

Mikulášek, Miroslav

Вступление

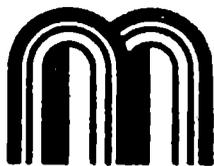
In: Mikulášek, Miroslav. *Победный смех : опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В.В. Маяковского*.
Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, c1975, pp. [13]-23

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121029>

Access Date: 05. 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.



ВСТУПЛЕНИЕ

**... первая страница новейшей
истории искусств открыта нами".**

В. МАЯКОВСКИЙ

Так же как во время Парижской коммуны в 1871 году примкнул к коммунарам в надежде на свободное человеческое существование широкий круг писателей, поэтов, художников, ученых, актеров и студентов,¹ — и в 1917 году на сторону Октябрьской революции встал талантливый отряд прогрессивно настроенной художественной интеллигенции. С революцией ее связывало не только отрицание старого мира, но и этический идеал, романтически окрыленная мечта, „искони таящаяся в человеческой душе“, „переделать все“, „устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью“.² „Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию“, — восторженно призывал русскую художественную интеллигенцию А. Блок на пороге первого, труднейшего года революции.³

Сурово героический пафос революции, потрясшей старый мир, ее энтузиазм и весь внутренний романтизм, отразившийся в пламенных мечтах о будущем, в надежде на возрождение жизни и искусства, становились воодушевляющим огнем революционного искусства.

В усилии создать новое искусство революционного мира сплетались и переплетались пути разнообразных художественных направлений и течений от реалистических до неоромантических и модернистских включительно.

Значительное место в этом процессе принадлежит новаторской струе советского искусства, представленной плеядой талантов — Маяковским, Хлебниковым, Асеевым, Пастернаком, Каменским, Мейерхольдом, Эйзенштейном, Вертовым, Род-

¹ P. Verlaine, A. Rimbaud, J. Vallès, L. Michel, G. Courbet, E. Vaillant, August-Jean-Marie Vermorel, E. M. G. Tridon, Marie-Léonide Charvin (Agar), Maxime Lisbonne, Rozali Borda и др.

² А. Блок, *Интеллигенция и революция. Сочинения в 2-х томах*, т. 2, М. 1955, 221.

³ Там же, 228.

ченко, Малевичем, Весниным, Прокофьевым, Шостаковичем и др. „Мы привыкли называть это искусство, которое встало во главе прогресса и которое устремлялось не только к будущему искусства, но и к будущему общества — искусством авангардным“, — писал в 1948 году выдающийся чехословацкий теоретик И. Гонзль, характеризуя тот фазис революционного искусства, стремившегося к идейному и художественному новаторству, к единству целей настоящего искусства и революционного движения рабочего класса.⁴

Процесс становления этой особой стилевой линии в советском искусстве был не простым делом. Ведь не одному из ее представителей пришлось в эпоху революционной ломки коренным образом пересмотреть груз модернистских представлений об искусстве, решительно порвать с этапом футуристических увлечений „самовитым словом“ и т. д., прежде чем встать на новые идейно-художественные пути.

Да и сам футуризм, в русле которого формировалось творчество Маяковского, Хлебникова и др., как порождение определенного кризисного периода в развитии дореволюционного русского искусства, представлял собой 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 сопровождаемым 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,⁵ тяготение к формальному мастерству („мудрствование над формой“, „искажение формы“⁶), выхолащивание идейного содержания, явный крен в сторону декларативного отрицания классического наследия вообще („Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности“; *Пощечина общественному вкусу*, 1912). Эта нигилистическая тенденция была довольно характерна для дореволюционного времени, увлекала многих художников, убежденных в том, что „тем, кто смотрит в будущее, не жаль прошлого“⁷ (Блок). Конечно, „не нужно думать, — как писал Луначарский, — что декадентствующие футуристы являлись просто ловкими шарлатанами. Нет, среди них было много искренних людей, которых несло водоворотом бездуш-

⁴ Данное понимание „авангардности“ разделяет и советское литературоведение: „Авангардность предполагает целостность идейную, художественную и эстетическую, общественную и профессиональную прогрессивность. Или можно сказать так: то, что авангардно — безостановочно прогрессивно. Прогрессивно же то, что представляет собой исторически оправданное движение вперед данного типа явлений“ (И. Мάца, *Проблемы художественной культуры XX века*. Искусство, Москва 1969, 75).

⁵ Кстати, тенденции к эпатирующей экстравагантности не раз встречались в истории: Стендаль в своей *Истории здравого смысла* приводит пример корпорации парижских студентов-юристов, главным занятием которых „в Париже 1600 года было то же самое, что в 1825 в Иене, — пугать буржуа“ (Стендаль, *Собрание сочинений*, т. 7, М. 1959, 208).

⁶ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, М. 1958, 223.

⁷ А. Блок, *Собрание сочинений*, т. V, М.—Л. 1962, 248.

ной буржуазной жизни и которые искренне верили, что они создают положительные ценности и двигают вперед события".⁸

Общественно-политическая позиция русских футуристов, их отношение — полное протеста, хотя и анархистски окрашенное — к буржуазному обществу, обнаруживало определенную историческую закономерность, характерную для положения художественного фронта накануне революционных взрывов. Как известно, во Франции „в конце XVIII века, в эпоху, непосредственно предшествовавшую великой революции, переломные французские художники... находились в разладе с тем «обществом», которое было тогда господствующим. Давид и его друзья были противниками «старого порядка». И этот разлад был, конечно, безнадежен в том смысле, что между старым порядком и ими примирение было совершенно невозможно. Больше того, разлад Давида и его друзей со старым порядком был несравненно глубже, нежели романтиков с буржуазным обществом: Давид и его друзья стремились к устранению старого порядка; а Теофиль Готье и его единомышленники ничего не имели... против буржуазных общественных отношений и хотели только того, чтобы буржуазный строй перестал порождать пошлые буржуазные нравы. Но, восставая против старого порядка, Давид и его друзья хорошо знали, что за ними шло, в густых колоннах, то третье сословие, которое скоро должно было, по известному выражению аббата Сийэса, сделаться всем. Стало быть, чувство разлада с господствующим порядком дополнялось у них сочувствием новому обществу, сложившемуся в недрах старого и готовившемуся заменить его собою".⁹ Аналогично, особенно в случае творчества Маяковского, представлявшего определенную бунтарскую прослойку внутри футуризма, тотальное неприятие господствовавшего царского порядка дополнялось сочувствием новому, сложившемуся в недрах старого общества революционному рабочему классу, готовившемуся к завоеванию власти и, впоследствии, безоговорочным утверждением социалистической революции: „О к т я б р ь. Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня (и для других москвичей-футуристов) не было. Моя революция".¹⁰

После Великой Октябрьской революции художники-новаторы, творчество которых несло печать футуризма, совершив крупный идеологический сдвиг, пытались преодолеть программу деструкции и противоречивость его эстетической концепции стремлением объединить „левизну“ формальную с „левизной“ политической („Левизна, изобретательность для нас обязательна. Но из всей левизны мы берем только ту, которая революционна, ту, которая активно помогает социалистическому строительству, ту, которая крепит пролетарскую диктатуру“, Маяковский, 12, 204), устранить таким образом „вечное и трагическое“ противоречие между искусством и обществом, как воспринимали его художники в до-революционное время: „Мне думается, — писал еще в конце 1912 года

⁸ А. В. Луначарский, *Неизданные материалы*. Литературное наследство, т. 82, Наука, М. 1970, 222—224.

⁹ Г. В. Плеханов, *Сочинения*, т. XIV, М. 1924, 130.

¹⁰ В. В. Маяковский, *Собрание сочинений*, т. 1, М. 1955, 25. В дальнейшем цитируется по данному изданию; том и страницы указаны в скобках в тексте.

А. Б л о к, — что в России уже существует довольно таких читателей, которым смертельно надоело выискивание в произведениях искусства политических, публицистических и иных идей, которые понимают, что противоречия жизни, культуры, цивилизации, искусства, религии — не разрешаются ни словами, ни теориями, ни ироническим отходом от их разрешения; что эти противоречия сами по себе глубоко поучительны и воспитательны; что каждый несет их на своих плечах, насколько хватает у него сил; что разрешение их — дело будущего и дело соборное“¹¹

Пять лет спустя как раз бывшие футуристы ставят уже своей задачей устранение исконного противоречия между политикой и искусством, заявляя, что: „... Только в спайке с рабочей революцией — расцвет искусства будущего... Только Октябрь дал новые огромные идеи, требующие нового оформления“ (Маяковский 12, 55). В их воодушевленных призывах в какой-то степени воскрешало *credo* романтиков первой трети XIX века, для которых „свобода искусства, свобода общества — вот та двойная цель, к которой должны единодушно стремиться все последовательные и логично мыслящие умы...“ (В. Г ю г о).¹²

Связывая надежды на возрождение искусства именно с революцией, представители советского художественного авангарда искали совершенно новые, адекватные революции художественные формы. Впрочем, буквально вся культурная атмосфера молодого пролетарского государства с первых дней уже была пропитана страстным желанием открывать новые пути художественного творчества. „Разве мы, эпигоны, — заявлял в декабре 1918 года Л у н а ч а р с к и й, — разве мы будем оберегать только наследие отцов, а сами окажемся не в состоянии родить ничего нового?“¹³ Это была закономерная тенденция, полная романтического взлета, тенденция вполне соответствующая назначению и историческому движению искусства („Искусство прошлого никогда не может удовлетворить запросам жизни, а иногда его влияние может даже оказаться вредным, — писал Р. Р о л л а н. — Для здоровой и нормальной жизни необходимо, чтобы искусство непрерывно перерабатывалось и обновлялось вместе с самой жизнью. Не знаю, создаст ли нарождающееся общество свое новое искусство. Но если нет такого искусства, то нет и вообще нового искусства; есть только музей, одно из тех кладбищ, где спят набалзамированные мумии прошлого“¹⁴).

Воодушевляющий импульс Октябрьской революции способствовал бурному развитию советского искусства последующего периода, заставляющего вспомнить, 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 н а с т у п л е н и е р е в о л ю ц и и, вдохновляющее и возрождающее своими идейными и формальными поисками европейское искусство. „За 600 верст бьется художественная жизнь, не знающая себе равной в Европе“, — отмечает

¹¹ А. Б л о к, *Собрание сочинений*, т. V, М.—Л., 1962, 479.

¹² В. Г ю г о, *Драмы. Искусство*, М. 1958, 198.

¹³ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, М. 1958, 152—153.

¹⁴ Р. Р о л л а н, *Народный театр*. С.—П. 1910, 9.

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). Впрочем, уже до революции, в адрес всех тех, кто односторонне связывал творческое усилие русского футуризма с западноевропейским влиянием и воздействием, звучало гордое заявление Маяковского, отрицающего всякую преемственность от итало-футуристов: „Пора знать, что для нас «быть Европой» — это не рабское подражание Западу, не хождение на полоцах, перекинутых сюда через Вержболово, а напряжение собственных сил в той же мере, в какой это делается там!“ (1, 320; см. и 1, 395).

Судьбы этого сложного художественного течения, представляющего важное звено в истории русского искусства и устремлявшегося все к новым творческим горизонтам („через футуризм к художественному реализму“; !! — М. М.; 13, 177), нельзя ни отрицать, ни исключать, чтобы не оказаться в противоречии с самой диалектикой.¹⁵

Русское революционное искусство, в том числе и театральное, зарождалось в сложной общественной обстановке изо всех тогдашних бурных споров (котрые „так или иначе войдут в историю театра“, Луначарский), борьбы взглядов и художественных концепций, разнообразных исканий, не лишенных подчас ошибок и заблуждений, из творческого соревнования течений и отдельных художников, 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 театрального строительства. Ориентация на сохранение старых, дореволюционных академических театров и их студий, приводимая с целью способствовать их „ускоренной эволюции в сторону потребностей... вре-

¹⁵ „... любое поэтическое произведение есть целостное единство, где звуковые, смысловые, образные и т. д. компоненты синтетически объединены. 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. М. 1934, 486—487). Впрочем, с диалектической точки зрения ведь нельзя отрицать даже негативную сторону противоречия, чтобы не нарушить последовательность процесса развития; „Сосуществование двух взаимно-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, Сочинения, т. 4, Москва 1955, 136).

мени", дополнялась всяческой поддержкой молодых, революцией рожденных театров, „в которых можно сразу создавать экспериментальные, показательные спектакли, вполне созвучные... эпохе“.¹⁶

А. В. Луначарский, как один из опытных проводников политики партии в области искусства, зорко следил за состоянием театрального строительства и в особенности за развитием новаторского „театра исканий“, куда включал и крупного режиссера Я. Таирова, „самого обещающего человека России“ Евг. Вахтангова и „неистового экспериментатора“ В.с. Мейерхольда.¹⁷

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

Луначарский 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 и к ней отзывчивыми, — они и на деле проявили себя во многом хорошими организаторами“¹⁸). Он с одобрением встречает заявления футуристов, что они хотят „в свою новую форму... вложить острое коммунистическое содержание“. Для Луначарского уже в тогдашнее, далекое от нас время — очевиден тот внутренний преобразовательный процесс футуризма, который, конечно, „изменился при соприкосновении с революцией. В особенности теория, взгляды, политические симпатии футуристов сильно прониклись революционным духом“. „Революция взяла в свои руки футуристический театр, — писал Луначарский. — В ее жгучих руках этот футуристический театр загорелся искренним коммунистическим огнем. Но она не только держала его в своих руках, она давила на него, она преображала его“.¹⁹

Луначарский, хотя и связывал „театральное возрождение“ в послереволюционный период скорее с „классической традицией“ (ведущей

¹⁶ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, Москва 1958, 373.

¹⁷ А. Луначарский, хотя и подвергал постоянной критике некоторые необдуманные стороны и моменты творчества Мейерхольда в разных этапах его развития, сумел тонко постичь отдельные ступеньки этого развития — от модернистского, символического стилизованного театра дореволюционного периода (там же, 1, 220) и „своеобразного театрально-революционного футуризма“, приспособленного „очень оригинально и тонко... к плакатно-митинговому периоду нашей революции“ (там же, 382), через фазис биомеханики, эксцентризма и временных уклонов в сторону подчеркивания циркового, мюзикольного, позднее и кинематографического элемента — к „театрально-революционному реализму“ (там же, 383).

¹⁸ А. В. Луначарский, Собрание сочинений, т. 2, М. 1964, 207.

¹⁹ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, М. 1958, 381, 384.

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 театра и драматургии (за что его позднее неоднократно 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 и 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, нетрудно было „представить себе“ — уже в 1924 году — „синтетический театр, который пользовался бы всеми находками последних десятилетий, совершенствуя их, умеряя и объединяя“.²⁰

Прежде всего, однако, Луначарский боролся за культурно-политическую концепцию, которая способствовала бы многогранному развитию революционного искусства: „Мы даем простор!“ — открыто заявлял Луначарский в 1926 году. Такую позицию он занимал буквально с первых дней революции: „Лучше ошибиться и предложить народу что-нибудь не могущее ни сейчас, ни позже снискать его симпатии, чем оставить под сдулом (на том основании, что тому или другому оно сейчас не по вкусу) произведение, богатое будущим“ (1918); „Когда я вижу ту или иную группу товарищей, которые скромно, с верой в себя, ставят какой-нибудь спектакль, который я смотрю — и мне не нравится, я не скажу им, что они — дураки. А, может быть, это ценно? Это покажет будущее. Убить легко, а вот сохранить трудно“.²¹

Проводимая Луначарским революционная ленинская культурная политика была чужда окостеневших, мелочных тенденций, злонамеренных, нечувствительных, неосведомленных и неорганических вмешательств в творческий процесс („... политика Наркомпроса в области театра есть. Проводить ее нужно без уклона в правые и левые ереси, но сама эта политика многосторонняя, допускает различные формы, различные изменения в области театра и предоставляет достаточную широту инициативы директорам, режиссерам и артистам“²²), а также насаждения личных вкусов в искусстве: „Десятки раз я заявлял, что Комиссариат просвещения должен быть беспристрастен в своем отношении к отдельным направлениям художественной жизни. Что касается вопросов формы — вкус народного комиссара и всех представителей власти не должен идти в расчет. Предоставить вольное развитие всем художественным лицам и группам! Не позволить одному направлению затирать другое, вооружившись либо приобретенной традиционной славой, либо модным успехом!“

Человек широкой культуры, сам художник, тонко понимающий законо-

²⁰ Там же, 327.

²¹ См. *Пути современного театра*. М.—Л. 1926, 45.

²² А. В. Луначарский, *О политике Наркомпроса в театральном деле*. Советское искусство 3, 1925. (*Литературное наследство*, т. 82, М. 1970, 411.)

мерности творчества, Луначарский был твердо убежден, что „совсем не дело государственной власти искусственно задерживать рост художественных школ, выдвигаемых самой жизнью“²³ (!!! — М. М.), ибо „административными мерами в искусстве, как и в науке, «Октябрьскую революцию не сделаешь», говорю я. Этим я хочу сказать, что наука и искусство развиваются творческими актами, а не полицейскими методами“.²⁴

Революционная концепция партии развития культуры в социалистическую эпоху создавала необходимый простор для бурных идейно-художественных исканий молодого советского искусства.

*

В русле русского новаторского и революционного советского искусства и его эстетических поисков развивалось и формировалось творчество одного из крупнейших поэтов XX века — В. В. Маяковского.

Маяковский был подлинным новатором не только в поэзии, но и в области театрально-драматического искусства. Каждая из его пьес — от юношеской трагедии *Владимир Маяковский* (1913—1914), полной жизненного абсурда, грусти, но и бунта против старого мироустройства, через *Мистерию-буфф* (1918), прославлявшую революцию языком библейских легенд и притч, по гротескно-фантастические сатирико-политические комедии *Клоп* (1928) и *Баня* (1929), клеймящие пороки нового мира — была художественным событием, отличалась идейной смелостью, неповторимым формальным новшеством и художественным мастерством. Несмотря на то, что драматическое творчество Маяковского отличается определенным жанровым разнообразием (в нем имеется трагедия, драматический дирижамб и политическая сценическая агитка), оно тяготеет явно к комедино-сатирическому жанровому типу, дающему особую интерпретацию мира.

В истории европейской драматургии в течение ее тысячелетнего развития было немало комедиографов, наделенных редкостным чувством тонкого, трогательного юмора и умного веселья и владеющих искусной техникой веселого ремесла. Хотя плеяда ярко сатирических талантов не так уж многочисленна, Аристофан, Мольер, Бомарше, Граббе, Шеридан, Грибоедов, Гоголь, Сухово-Кобылин, Жарри, Шоу, Цукмейер, Маяковский, Дюрренматт и др. вписали своими произведениями в историю сатирической комедии самые занимательные и бессмертные страницы.

Немногочисленная фаланга комедиографов-сатириков свидетельствует о том, что сатира, в особенности драматическая, несомненно в высшей степени трудный литературный вид, предполагающий кроме знания жизни, своеобразия, форм и законов театрально-драматического творчества и наличие обостренной социальной совести, дара „*vis comica*“, остроумия, смысла для той редкостной области комического, смешного, чем — как известно — одарены лишь немногие.

Всеми этими качествами обладал и В. Маяковский, необычайно остроумный поэт, драматург и сатирик, сочетающий озорную и бойкую

²³ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, М. 1958, 381.

²⁴ А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 2, Москва 1964, 227.

шутку с едкой иронией, резкой и смелой инвективой, жгучую и веселую сатиру с социально-политической и философской заинтересованностью трагедии и высокой комедии в деле прогресса, борьбы с несправедливостью во имя гуманизма, во имя коммунизма.

Прежде всего, однако, во всех своих драматических произведениях Маяковский выступал в качестве неутомимого открывателя новых художественных путей, искателя оригинальных форм нового и особого рассказа о действительности, о явлениях мира.



