Zegadłowicz a skupina Czartaka**. SPFF Brno, 1955, D-2, str. 76.
- 20 А. Веселовский, **Старинный театр в Европе**. Москва 1870, с. 127.
- 21 См. **Русская народная драма XVII—XX веков**. Москва 1953.
- 22 В. Плучек, **На сцене — Маяковский**. Москва 1962, с. 139.
- 23 **Русская народная драма XVII—XX веков**. Москва 1953, с. 65, 50.
- 24 «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 принимает раз навсегда и в котором он воплощает свою артистическую индивидуальность» (А. К. Живелегов, **Итальянская народная комедия**. Москва 1954, с. 97). Как известно, у комедии делья арте не было углубленного построения образа, характеристика у него внешняя, психологический анализ отсутствовал, острота оставалась на поверхности: «Комедия делья арте никогда не может дать углубленной, типовой и индивидуальной характеристики действующего лица». (Там же, с. 199.)
- 25 Václav Černý, **Stredoveká dráma**. Bratislava 1964, str. 169.
- 26 «Пьеса Кальдерона основывается, как считают, на Письмах Сенеки (Epistolae LXXVI и LXXVII), где говорится о том, что власть имеющие всего лишь навсего актеры, которые должны вернуть отличия своей власти, как только покинут сцену» (цит. по чешскому изд.: M. Esslin, **Podstata, tradice a smysl absurdního divadla**. Praha 1966, str. 25).
- 27 См. Karel Bundálek, **Přehled dějin činoběrní režie**. Brno 1965, str. 30—31 (Skripta).
- 28 Это характерно, напр., для пьесы Л. Андреева, драматическую форму которой, сочетающей, по Горькому, «переосмысленную мистерию» с ядовитой сатирой лубка (см. Л. Андреев, **Пьесы**. Москва 1959, с. 564), **Мистерия буфф** в определенном отношении продолжает.
- 29 Alexander Matuška, **Človek proti skaze**. Pokus o Karla Čapka. Bratislava 1963, str. 182.
- 30 J. Gregor, **Der Schauspiel führer**. Bnd 1, Stuttgart 1953, str. 281.
- 31 См., напр.: Margret Dietrich, **Das moderne Drama**. Stuttgart 1963; A. Nicolle, **World Drama from Aischylos to Anouilh**. London 1951; Siegfried Melchinger, **Drama zwischen Shaw und Brecht**. Bremen 1959; Paul Fechter, **Das europäische Drama**. Bnd I (1956), II (1957), III (1958), Mannheim и др.
- 32 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...» (см. А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 2, с. 294).
- 33 Р. Роллан, **Собрание сочинений**. Москва 1954, с. 3—4.
- 34 Луначарский не раз ссылался на опыт Великой французской революции в организации этих великодушных 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, с. 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, с. 357).
- 35 Н. Смолин, **Товарищ Хлестаков** (1922), Н. Лернер, **Брат Наркома** (1926), Саркизов-Серазини, **Сочувствующий** (1925) — откровенные перелицовки гоголевского Ревизора на советский лад (см. М. Миклулашек, **Пути развития советской комедии 1925—1934 гг.** Прага 1962, с. 22—24).
- 36 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 Ламартегера Робер атаман **Разбойников** (1792); известны переводы-обработки Дюсиса **Отелло**, **Короля Лира**, **Макбета** и ряда других произведений, приспособленных к революционным потребностям.

- ³⁷ В драматургии периода ВФР встречается, напр., тематика свержения монархии, войны за революцию, антирелигиозной борьбы, осмеяния революционного приспособленчества (Радз, *Благородный престололюди*), разоблачения контрреволюционных замыслов (Камаль-Сент-Обэн, *Друг народа, или Разоблачение интриганы*) и т. д., так же как и в ранней агитационно-революционной советской драматургии. В анонимной сатирической комедии *Виток 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 узнают о новом восстании народа — подобный мотив лежит и в основе сатирического фарса Н. Эрдмана *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 и личных чувств: герой патриотической драмы *Помпийи 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], Москва 1932, с. 220), что припоминает в некотором отношении конфликт *Любви Яровой* К. Тренева (1926).
- ³⁸ 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*. Москва 1932, с. 107—113); все это было характерно и для раннего этапа советского театрального строительства.
- ³⁹ Напр., 16 мая 1794 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 главные 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, с. 109).
- ⁴⁰ А. В. Луначарский о театре и драматургии. Москва 1958, т. 1, с. 159.
- ⁴¹ Когда-то уже Плеханов отмечал по поводу искусства французской революции, что «сделавшись санюлотским, 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, с. 117).
- ⁴² «Казалось, что должен был в эпогу 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, с. 211).
- ⁴³ Первое сравнение пьесы *Маршала* с *Мистерией-буфф* преприняла немецкий исследователь Грете Рихтер в своей публикации *Theater der Revolution* (Berlin 1963). Так как на исследовании Рихтер лежит груз предубеждения по отношению к авангардному искусству, то в настоящей статье сделана попытка нового осмысления обсуждаемого материала.
- ⁴⁴ *Theater der Revolution*. Berlin 1963, str. 12.
- ⁴⁵ Р. Роллан, *Народный театр*. С. — Петербург 1910, с. 90—92.

**FORMQUELLEN UND ZUSAMMENHÄNGE
VON MAJAKOWSKIS „MYSTERIUM BUFFO“
MIT DER EUROPÄISCHEN DRAMATIK**

In „Mysterium Buffo“ entschloss sich Majakowski für die allegorische Form der dramatischen Parabel, er wandte sich den Traditionen des mittelalterlichen Theaters zu. Die Form des Werkes, die aus Genre und Sujet des Mysteriums erwächst, verbindet sich jedoch auch mit anderen Formen des alten Theaters (Moralität, satirisch-politische Farce, Volksdrama). „Mysterium Buffo“ stellt also keinen genetisch reinen Formabguss des Mysteriums dar, sondern eine modernisierte Abwandlung mittelalterlichen dramatischer Formen, eine Formenmischung. Majakowskis Stück assimilierte die Traditionen der mittelalterlichen Dramatik nicht nur in bezug auf die Form, sondern auch auf die Struktur, weil es das panoramatische Konstruktionsprinzip des Mysteriums bewahrte. Auch Majakowski war bemüht, die Welt in ihren breiten Weltmassstäben und Weltzusammenhängen darzustellen und eine „Miniaturlwelt in Zirkuswänden“ zu schaffen, d. h. ein Werk vom Typus „Welttheater“, das seinerzeit insbesondere im Barocktheater kultiviert worden war. Er erweiterte jedoch seine Konzeption durch die Darstellung sozialpolitischer Weltkataklismen. „Mysterium Buffo“ ist natürlich keine blosse literarische Abwandlung des alten Theaters, sondern auch Ausdruck ideell-künstlerischer Bemühungen des europäischen Theaters der zwanziger Jahre um die Schaffung des **Massendramas**.

Übersetzt von *Pavel Petr*