

МИСТЕРИЯ-БУФФ В. МАЯКОВСКОГО И ТРАДИЦИИ РЕВОЛЮЦИОННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Мистерия-буфф В. Маяковского явилась в известном смысле творческой предвестью новаторского движения *Театрального Октября*, ставшего значительным фактором послереволюционной театральной жизни (его программа была выдвинута в 1920 году Вс. Мейерхольдом, назначенным в этом же году [16/9] заведующим Театрального отдела Наркомпроса). Во время, когда театры (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 трябуной, а спектакль действенным орудием революционной борьбы; отвергая аполитичность, они прокламировали ориентацию на революционное содержание и форму, призывали „строить театр открыто тенденциозный, агитационный, подчиненный политическим задачам эпохи“. Т. е., именно здесь зарождалась, сознательно выдвигалась идея революционного, *политического театра*, подхваченная затем в Германии видным режиссером Э. Пискатором и Б. Брехтом, развиваемая в свою очередь и в неподражаемых политических ревю 30-х годов пражского „Освобожденного театра“ Восковца и Вериха; впрочем, она не потеряла до сих пор своей актуальности, как об этом свидетельствует в 50-х и 60-х годах, напр., художественная программа творческого коллектива Театра им. Магена в г. 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. Для Дуначарского эта „искренняя, шумная, торжествующая, безусловно демократическая пьеса“ была „единственной пьесой, которая задумана под влиянием... революции и поэтому носит на себе ее печать — задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую“. 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* более рельефными, красочными, живыми, чем несколько суровыми красками обрисованный героико-патетический мир „нечистых“.¹

В прошлом не раз встречались попытки возродить тип драматического искусства, отличающегося „сонмищной“ основой. Как в художественном, так особенно в теоретическом отношении внес в разработку проблемы свой вклад Р. Роллан (трактат о *Народном театре*, 1903). Незадолго до революции в русской среде ратовал за возрождение эллисской театральной культуры и принципов всенародной хоровой драмы широко эрудированный теоретик, весьма осведомленный в истории античного театра Вяч. Иванов; его рассуждения имеют свое мысленное ядро, несмотря на всю противоречивость его, в общем, идеалистической эстетической концепции. Он 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“.)² 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.

Организация „хорового действия“, способного — по мнению Вяч. Иванова — оплодотворить драму в будущем, связывалась в его интерпретации именно с воздействием на народ, на массы, на „народную душу“ („хор — наше соборное ‚я“), на формирование народного сознания. В этом отношении Иванов боролся за то, чтобы „зритель“ был не только пассивным созерцателем „действия“, а „деятелем“, его „соучастником“. (В хоровой драме „зритель был соучастником действия тем, что отождествлялся не с героем-протагонистом, а с хором, из которого выступил протагонист“.)³ Поэтому он ратует за то, чтобы была устранена „рампа“ („заколдованная грань между актером и зрителем“), перекликаясь или же предвосхищая таким образом аналогичные стремления и приемы новаторского театра.

Послереволюционное русское драматическое искусство — и особенно *Мистерия-буфф* — в определенном отношении подтверждала прогноз Иванова, ибо сама эпоха стимулировала „соборность“ в смысле самоопределяющего, коллективного усилия массы, множества, изменяющего мир и акцентирующего героический жест и социально-политический призыв („...театр — верный свидетель о том, чем живет эпоха соборно“). 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

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

² См. П. Марков, *Современная экспрессионистская драма в Германии*. Искусство 1, 1923, 377.

³ Вяч. Иванов, *По Звездам*. С.—П. 1909, 287.

в этом событии подтверждения своей тезы о первенстве жизни над искусством, но неспешил противопоставить революционному вторжению жизни на сцену противоречащую его предыдущим теориям „мысль“ о невозможности и ненужности выхода искусства за собственные грани“.⁴

Коллективное усилие и движение сталкивающихся в борьбе много-миллионных масс стало основой *Мистерии-буфф* как коллективной „хоро-вой 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 социальный организм. „Хоровой голос“ *Мистерии-буфф* становился таким образом „подлинным референдумом истинной воли народной“, „творческим заказом общины“ („Народ, общество — всегда заказчик“).

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“, „швец“ и т. д.) и подчеркивающих черты коллективизма, что усиливало впечатление монолитности, солидарности и спонтанности народного движения. Данная характерообразующая схематизация, лишаящая образ по возможности всех индивидуальных свойств, была выражением рационалистической тенденции творческого метода экспрессионистов, стремившихся к тому, чтобы образ был точным, адекватным выражением общего понятия. (Не только Кайзер, Газенклевер и др., но уже Л. Андреев отнимал от своих персонажей имя, заменяя его родовыми обозначениями, 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 театра⁵ (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 *Husitě*, F. X. Šalda *Zástupově*, Honzlova zástupová scéna na I. spartakiádě v r. 1921 v Praze na Maninách, J. Seifert *Velká scéna*, K. Čapek R. U. R) — устанавливала

⁴ В. Асмус, *Философия и эстетика русского символизма*. Литературное наследство, т. 27—28, М. 1937, 45.

⁵ 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. Луначарский о театре и драматургии, т. 2, М. 1958, 294).

связь с предыдущими попытками создать коллективную драму с монументально-героическими чертами.

Вклад в ее создание внес своими драматическими произведениями начала XX века Р. Роллан. Убежденный 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 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 мистирию „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, Готш — 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“.⁶

Следует сказать, что спорадические попытки в истории драмы изобразить угнетаемую массу, восстающую против тирании, несправедливости и социального гнета — *Фуэнте Овегуна* (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 Овегуна* 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 недовольство а затем вспыхнувший мятеж, была опозорена человеческая и общественная честь Лавренсии, Яцинго, Менго и др.

Тот же принцип встречается, по существу, и в *Ткачах* Гауптмана, — хотя пьесы отделяют почти три века, — где по сравнению с *Фуэнте Овегуна* усилена характеристика социального положения народа. В почти хроникальной серии небольших бытовых зарисовок показывается все растущее социальное угнетение и нищета жестоко эксплуа-

⁶ Р. Роллан, *Собрание сочинений*. (Драмы революции), т. 1, М. 1954, 3—4.

тируемых 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 действительных деталей, мозаики народного страдания и произвола господ эполею 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 circonstance“ — „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 (*Ваяние 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.⁷

⁷ Луначарский не раз ссылался на опыт Великой французской революции в организации этих великолепных торжеств, ведущих свою родословную от народных празд-

Так же как в начальном этапе развития советской литературы драматурги используют классические сюжеты для перелицовки их на новый, современный лад,⁸ — 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.⁹

Наряду с данными сходными явлениями имеется и определенная сюжетно-тематическая и конфликтная близость ранней советской и французской драматургии периода ВФР,¹⁰ а также определенная близость принципов и мероприятий политики¹¹ и общих идеологических задач, предъявляемых революцией современному театру и драматургии,¹² 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

неств 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. 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).

⁸ Н. Смолин, *Товарищ Хлестаков* (1922), Н. Лернер, *Брат Наркома* (1926), И. Саркизов-Серазини, *Сочувствующий* (1925) — откровенные перелицовки гоголевского *Ревизора* на советский лад (см. М. Микулашек, *Пути развития советской комедии 1925—1934 гг.* Прага 1962, 22—24).

⁹ Колло д'Эрбуа, *Крестьянин маэстр* (1790) — переделка *Саламейского алькальда*; Фабр д'Эглантин перерабатывает *Мизантропа* Мольера в пьесе *Philinte de Molière ou La suite du „Misanthrope“* (1790); известна также переделка *Разбойников* Шиллера, появившихся в обработке Ламартьера *Робер, атаман разбойников* (1792); известны переводы-обработки Дюиса *Отелло*, *Короля Лура*, *Макбета* и ряда других произведений, приспособленных к революционным потребностям.

¹⁰ В драматургии периода ВФР встречается, напр., тематика свержения монархии, войны за революцию, антирелигиозной борьбы, осмеяния революционного приспособленчества (Радэ, *Благородный простолудин*), 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 *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 узнают о новом восстании народа; подобный мотив лежит и в основе сатирического фарса П. Эрדмана *Мандат* (1925) или комедии П. Романова *Землетрясение* (1924). В ряде пьес встречается конфликт между богатыми и бедными, санкулотами и спекулянтами, решается и напряженный конфликт в области семейно-республиканской морали между долгом и личными чувствами: герой патриотической драмы Помпийни *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 до 1799). М. 1932, 220), что напоминает в некотором отношении конфликт *Любови Яровой* К. Тренева (1926).

¹¹ 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.

¹² 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 „чествовать 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).

развития искусства во время общественных потрясений, обожженной 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“.¹³ Хотя драматическим произведениям эпохи ВФР, особенно ее санкюлотского, якобинского этапа (1793 до 1794 гг.) не хватало художественной завершенности, углубленной разработки морально-бытовых проблем революции, плодотворности 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,¹⁴ 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.¹⁵ 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 *Мистерий-буфф*.¹⁶

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-памфле-

¹³ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, М. 1958, 159.

¹⁴ 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, 117).

¹⁵ „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. Луначарский, *Собр. соч.* т. 4, М. 1964, 211).

¹⁶ 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 статье сделана попытка нового осмысления обсуждаемого артефакта.

тическим 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). Маршал — 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 *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.“¹⁷ Вскоре пьеса *Страшный суд над королями* завоевала популярность во всей Франции, пользовалась чрезвычайным успехом у зрителей в 1793—1794 годах.

В одноактном „prophétie“ Маршала 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 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 Маршала 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 Маршала была совершенно ясной: „Les rois sont ici bas pour nos menus plaisirs!“ (Gresset). В отношении политического радикализма, адресной антимонархической и антиклерикальной направленности, революционный фарс Маршала несомненно одно из самых смелых произведений европейской сатирической драматургии малой формы.

Конечно, на агитке Маршала лежит неизбежный груз исторической ограниченности миропонимания эпохи ее возникновения, местами обнаруживаются следы определенной политической наивности; к тому же автор преследовал существенно 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 действительных 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 Маршала), вытекающая из глубокой заинтересованности авторов в судьбах

¹⁷ Trude Richter, *Theater der Revolution*. Berlin 1963, 12.

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*“,¹⁸ в другом место на полюсе, ковчег, ад, рай и т. д.; там „коронованные“ „на длинной железной 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 потоком — революцией, смывшей „всю грязь с лица земного“. Это все образы, сюжетные мотивы и моменты родственного характера, одного стилисового 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 Р. Роллан в своей концепции „народного театра“, ссылаясь в свою очередь на опыт искусства Великой французской революции (на теоретические постулаты А. Гретри).¹⁹

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 решается в откровенно гиперболизированной, гротескно-фарсовой форме, полной динамизма, порой и в стиле клоунады. В организации сюжета, впрочем и в построении образов, Марешаль отталкивался, 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 зазыв балаганного „деда“, остроумно представляющего и расхваливающего перед благодушной публикой аттракционы очередного спектакля (подобно и картины ада, рая в *Мистерии-буфф* создают атмосферу балаганного театра). К традициям народного фарса восходят в пьесе Марешаля и решенные в стиле клоунады грубоватые гротескно-

¹⁸ 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 обелиск 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—1799* гг. М. 1932, 203).

¹⁹ Р. Роллан, *Народный театр*. С. — Петербург 1910, 90—92.

фарсовые сцены „потасовки“ Екатерины II с папой („она — своим спитроном, он — своим крестом“) и всеобщей „свалки“ королей, вырывающих друг другу буквально изо рта кусок хлеба, что способствовало сатирической дискредитации этих паноптикальных фигур человеческой истории и сюжетной занимательности пьесы („короли дерутся; земля усеяна обрывками цепей, обломками скипетров и корон. Мантии превращаются в лохмотья“).

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-политической, 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 Марешаля, Маяковского, а, впрочем, и Верхарна — конца старого, феодального и капиталистического мира, обнаруживающее несомненную близость политической концепции, вдохновленной 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 исторический фазис в перманентном движении мировой революции, обуславливал, конечно, и новое качество предсказания Маяковского, какого ни Марешаль, ни Верхарн в свое время не могли добиться. Если завоеванная победа завершалась для Марешаля 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 чему когда-то стремился и Данте в своей *Божественной комедии*: „... цель этого произведения — вывести живущих из когтей бедствий и вести их к счастью“ [из письма Данте к Кангранде делла Скалла]²⁰, 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

²⁰ Цит. по книге А. В. Луначарский, *Собрание сочинений*, т. 4, М. 1964, 97.

получает особый смысл давнишний смелый прогноз поэта, оправданный технической революцией нашего века, предсказывающий время, когда „может быть, в атаку далеких планет ринутся воздушные дредноуты коммуны“.

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, Даниель были связаны с движением народных масс, изобличали 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) Ф. Бэкона, *Basilidae ou Naufrage des îles flottantes* (1753) абатта Морелли и др. продолжали утопии древних писателей и философов (Ямбула *Helio-pol*, 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 (Wells, Сарек, Priestley, Russel, Huxley 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 натуре своей остается поэтом, который призывает и возвещает, а порой даже пророчествует...“).²¹ 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), *Летающий пролетарий* (1925), *Пятый Интернационал* (1922), *IV Интернационал* (1922): „Грядущих дней агитатор“ — много грустного в жизни переживший, он страстно желает „хоть раз бы увидеть, / что вот, / спокойный, / живет человек меж веселий и нег“ (*Пятый Интернационал*); „Коммуна! / Кто будет пить молоко из реки ея? / Кто берег-кисель расхлебает опоен? / Какие их мысли? / Любви какие? / Какое чувство? / Желанье какое?“ (*IV Интернационал*). И данный компонент поэтического видения и дарования Маяковского является несомненно чертой романти-

²¹ А. В. Луначарский, *Неизданные материалы*. Литературное наследство, т. 82. Наука, М. 1970, 230.

ческого мировосприятия, так как именно „романтический поэт чувствует себя не ‚стихотворцем‘, 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“.²²

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 сытости“, предсказывая время, когда „встаёт из времен / революция другая — / третья революция / духа“ (IV *Интернационал*).

Предостерегающие интонации, исключая мистериальный восторг и гимнический панегиризм, раздаются и в близкой в стилевом, 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, Лунц стремился в своем драматическом предвидении, озаренном философским видением, предостеречь ее от опасного упрощения 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. Чапека в области социальной драматической утопии, было характерно пессимистическое видение далекого будущего. Пьеса Брюсова является трагическим предсказанием гибели будущего человечества, постепенно биологически 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 (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 обесчеловеченным предписаниям и догмам. *Земля*, „самое совершенное и торжественное произведение“ Брюсова,²³ представляет собой настоящий призыв к социально-политической совести человечества, призыв не позволить гибель людского поколения.

²² В. Жирмунский, *К вопросу о „формальном“ методе*. В кн. *Вопросы теории литературы*. Academia II. 1928, 180.

²³ 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.).²⁴

Внутренний пафос *Мистерии-буфф*, окрыленный историческим оптимизмом самой революции — весь в порыве к будущему, соответствуя полностью сущности *мистерии*, представляющей 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 драматического „пророчества“ Лунца (находящегося „в трагическом союзе с исторической необходимостью“); но все же вместе с ней она разительно противостояла произведениям некоторых западноевропейских драматургов, создававших на рубеже 20-х годов в духе христианской эсхатологии апокалиптические произведения и проповеди „конца мира“, человеческого общества, пронизанные мрачным пессимизмом, настроениями депрессии, отчаяния, жизненного скепсиса, общественной безнадежности, безотрадности и тотального неверия в человека [К. Kraus, *Letzten Tagen der Menschheit* (1919), Pär Lagerkvist, *Sista människan* (1917), Friedrich von Gagn, *Ozean* (1921) и др.].

²⁴ Вяч. Иванов, *По Звездам*. С.—П. 1909, 191.

