

MIROSLAV MIKULAŠEK

Brno

ЖАНРОВЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ
„МИСТЕРИЯ—БУФФ” В. МАЯКОВСКОГО

„Театру не угоняться за революцией, — констатировал в свое время А. Луначарский. Наш театр теперь — театр военных действий, наш театр — это мировая арена, и газета каждый день, улица каждый час дает больше впечатлений, чем может дать их сцена”. Впрочем, оказывается, что „и в эпоху Великой французской революции тогдашний революционный театр менее всего изображал непосредственно саму революцию. Попытки этого рода почти никогда не увенчивались успехом”. Очевидно, именно данное объективно-историческое обстоятельство обусловило обращение Маяковского в *Мистерии-буфф* — так же как и других драматургов — к таким театральнo-драматическим формам, которые позволили бы посредством метафорически-символистского образа в сценическом „стяжении” передать содержание и смысл революции, запечатлеть эпос ее глубочайших борений, отразить весь героический пафос и грубую мелочность противоборствующих исторических сил. Поэтому поэт обращается к аллегорически-символистской форме драматической параболы (революция — „прачка святая” — уподобляется всемирному потопу, омывшему грешную землю и воскресившему ее к новой жизни); это давало возможность запечатлеть прежде всего смысл событий, их логику, синтезировать отдельные факты, объять большие отрезки времени и пространства и создать, таким образом, своеобразную стилизованную театральную модель революционной эпохи.

- Скорее чем личная привязанность к условно-символическим формам, сыграли свою роль в данном эстетическом подходе поэта 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 рождает символы и нуждается в символах. Знамя есть символ. Интернационал есть символ, могила Владимира Ильича есть символ, его статуи, бюсты, портреты — символы”. Поэтому позднее он резко выступал против взгля-

дов, будто пролетариат „не может иметь своего символического театра”; Луначарский отвергал, однако, мистический, декадентский символизм: „Во всяком случае, пролетариату придется часто, для воплощения своих огромных идей, чувств и дел, ломать рамки строго реалистического события, создавать особые, повышающие конкретный реализм картины, которые лучше передавали бы всю полноту того или другого явления...”¹ Реалистический символ, отражающий правду революционной эпохи и волю поднявшихся масс, мог стать основой для возникновения имманентного ему нового, в данном случае революционного мифа.

Следовательно, вполне закономерно, что в период русской революции наряду с агитками (П. Арский, *За красные Советы*, 1920), социально-бытовой реалистической драмой (*Захарова смерть* А. Неверова, 1920; *Марьяна* А. С. Серафимовича, 1918), историко-философской пьесой (*Оливер Кромвель*, 1920, *Фома Кампанелла*, 1922, А. Луначарского), рождается драматургия, тяготеющая к обобщающим, синтезирующим театрально-драматическим формам, к острой революционной символике и аллегоризму, к новому, революционному мифотворчеству. *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 эпоса², она все же имеет свою жанрово-типологическую генеалогию прежде всего в области театрально-драматических, зрелищных форм прошлых эпох. Формальный творческий импульс Маяковский получает от средневекового театра. Общую известность о нем поддерживали всемирно известные постановки пасхальных пьес в Обераммергау („Театр Обераммергау ведь не сковывает слова кандалами вписанных строк”³; но оживлению интереса в русской среде к его жанрам особенно способствовала теория и практика театральных новаторов, усилие которых в данном отношении находилось в перекличке с аналогичными тенденциями европейского театра (Крэг, Апшиа, Рейнгардт и др.). Создатели русского символического театра видели выход к новым исканиям в воскрешении театрально-драматических форм антики, средневековья и ренессанса (неомистерии

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

² K. Krejčí, *Heroikomika u Slovanů*, Praha 1966, стр. 502.

³ В. В. Маяковский, *Собрание сочинений*, М. 1955, т. 1, стр. 277. В дальнейшем цитируется по данному изданию; том и страницы указаны в скобках в тексте.

А. Ремизова *Бесовское действо*, 1908; А. Белого *Пришедший*, 1903; М. Кузмина *Комедия о Еёдокии из Гелиополя*, 1907, и др.). Отсюда исходят в 1907—1908, затем и в 1911—1912 годах сценические реконструкции — точнее эстетические стилизации — средневековых „действ“, литургических драм XI века, моралитэ XV века, мираклей XII века, фарсов XVI века, пастуралей XIII века а также испанского театра XVI—XVII веков Н. Евреинова в руководимом им (вместе с Н. В. Дризенем и Н. И. Бутковской) петербургском Старинном театре; открыв зрителю культуру далекого прошлого, этот театр в свою очередь оказал воздействие и на развитие русского театрально-драматического искусства: „[...] он воспитал целое направление в самом сценическом искусстве, в смысле отыскания совершенно новых подходов к основному существу форм театрального зрелища”⁴. Вяч. Иванов, рассуждая в тогдашнее время в связи с поисками новых сценических форм о „театре будущего” и „грядущей драме”, настаивал на ее жанровом многообразии, на том, что „всему должен быть в ней простор: трагедии и комедии, мистерии и лубочной сказке, мифу и общечеловечности”⁵. Пьеса Маяковского спустя много лет его требование как будто осуществила.

Форма *Мистерии-буфф* — политического ревю с революционно-агитационным зарядом — вырастает из модернизированной жанровой основы и действенной канвы универсального жанра средневекового театра-мистерии (жанра западных литератур, имеющего, тем не менее, своеобразную аналогию и в литературе славян; более или менее развернутые элементы и фрагменты средневековой мистерии встречаются уже в XIV и XV веках особенно в древней чешской литературе („[...] у Чехов были в ходу все роды мистерияльной литературы”⁶), затем появляются и в польской литературе⁷; их отдаленные, во многом и рудиментарные отголоски имеются и в древнерусских „действиях”, драматическом обряде древней русской церкви (Пещное действо и др.), и, особенно, в русской школьной мистерии XVII века, на которую оказала влияние мистерияльная литература украинская и польская. Как раз форма мистерии дала Маяковскому возможность соединить разнообразные жанровые слои и эмоционально-эстетические планы патетики 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

⁴ Э. Старк (Зигфрид), *Старинный театр*, С.-П. 1922, стр. 34.

⁵ Вяч. Иванов, *По звездам*, С.-П. 1909, стр. 208.

⁶ А. Веселовский, *Старинный театр в Европе*, М. 1870, стр. 233.

⁷ „Nie zachował się ani jeden oryginalny tekst kompletnego misterium polskiego z okresu średniowiecza”. (См. *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, zeszyt 3: *Misterium*, opr. J. Lewański, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, стр. 322).

ко второму варианту пьесы говорить — в связи с изображением сталкивающихся в ней двух враждебных миров — о „пролетарской МИСТЕРИИ реке/и буржуазии БУФФ” (2, 357).

Мистерияльная форма, использованная поэтом, воскрешавшим таким образом в оригинальном идейно-эстетическом ракурсе забытые традиции средневекового театра, весьма непривычное соединение разнообразных стилево-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 комической карнавальной игры, действующих лиц из народа — светско-реалистическим элементом, сценами и чертами народного комизма, смехом, шуткой, остротой, буффонадой, фарсом („[...] на ее подмостках [мистерии — М. М.] рядом со святыми и праведниками, бесцеремонно разгуливали не только черти, но и шуты-остро словы, повивальные бабки, подвыпившие солдаты и прочий комический люд из интермедий и фарсов [...]”⁸). 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, возвышенное, серьезное с комическим и гротескным зачастую в причудливом сплаве, уже в свое время не было лишь делом чисто духовного театра, а выражением воздействия светского, веселого театра, родившегося на площади.

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

Маяковский, конечно, не хотел посредством отобранной системы образов реконструировать — в парадоксальном ракурсе — по библии известную канву событий (всемирный потоп, постройка ковчега, нагорная проповедь, перенесение действия в ад, рай, поиски Арарата), но стремился создать в своеобразной „драме-легенде” новую идейно-художественную концепцию современного мира, создать художественную аллгорию основного переживания эпохи, новую *притчу*, новый миф. Старый миф приобретал в связи с новыми жизненными условиями новый облик. Символически изображенное путешествие после всемирного потопа „семи пар нечистых” — пролетариев, через испытания

⁸ Г. Бояджиев, *От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров*, М. 1969, стр. 27.

и страдания прокладывающих себе дорогу к „земле обетованной коммунизма”, в образной форме мистерияльной параболы отражает исторический опыт совершающейся русской революции, но и извечные чаяния человечества. Таким образом в этой „драме-легенде” символическим выявлением действительности передается логика истории, революции, а не фотографический снимок ее конкретно-исторического движения, конкретного механизма общественных отношений и двигательных, организующих сил: „[...] правда »Мистерии« — правда образная, [...] ее ни в коем случае нельзя размельчить до быта, обыденщины, до узкоисторической конкретности”⁹.

Дело очевидно в том, что коренное обновление в новых исторических условиях древнего библейского мифа ознаменовало собой не символистскую „мистификацию”, а рождение нового мифа, нового, революционного мифотворчества, которое отвечало запросам эпохи, выражало волю и надежду масс, явившись таким образом в конечном итоге „результатом не личного, а коллективного или соборного „сознания”¹⁰. Новый миф, новое, истинное мифотворчество воскресло в „действе” новой, революционной народной мистерии, представляющей в отличие от жанра трагедии „победу над смертью, положительное утверждение личности, ее воскресение”¹¹.

Старый миф, развернувшийся в цепи библейско-евангельских мотивов, таким образом явно был поэтом идейно и художественно модернизирован и политически переосмыслен, лишен религиозного покрова в стремлении к аналогии с современностью, очеловечен. „Мой рай для всех, / кроме нищих духом” (2,212), — так 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 „впервые 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 Вахтангов 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 А. Блок в финале поэмы *Двенадцать* (1918), но и А. Белый (*Христос воскрес*, 1918), С. Есенин (*Июния*, 1918), произведения которых не были лишены известной идейно-художественной дисгармонии, но также и Д. Бедный (политический раешник *Земля обетованная*, 1920), В. Князев (*Красное евангелие*, 1918), А. Луначарский („полухуливая мистерия”, драма-

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

¹⁰ Иванов, *По звездам*, стр. 298.

¹¹ Вяч. Иванов, *Борозды и Межи*, М. 1916, стр. 143.

тический миф *Иван в раю*, 1920), которые полемически и пародийно интерпретировали смысл библейских легенд и мифов.

С аналогичной модернизацией средневековых мистерий — параллельной исканиям Маяковского — можно встретиться и в других славянских литературах, напр. южнославянской (М. Krleža, *Hrvatska rapsodija*, 1918; J. Kosor, *Rotonda, Čovječanstvo*, 1925; K. Mesarić, *Kozmički žongleri*, 1926, и др.¹²) и в польской, где особенно Э. Зегадлович создавал вид драмы, для которой употреблял термин „misterium balladowe”.

Следует отметить, что в истории европейского искусства можно не раз встретиться с явлением, когда посредством применения традиционной, зачастую библейской сюжетики и мотивов стремились художники постичь истину и выразить смысл „бытия”, передать события и атмосферу 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 того, когда художники не успевали в стремительном темпе времени создать систему новых приемов и художественных средств, способных адекватно выразить происходящее.

Так было, например, в искусстве не только Великой Октябрьской, но и Великой французской революции, в период английской революции (*Потерянный рай*, 1667, и *Возвращенный рай*, 1671, Дж. Мильтона), а также в эпоху раннего Возрождения, борющегося с средневековой феодальной художественной культурой, подавляющей человеческую личность. Тогда не только Данте, но и художники, напр., 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. Русская литература также не осталась в стороне от этой тенденции: „[...] библейская тема, как и историческая, приобретала в творчестве декабристских поэтов современное звучание [...]. Язык Библии, язык ветхозаветных пророков был широко использован декабристами в агитационных целях и при этом вводил в заблуждение цензуру и власти”¹³.

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 мистерийной сюжетики явно проглядывают идейные, агитационные и даже дидактические цели, стремление воздействовать на по-

¹² См. F. Wollman, *Dramatika slovanského jihu*, Praha 1930, стр. 152-165.

¹³ См. *Декабристы*. Составил В. Орлов, М.—Л. 1951, стр. XIV.

литическое сознание пролетарского зрителя, поучить его, показать ему наглядно в серии сценических зарисовок его историческую миссию и т. д. Сюжет пьесы представляет назидательную и наглядную демонстрацию урока истории тернистого пути пролетариата к счастью. 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.

Дидактически-морализующие аспекты наложили в *Мистерии-буфф* свою печать не только на обрамление пьесы („пролог” часто встречался в моралитэ), на отдельные ее сюжетные компоненты, мотивы, диалоги, сцены и т. д. (они усиливаются особенно во второй половине пьесы, в монологе *Человека просто*, в картинах 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.), а на всю ее основную идейную концепцию в духе старинных моралитэ, клеймящих в своих драматических персонификациях человеческий порок и возвышающих добродетель, Маяковский противопоставляет с морализующим призывом, полным народной наивности, взаимно исключаящихся общественно-моральных антиподов „чистых” и „нечистых”, представителей двух борющихся миров, закрепляя победу за „добром”, справедливостью.

Данные идейные моменты пьесы и творческой рукописи Маяковского не остались в свое время не замеченными: Осип Мандельштам усматривал когда-то „заслугу Маяковского” (очевидно имея в виду *Мистерию-буфф*) „в применении могучих средств наглядного обучения для просвещения масс. Подобно школьному учителю, Маяковский ходит с глобусом, изображающим земной шар, и прочими эмблемами наглядного метода. Отвратительную газету недавней современности, в которой никто ничего не мог понять, он заменил здоровой школой”. Маяковский, по Мандельштаму, весело вертит свой глобус, и в его „простой и здоровой школе” просвещение превращается в агитацию, агитация же ведется задорно, зажигательно, „со звоном”¹⁴.

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

Традиции старинного театра оказали воздействие не только на систему образов, но и на сатирический компонент „искрящейся юмором” *Мистерии-буфф*. Сатира, направленная против „чистых”, является жизненной струей,

¹⁴ О. Мандельштам, *Буря и натиск*, [в:] *Русское искусство*, I, 1923, стр. 81.

жанровым поводом *Мистерии-буфф*, приземляющим пьесу, стягивая ее с высот строгого, отвлеченного пафоса к реальной действительности, к основному конфликту эпохи — борьбе с контрреволюцией („[...] он стремится к грандиозному, пророческому, но при этом он очень ироничен и подчас впадает в клоунаду”, — раскрывал Луначарский в 1922 году своеобразие поэтического таланта Маяковского)¹⁵.

Мистерия-буфф — „прекрасная буффонада — первый опыт и преобраз настоящей театральной революционной сатиры” (Луначарский) стоит у истоков советской сатиры, в том числе драматической, развивающейся уже со времен революции: напр., лубочная пьеса (А. В. Луначарский, *Сказание о том, как Иван-дурак умным стал*, 1920), сатирическая агитка (одноактная комедия А. С. Серафимовича *Именины в 1919 году*), сатирический сценарий М. Горького *Работяга Словортеков* (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 в 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. Луначарский призывал тогда: „Не выпуская меча из одной руки, в другую ... взять уже тонкое оружие — смех”.

Самокритическая, очищающая тенденция в советской сатирической комедиографии утверждается несколько позднее, в 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 талантливый, но все же несколько преждевременный сатирический сценарий М. Горького *Работяга Словортеков* (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 искон-

¹⁵ А. В. Луначарский, *Неизданные материалы*, „Литературное наследство”, г. 82, М. 1970, стр. 222.

ный смысл, в результате чего получился явно антирелигиозный эффект. Эпизод с эскимосом, зажимающим „пальцем на последней сухой части земли — полюсе — дырку в земном шаре, из которой бьет струя всемирного потопа — „огонь революции“, — это и удачная сценическая находка условной реализации потопа, и пример весьма остроумного пародийно-комедийного „снижения“ высокого легендарного мотива.

Таким же образом обстоит дело с буффонными, инфернальными мотивами, пародийными кадрами ада, дающими возможность разворота комического элемента, который усиливался в мистериях после того, как они вышли на паперть („Сюда же, на церковную паперть, ворвалась и веселая буффонада дьявольских сцен. Черти гурьбой набрасывались на грешников и с шумом и гиканьем тащили их в ад. Так в церковное представление вливалась стихия вольной народной игры [...]”¹⁶). В *Мистерии-буфф* эти мотивы решены, конечно, не в духе средневековых религиозных представлений, устрашающих робкого зрителя мрачно-серьезными картинами адских мучений, а в сказочно-фарсовом духе народной словесности, „смешных страшилищ” народно-площадного зрелища („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 гротескно-фарсовых сценок, несущих мощный политический заряд (вроде „фехтовального поединка” немецкого и итальянского офицеров, мгновенно прекративших спор, узнав, что „нет фатерляндов”), остроумных диалогов и почти афористически лапидарных реплик, наполнял сюжетную канву библейских легенд, способствуя их качественному изменению. Сатирически и политически заостренное содержание пьесы внутренне обновляло традиционный строй образов, подводя их метаморфоз к буффонаде веселого народного площадного зрелища, к балагану, „где «забавлять» всегда стоит раньше, чем «получать»”¹⁷. (Несомненно прав был Н. Пуни, один из рецензентов первой постановки *Мистерии-буфф*, назвав пьесу „самой веселой вещью в русской литературе после Горя от ума”¹⁸).

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

¹⁶ Бояджиев, *От Софокла до Брехта...*, стр. 26.

¹⁷ В. Э. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, ч. 1, М. 1968, стр. 215.

¹⁸ *Искусство коммуны* 2, 1918, 15/XII, стр. 2.

Едкой сатирической издевкой отличался аллегоризирующий жанр средневекового театра, популярного в XV и XVI веках, так наз. „sottie” (инсценированного обществом *Enfants sans souci*). В этой своеобразной разновидности фарса, открывавшей раздолье смеху, формировался и креп „дух народной оппозиции против всех застарелых язв социальной жизни”¹⁹; 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 народных действ и зрелищ, скоморошских игрищ. *Мистерия-буфф* вся проникнута их бунтарским антибарским духом, однозначно выражающим отношение народа к социальному злу и его носителям (напр., *Лодка*, рассказывающая о нападении „разбойников” на богатого помещика, или *Мнимый барин*, *Самобойные кнуты*, *Помещик*, *заводчик*, *судья и мужики* и др.²⁰).

Так же как и в игрищах народ издевкой клеймил своих феодальных поработителей, начиная с помещиков, попов, чиновников и царем кончая, и в *Ми-*

¹⁹ Веселовский, *Старинный театр в Европе*, стр. 127.

²⁰ См. *Русская народная драма XVII—XX веков*, М. 1953.

стерии-буфф язвительному осмеянию подвергается „семь пар чистых” — современные эксплуататоры и их приспешники от абиссинского негуса, турецкого паши, немецкого офицера по русского купчину и попа включительно. Это пестрая галерея ярко сатирически очерченных характеров.

Персонажи *Мистерии-буфф*, включая „нечистых”, — это собирательные образы: „они как бы вбирают в себя все разновидности данного типа, все его вариации на протяжении веков”²¹. Диаметрально различие конкретной групповой характеристики представителей обоих лагерей — следствие их принципиально различной идейной трактовки, различного жанрового решения и интенсивности использованных красок групповой и индивидуальной типизации.

Метод построения образа в комедиях Маяковского отличается обнажением конкретной общественно-политической, классовой, национальной а также психологической сущности персонажа с подчеркиванием типовой доминанты характера. Скорее в рудиментарном виде этот прием, свойственный балаганному, народному театру, формировался уже в трагедии *Владимир Маяковский*. Но только в 20-х годах в связи с работой над *Клопом* и *Баней*, обнаруживающей углубленный сатирический психоанализ, Маяковский определял свой способ построения сценического образа как метод „оживленных тенденций”. (Сходную систему в построении образа обнаруживают и пьесы К. Чапека начала 20-х годов; уже в пьесе *Р. У. Р.*, как отмечает С. Никольский, „каждый из основных героев пьесы наделен обобщенным значением, является персонификацией некоей идеи. Герои у Чапека вообще «не столько персонажи, сколько персонификации», по афористическому определению А. Матушки”²²).

Действенным приемом сценического разоблачения и обнажения содержательной и идейной сущности „чистых” является гиперболически заостренное саморазоблачение, пронизанное саркастической иронией и балаганно-буффонными приемами. См., напр., пантомимический гротеск „обжорства” негуса, „сосредоточенно уплетающего” принесенную ему „верноподавшими” кучу еды, или реплики отдельных персонажей (Немецкий офицер: „О-с-т-р-о-г-у? / А как обращаться ею? Я только шпагой в человеке ковырять умею” <2,190>; Француз: „Чего кипятитесь? / Обещали и делим поровну: / одному — бублик, другому — дырка от бублика. / Это и есть демократическая республика” <2,204>; Купец: „Надо же ж кому-нибудь и семечки — не всем арбуз” <2,204> и др.).

Тот же прием сатирико-эпиграмматического склада служил давно до этого и в скоморошских игрищах XVII века и в балаганном, петрушечном театре вообще основным средством сатирического разоблачения отрицательных

²¹ Плучек, *На сцене — Маяковский*, стр. 139.

²² С. В. Никольский, *Драма Чапека „Р. У. Р.”*, [в:] *Зарубежные славянские литературы. XX век. Наука*, М. 1970, стр. 311.

персонажей („Так-то и наше приказное дело: / Дери без оговорок со всякого смело”, — *Беседа у секретаря*; Помещик жалуется судье на мужиков, что „от безделья ихого отошали наши животишки” — *Помещик, заводчик, судья и мужики* и др.). Сила и меткость языка несомненно сближала *Мистерию-буфф* с традициями балаганно-буффонного зрелища, с „традиционным балаганным раешником”²³, стиль которого старался когда-то выразить в постановке первого и второго варианта пьесы в тесном сотрудничестве с поэтом и Вс. Мейерхольд.

Бесстыдство, с которым „чистые” выкладывают наружу всю свою наглую откровенность — это, несомненно, выражение определенной сатирической условности, позволяющей в плане социальной карикатуры стилизовать типичное общественное поведение персонажей. Действующие лица пьесы, таким образом, не верные слепки 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 термином „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 социально-политические типы, данные в сценическом сокращении; в них сконцентрированы и обнажены социально-политический опыт, свойства, поведение и психология целых общественных слоев, коллективов, классов. Принцип образа-маски, как он формировался в течение развития драматического театра²⁴, послужил здесь отправной точкой. В совершенно иных историко-общественных условиях, в соответствии с новыми общественными задачами развернул Маяковский этот принцип „театра-маски”, т. е. в сущности балаганного театра с его сжатостью,

²³ Мандельштам, *Буря и натиск*, стр. 81.

²⁴ „Маска первоначально-культовое ознаменование вселенского закона превращений, »метаморфозы« и »палингенезисы«. Только позднее, как нарушение „древнего священного лицедейства”, появилась „маска” в качестве „сознательной фикции”, средства „утаить действительное лицо и тем обусловить возможность всякого рода смещений и забавных ошибок [...]» (Иванов, *По звездам*, стр. 344—345). „Маска” имела место в античном театре, но там это была всегда маска закрывавшая лицо актера. О „масках” говорится особенно в связи с итальянской „комедией масок” XVI и XVII веков, восходящей к традициям народно-фарсового театра. Здесь „маска — это образ актера, который принимает раз навсегда и в котором он воплощает свою артистическую индивидуальность” (А. К. Дживелегов, *Итальянская народная комедия*, М. 1954, стр. 97). Как известно, у комедии дель арте не было углубленного построения образа, характеристика у него внешняя, неподвижная, психологический анализ отсутствовал, острота оставалась на поверхности. Тем не менее в течении исторического развития „маска” все сгущалась в тип, в „характер”.

яркостью, контрастами и т. д. — в идейном и формальном отношении, придав ему актуальную общественно-политическую значимость.

Идейно-художественное видоизменение морфологической первоосновы *Мистерии-буфф* свидетельствует о том, что пьеса является не генетически чистым слепком со средневековой мистерии, а модернизированным отзвуком старинного театра, народно-зрелищных форм минувших эпох. *Мистерия-буфф* — это своеобразный жанровый гибрид, созданный в новое, сложное время, которое отличалось жанровой расшатанностью, и которое в стремлении к художественным новациям беспощадно переворачивает, скрещивает и разрушает унаследованные традиции, раз и навсегда установившиеся представления и понятия. Творческое начинание Маяковского свидетельствовало о том, что драматическая традиция средневековья оставалась и в XX веке живой действительностью. Театр новых времен никогда не обрывал контакта с выдающимися произведениями средневекового драматического искусства, а творческим способом возрождал его старинные формы не только в прямых адаптациях, но и разных жанровых побегах и видоизменениях²⁵.

Мистерия-буфф ассимилировала традиции старинного театра не только в жанровом, но и в структурном отношении. Конструктивный принцип средневековых мистерий, тяготевших к универсальной картине мира, к панораматическому обзору судеб человеческого поколения, разыгрывая действие на земле, небе и в аде, лежит и в основе *Мистерии-буфф*.

Маяковский также стремился к театру большого простора, к изображению мира в его широких, всемирных масштабах и связях, к созданию „миниатюры мира в стенах цирка” (2, 359), т. е. типа „*theatrum mundi*”. Этот драматический тип был характерен главным образом для театра барокко, который унаследовал наряду с традициями средневекового духовного театра и 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 современную 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 сценических подмостках когда-то стремился изобразить весь мир, создать его своеобразную театральную модель, напр., Gil Vicente (1469—1536); Barcas, *Auto da Feira*, позднее и Кальдерон в своем ауто сакраментал *El gran teatro del mundo* (1645), так же, как задолго до этого в поэзии Данте в *Божественной комедии*.

На сцене одноактного ауто Кальдерона, превратившейся в „великий театр мира” разыгрывается пьеса человеческой жизни, в которой люди-актеры исполняют перед глазами бога свою жизненную, земную роль, свою собствен-

²⁵ См., напр., J. Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1933.

ную судьбу²⁶. В данном ауто сакраментал, лишенном умозрительной схоластики 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* (*Píseň o Pravdě*), через *Theatrum mundi minoris* (1605) Натханела Воднянского из Урачова (созданное по образцу произведения *Le Théâtre du monde*, 1558, Pierre Boaistuau'a) по *Labyrint světa* (1623) Я. А. Коменского. В драматургии данная конструктивная модель встречается и в последующих эпохах; скорее в теоретическом плане сохраняется в постулате Луи Себастьяна Мерсье, который хотел „театра столь же обширного, как театр самой вселенной“, затем появляется, напр., в произведениях И. Мадача *Трагедия человека* (1857—1860), Л. Андреева *Жизнь человека* (1906), развивавших принцип „великого театра мира“ в направлении к интроспекции духовного переживания человека и к углубленному философскому осмыслению жизни (зеркало человеческой жизни в *Царь Голоде* Л. Андреева, 1908, отражает наряду с философско-этическими и социальные проблемы); позднее она вновь воскрешает в трансформированном виде в театральной концепции и творчестве, напр., Н. Евреинова (1879—1953), постулирующего идею „театрализации жизни“ (*Театр как таковой*, 1912; *Самое главное*, 1921).

Однако *Мистерия-буфф*, также сохраняющая конструктивный тип драматической параболы с широким, панорамическим охватом жизни, вносила вместе с тем в концепцию „*theatrum mundi*“ существенно новые моменты, расширив простор его идей и содержания. Объектом изображения становится в ней не индивидуальная жизнь человека в ее морально-этических, экзистенциальных и фатальных пределах²⁷, а социальные катаклизмы, общественная и политическая жизнь, движение больших социальных и классовых групп во все-

²⁶ Пьеса Кальдерона основывается, как полагается, на *Письмах Сенеки* (*Epistolae LXXXVI* и *LXXXVII*), где говорится о том, что власть имущие всего лишь навсего актеры, которые должны вернуть отличия своей власти, как только покинут сцену. См. M. Esslin, *The Theatre of Absurd*, Harmondsworth 1968, стр. 340.

²⁷ Это характерно, напр., для пьесы Л. Андреева, драматическую форму которой (сочетающей, по Горькому, переосмысленную „мистерию“ с „злой наивностью лубка“. См. „Литературное наследство“, т. 72, М. 1965, стр. 278) *Мистерия-буфф* в определенном отношении продолжает.

мирном масштабе. „Действие *Мистерии-буфф* — это движение толпы, столкновение классов, борьба идей [...]” (2,359). Революция вела писателей к крупным мысленным обобщениям.

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

Стремление Маяковского в *Мистерии-буфф* к театру всемирной истории перекликалось с аналогичной творческой тенденцией европейской драматургии, которая также в период отгремевшего военного пожара и революционных потрясений задумывалась над судьбами человечества. В чешской литературе уже „коллективная драма” К. Чапека *Р. У. Р.* (1920) была пьесой „планетарного охвата”²⁸. Но общеполитический, „театрализованный” смир человеческих идей и ценностей²⁹ представляли особенно пьесы братьев Чапков *Из жизни насекомых* (1921) и *Адам-творец* (1927). В трагикомической неомистерии *Из жизни насекомых*, решающей общечеловеческие проблемы жизни и смерти, богатства и бедности, гуманизма и общественного эгоизма, цинизма и паразитизма и военного бешенства, братья Чапки исходили из того же классового опыта, как и Маяковский („[...] и судил я класс, называющийся буржуазией”³⁰). 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 контрасти-

²⁸ Никольский, *Драма Чапека „Р. У. Р.”*, стр. 303.

²⁹ О. Малевич, *Капел Чапек*, М. 1968, стр. 87.

³⁰ А. Matuška, *Človek proti skaze. Pokus o Karla Čapka*, Bratislava 1963, стр. 182.

рует 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—1929) создает свою „mystère” *Зальцбургский большой театр жизни* (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”³¹. 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 поучит идейной доработки кальдероновского „auto”, примиряющей классовые противоречия во время политического кризиса европейского общества в послевоенном мире, беременном революционными взрывами.

Переработка Гофмансталь является выражением определенной тенденции или скорее течения религиозной драматургии, своеобразной жанровой и идейной разновидности европейской драматургии, культивирующей особенно с конца первой мировой войны различные жанры религиозного театра средневековья и барокко — мистерии, легенды, моралитэ, аллегории, пасхальные пьесы, 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 (Н. Ghéon, М. Mell, Р. Claudel, W. B. Yeats, J. Masefield, А. W. Hughes, Ch. Williams, E. Barlach, О. Kokoschka, J. Gran-Delgado и др.), было несомненно вызвано протестом против кровавого фатума войны, проявлениями дегуманизации, общей ненадежности 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 Ноз. Непокорный, мятежный человеческий дух восстает здесь против божьей воли, чтобы наконец, — так же как у Гофмансталь, — образумившись и усмирившись, все же найти своего нового бога.

Идейное содержание *Мистерии-буфф* резко контрастировало с религиозным

³¹ J. Gregor, *Der Schauspielführer*, Bd. 1, Stuttgart 1953, стр. 281.

духом отмеченного течения, несмотря на определенную близость аллегорической художественной оболочки. В смелой творческой интерпретации, осовремениении и философско-политическом переосмыслении традиционной канвы библейских мотивов и легенд и драматической „applicatio” форм старинного театра кроется идейно-тематическая новизна революционной мистерии Маяковского, не имеющей аналогии не только в русской, но и во всей новейшей мировой литературе.

В этом отношении *Мистерия-буфф* Маяковского 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 искусства³².

Мистерия-буфф, однако, не только литературный отголосок старинного театра, хотя 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 сочный народный тип ста-

³² См. напр. M. Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart 1963; A. Nicolle, *World Drama from Aischylos to Anouilh*, London 1951; S. Melchinger, *Drama zwischen Shaw und Brecht*, Bremen 1959; P. Fechter, *Das europäische Drama*, Mannheim, Bd. 1, 1956; Bd. 2, 1957; Bd. 3, 1958.

рика-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 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 стилизованных моментов и гражданской, „лозунговой лирики”, „подхлестывающей революционную практику” (13, 58); все это превращало пьесу в своеобразную драматическую поэму, „торжественную ораторию” (Ростоцкий), театральный „апофеос труда, трудовой коммуны”, по выражению самого Маяковского.

Мистерия-буфф, конечно, не статическое праздничное зрелище, это боевой политический театр. В известном смысле *Мистерия-буфф* явилась 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 сент.) заведующим Театрального отдела Наркомпроса). Во время, когда актеры (в их числе МХАТ) по существу все еще топтались на месте, колебались в поисках своего отношения к новой реальности — революции, зачинатели Театрального Октября служили революции, стремились сделать подмостки трибуной, а спектакль 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 свидетельствует об этом 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 театрального авангарда 20-х годов.

Мистерия-буфф явилась выражением стремлений рождающегося пролетарского театра изобразить историческое наступление пролетариата, запечатлеть в революционном эпосе коллективной драмы дух борющихся масс. Изображение революционного пролетариата — в истории европейской драмы по существу неизведанного человеческого континента — было сложной художественной задачей. 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. 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”.

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 эллинской театральной культуры и принципов всенародной хоровой драмы эрудированный теоретик, весьма осведомленный в истории античного театра, Вяч. Иванов; его рассуждения имеют свое мыслительное ядро, несмотря на всю противоречивость его, в общем идеалистической эстетической концепции. Иванов настаивал на возвращении сценического искусства к своим истокам, к древнему первообразу — сонмищной, хоровой или же „соборной” драме, подчеркивая особенно роль хора, утерянного в течение исторического развития. (Таким образом, он предвосхищал аналогичные попытки немецких экспрессионистов, ставивших в своих произведениях также „проблему соборности, возвращения личного и отъединенного «я» в круг совместных переживаний”)³³. 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. Так и в новом „хоровом действе” зритель должен был быть не только пассивным созерцателем „действия”, а „деятелем”, его „соучастни-

³³ См. П. Марков, *Современная экспрессионистская драма в Германии*, „Искусство”, I, 1923, стр. 377.

ком". (В хоровой драме „зритель был участником действия тем, что отождествлялся не с героем-протагонистом, а с хором, из которого выступил протагонист"³⁴).

Коллективное усилие и движение сталкивающихся в борьбе многомиллионных масс стало основой *Мистерии-буфф* как коллективной „хоровой драмы", где не индивид, а хор, или же судьбы хора, представляли его сюжетную сердцевину: хор — более или менее дифференцированный — без ведущих героев, без протагонистов с единой — в начале лишь смутно осознанной — волей найти „землю обетованную" коммунизма. В этом отношении *Мистерия-буфф* становилась не только „извне предложенным зрелищем", а внутренним делом народа, его коллективным голосом, выражением его внутренней воли, запросов, мечты, извечных желаний. Так поэт достигал слияния актеров (хора) и зрителей, отождествляющихся с хором в одно тело, в живой социальной организм. „Хоровой голос" *Мистерии-буфф* становился таким образом „подлинным референдумом истинной воли народной", „творческим заказом общины" („Народ, общество — всегда заказчик"³⁵).

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

Тенденция к созданию коллективной драмы (или синтеза камерной драмы и массового представления), проявившаяся когда-то с разной художественной интенсивностью в практике советского Пролеткульта, в творчестве предста-

³⁴ Иванов, *По звездам*, стр. 287.

³⁵ Небезынтересно, однако, то, что „когда началась настоящая — Октябрьская — революция, перешагнувшая по-настоящему с площадей в зрительные залы, а оттуда — на сцены театров, Вячеслав Иванов не только не усмотрел в этом событии подтверждения своей тезы о первенстве жизни над искусством, но поспешил противопоставить революционному вторжению жизни на сцену противоречащую его предыдущим теориям мысль о невозможности и ненужности выхода искусства за собственные грани" (В. Асмус, *Философия и эстетика русского символизма*, „Литературное наследство", т. 27—28, М. 1937, стр. 45).

вителей немецкого экспрессионистского театра³⁶ (Кайзер, Газенклевер, Толлер, Штернгейм и др., своим способом продолжавших традиции берлинской Volksbühne конца XIX века) и, в свою очередь, в чешской массовой драме (zástupové drama: A. Dvořák, *Husité*; F.X. Šalda, *Zástupové*; Honzl, *zástupová scéna* na I. spartakiádě v r. 1921 v Praze na Manínách; J. Seifert, *Velká scéna*; K. Čapek, *R.U.R.*) — устанавливала связь с предыдущими попытками создать коллективную драму с монументально-героическими чертами.

Вклад в ее создание внес своими драматическими произведениями начала XX века Р. Роллан. Убеденный в необходимости „нравственной и социальной революции человеческого общества” он создавал, опираясь на философов XVIII века (Руссо, Дидро, Мерсье), цельную концепцию „народного театра”. Его драматическая фреска *14-ое 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”³⁷.

Следует сказать, что спорадические попытки в истории драмы изобразить угнетаемую массу, восстающую против тирании, несправедливости и социального гнета (Лопе де Вега *Fuenteovejuna*, 1613; Ф. Шиллера *Разбойники*, 1781; Г. Гауптмана *Ткачи*, 1892; Э. Верхарна *Зори*, 1898, и др.) обнаруживали, по существу, несмотря на все их идейно-художественное различие, сходство прин-

³⁶ 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, стр. 294).

³⁷ Р. Роллан, *Собрание сочинений. (Драмы революции)*, т. 1, М. 1954, стр. 3—4.

ципов 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-символической 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 *Fuenteovejuna* 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, Яцинто, Менго и др.

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

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

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

они подсказывают многое о путях и закономерностях развития искусства в период революционных бурь.

Несмотря на разительное историко-политическое отличие Великой Октябрьской социалистической революции от Великой французской революции (как революции буржуазной), между ними существует ряд сходных, 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 революционной 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 (*Взятие Зимнего дворца*, 1920; *Свержение самодержавия*, 1919; *К мировой Коммуне*, 1920; *Гимн освобожденного труда*, 1920; и др.) устраиваются задолго до этого и в честь славных событий французской революции торжественные церемониалы, увлекательные *fêtes populaires* (*Празднество в честь Ж.-Ж. Руссо*, *Праздник в честь Разума*, *Праздник в честь Верховного существа*, *Празднество Равенства Радэ и Дефонтана* и др.); в них разыгрывались различные революционные торжества с посадкой деревьев, венчанием бюстов революционных героев и т. д.³⁸

³⁸ Луначарский не раз ссылался на опыт Великой французской революции в организации этих великолепных торжеств, ведущих свою родословную от народных празднеств древней Греции. „Во время Великой французской революции были всякие церемониалы. И мы будем создавать такие церемониалы, скажем, для нашего шествия через Красную площадь при наших больших ежегодных праздниках” (*А. Луначарский о театре и драматургии*, т. 1, стр. 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*, стр. 357).

Так же как в начальном этапе развития советской литературы драматургии используют классические сюжеты для перелицовки их на новый, современный лад³⁹, — 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 репертуара⁴⁰. Наряду с данными сходными явлениями имеется и определенная сюжетно-тематическая и конфликтная близость ранней советской и французской драматургии периода ВФР⁴¹, а также определенная близость принципов и мероприятий театральной политики⁴² и общих идеологических задач, предъявляемых революцией тогдашнему театру и драматургии⁴³, что все заслужило бы более глубокого и пристального внимания в отдельных работах. Сравнение драматургии и театра обеих отдаленных эпох могло бы,

³⁹ Н. Смолин, *Товарищ Хлестаков* (1922), Н. Лернер, *Брат Наркома* (1926), Саркизов-Серазини, *Сочувствующий* (1925) — откровенные перелицовки гоголевского *Ревизора* на советский лад (см. М. Микулашек, *Пути развития советской комедии 1925—1934 гг.*, Прага 1962, стр. 22—24).

⁴⁰ Колло д'Эрбуа, *Крестьянин магистр* (1790) — переделка *Саламейского алькальда*; Фабр д'Эглантин перерабатывает *Мизантропа* Мольера в пьесе *Philinte de Molière ou La sùte du «Misanthrope»* (1790); известна также переделка *Разбойников* Шиллера, появившихся в обработке Ламартельера *Робер, атаман разбойников* (1792); известны переводы-обработки Дюсисом шекспировского *Отелло*, *Короля Лира*, *Макбета* и ряда других произведений, приспособленных революционным потребностям.

⁴¹ В драматургии периода ВФР встречается, напр., тематика свержения монархии, войны за революцию, антирелигиозной борьбы, осмеяния революционного приспособленчества (Радэ, *Благородный простолюдин*), 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 Н. Эрдмана *Мандат* (1925) или комедии П. Романова *Землетрясение* (1924). В ряде пьес встречается конфликт между богатыми и бедными, санкюлотами и спекулянтами, решается и напряженный конфликт в области семейно-республиканской морали и личными чувствами: герой патриотической драмы Помпиньи *Супруг — республиканец*, „исполняя свой гражданский долг, доносит властям о контрреволюционных замыслах своей жены и ее друга, которые немедленно попадают в тюрьму” (К. Державин, *Театр французской революции (1789—1799)*, М. 1932, стр. 220), что напоминает в некотором отношении конфликт *Любови Яровой* К. Тренева (1926).

⁴² 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. Державин, *Театр французской революции*, стр. 107—113); все это было характерно и для раннего этапа советского театрального строительства.

⁴³ Напр., 16 мая 1794 Комитет общественного спасения обратился к фронту искусства с документом, содержание которого не случайно заставляет вспомнить театральную политику партии го время Октябрьской революции. Комитет призывал писателей „цествовать главнейшие события французской революции, писать гимны и патриотические стихи, драма-

несомненно, привести к плодотворным и поучительным наблюдениям о путях и закономерностях развития искусства во время общественных потрясений, обнаженной и ожесточенной классовой борьбы, способствовавшей возникновению ряда аналогичных художественно-политических явлений, фактов литературной конвергенции.

В своих раздумьях о путях развития советской драматургии 20-х годов А. Луначарский отзывался о театре ВФР относительно сурово: „Французская революция создала свой, весьма замечательный, но мертвый для нас театр”. Но все же иногда он допускал, что „и век Великой французской революции и первое десятилетие XIX века являются для нас и для театра источниками бесконечных поучений”⁴⁴. Хотя драматическим произведениям эпохи ВФР, особенно ее санкюлотского, якобинского периода (1793—1794 гг.) не хватало художественной завершенности, углубленной разработки морально-бытовых проблем революции, плодотворность их опыта заключается именно в том, что здесь формировался собственно прообраз революционной, политической драматургии и театра, открыто вставшего на сторону революции, решающего важные политические задачи; этот театр превратился в трибуну политического сознания массового зрителя, в место решения актуальных проблем социальной морали и революционной нравственности⁴⁵, 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 недооценена⁴⁶. 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 со-

тические республиканские пьесы, описывать исторические заслуги борцов за свободу, проявления героизма и преданности республиканцев и победы, одержанные французскими войсками” (см. Державин, там же, стр. 109).

⁴⁴ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, стр. 159.

⁴⁵ 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, стр. 117).

⁴⁶ „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” (Луначарский, *Собр. соч.*, т. 4, стр. 211).

держанием и художественным стилем во многом предвосхищал идейно-художественный строй ранней советской драматургии, в частности *Мистерии-буфф*⁴⁷.

Пьер Сильвен Марешаль (1750—1803) — адвокат, библиотекарь, ученый, писатель, публицист, мыслитель и политический деятель конца XVIII века, предтеча коммунистических идей и революционного переустройства общества, — написал ряд произведений, из которых не одно, еще до революции, вызвало своим сатирико-памфлетическим и антирелигиозным духом открытую враждебность со стороны правителей монархии. Напр., за *Альманах честных людей*, 1788, он был уволен со службы, подвергнут тюремному заключению и само произведение было публично сожжено. Марешаль — революционер-коммунист, соратник Бабефа (один из участников „Заговора равных”), по поручению которого написал революционную программу *Манифест равных* (1794), принимал участие в событиях Великой французской революции, живо реагируя на политический и литературный заказ времени. Так возникла и его интересная революционная пьеса *Le Dernier Jugement des rois*: „Im September 1793 verlangte das Theater der Republik ein Stück, das dem Erleben des ganzen französischen Volkes entsprach. Der Prozess 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. October 1793”⁴⁸. 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 вулкана и „разверзшаяся земля”, поглощающая под занавес всех паразитов человеческого общества, символизирует гибель феодализма.

Правда агитки, быть может, местами несколько сурова; но во всяком случае сатирическая критика Марешаля не менее язвительная, остроумная, вызывающе открытая и атакующая, чем сатирическое осмеяние „чистых” в *Мистерии-буфф*. Ведь для того, чтобы вывести к расплате, к „страшному суду

⁴⁷ 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.

⁴⁸ *Theater der Revolution*, стр. 12.

над королями” шеренгу монархов — начиная с короля английского, прусского неапольского, испанского и т. д. и царицей Екатериной II кончая — во время, когда феодализм в европейских масштабах далеко еще не был окончательно побежден — потребовалось не меньше мужества и революционного задора, чем у Маяковского в *Мистерии-буфф*. Но исходная политическая позиция Марешаля была совершенно ясной: „Les rois sont ici bas pour nos menus plaisirs!” (Gresset). В отношении политического радикализма, адресной антимонархической и антиклерикальной направленности, революционный фарс Марешаля несомненно одно из самых смелых произведений европейской сатирической драматургии малой формы.

Конечно, на агитке Марешаля лежит неизбежный груз исторической ограниченности миропонимания эпохи ее возникновения, местами обнаруживаются следы определенной политической наивности; к тому же 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 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 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 стиливого 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)⁴⁹.

Если в образах санюлотов, 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 санюлотами 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-фарсовые сцены „потасовки” Екатерины II с папой („она — своим скипетром, он — своим крестом”) и всеобщей „свалки” королей, вырывающих друг другу буквально изо рта кусок хлеба, что способствовало сатирической дискредитации этих паноптикальных фигур 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 апофеос революции, тот настоящий „народный театр”, который, используя слова Роллана, делил „с народом его хлеб, его тревоги, надежды, его борьбу”.

⁴⁹ Р. Роллан, *Народный театр*, С.-П. 1910, стр. 90—92.

GATUNKOWE PRZEMIANY WCZESNEJ DRAMATURGII RADZIECKIEJ

„MISTERIUM-BUFFO”

WŁODZIMIERZA MAJAKOWSKIEGO

STRESZCZENIE

Wczesna dramaturgia radziecka zwracała się nie tylko ku realistycznym formom teatralnym, ale również ku takim, które by za pośrednictwem skrótu teatralnego umożliwiły odtworzenie treści i sensu przewrotu rewolucyjnego, uchwycenie epiki jego wydarzeń. W swych dramatach porewolucyjnych Majakowski tworzy stylizowany, teatralny model rzeczywistości. W *Misterium-buffo* sięga po alegoryczną formę parabeli dramatycznej (rewolucja porównana jest do potopu światowego, który omył grzeszną ziemię i wskrzesił ją do nowego życia). Inspirację formalną czerpie z teatru średniowiecznego. Forma sztuki, wyrastająca z gatunkowego i fabularnego planu misterium, łączy się jednakże i z innymi rodzajami dawnego teatru (moralitet, fraszka satyryczno-polityczna, dramat ludowy). *Misterium-buffo* nie stanowi bowiem czystego genetycznie odbicia gatunku misterium, lecz jest nowoczesnym, zmodernizowanym pogłosem dramatycznych, ludowo-widowiskowych form epok minionych, jest gatunkową hybrydą.

Sztuka Majakowskiego zasymilowała tradycję dramaturgii średniowiecznej nie tylko pod względem gatunkowym, ale i strukturalnym, ponieważ zachowała panoramiczną zasadę konstrukcyjną misterium. Majakowski dążył także do zobrazowania świata w jego szerokiej skali i powiązaniach, usiłował stworzyć „miniaturę świata między ścianami cyrku”, a więc typ *theatrum mundi*, popularnego zwłaszcza niegdyś w teatrze barokowym. Rozszerzał jednakże jego koncepcję przez zobrazowanie światowych, społeczno-politycznych kataklizmów. Usiłowania Majakowskiego skierowane na wytworzenie teatru historii świata korespondowały z analogiczną tendencją twórczą w ówczesnym dramacie europejskim, który w epoce pożogi wojennej i wstrząsów rewolucyjnych zastanawiał się nad losami ludzkości.

Misterium-buffo jednakże nie jest wyłącznie pogłosem literackim dawnego teatru. Znalazły w nim także swe odbicie ideowo-artystyczne dążenia teatru europejskiego do wytworzenia dramatu masowego (*davového*). Wydaje się, że wczesna, rewolucyjna dramaturgia radziecka nawiązuje pod pewnym względem przede wszystkim do dramaturgii epoki wielkiej rewolucji francuskiej, do jej tendencji formalnych, choć oczywiście podanych w bardziej dojrzałym kształcie artystycznym, tworząc niejednokrotnie zaskakujące, ideowo-tematyczne analogie i paralele, które mówią wiele o drogach i prawach rozwoju sztuki w epokach wstrząsów rewolucyjnych.

Przełożyła Krystyna Kardyni-Pelikánová (Brno)

L'ÉVOLUTION GÉNÉRIQUE DE LA DRAMATURGIE DANS L'URSS

PREMIÈRE PÉRIODE: LE «MYSTÈRE BOUFFE»

DE VLADIMIR MAÏAKOVSKY

Résumé

La dramaturgie soviétique ne se dirigeait pas — à ses débuts — uniquement vers le drame réaliste. Les auteurs choisissaient volontiers les formes qui dans la perspective d'un abrégé panoramique permettaient de présenter les phases et le

sens de la révolution en reproduisant le rythme épique des événements. Maïakovsky créa dans ses drames, composés après la révolution, un modèle stylisé de la réalité scénique. *Le mystère bouffe* réalisa au théâtre la forme allégorique d'une parabole. La révolution y est comparée au déluge qui purifie la terre pécheresse en la resuscitant à la vie nouvelle. Le poète trouva la source de son inspiration formelle dans le théâtre médiéval. La pièce issue du plan générique et narratif d'un mystère se lie pourtant avec les autres formes de l'art dramatique de Moyen Age (moralité, sotie, drame populaire). *Le mystère bouffe* ne constitue donc pas une continuation pure d'une forme précise mais semble être un écho moderne des genres vieillis, un hybride générique. La pièce de Maïakovsky a assimilé la tradition de la dramaturgie médiévale au point de vue non seulement générique mais aussi structural, ayant conservé le principe panoramique de la construction. Maïakovsky tendait à présenter la vie dans sa large échelle universelle et dans ses connexions, il s'efforçait à créer «une miniature du monde entre les parois d'un cirque», un type de «theatrum mundi» réalisé jadis sur les scènes baroques. Le poète élargissait pourtant cette conception en y insérant les tableaux de cataclysmes politiques et sociaux. Sa tendance à créer un théâtre panoramique d'histoire universelle correspondait aux expériences contemporaines du drame européen qui pendant la première guerre mondiale et au cours des secousses révolutionnaires méditait sur la condition humaine.

Le mystère bouffe ne constitue pas uniquement un écho littéraire du théâtre des époques passées. On y retrouve aussi quelques reflets des tendances idéales et artistiques des auteurs modernes qui rêvaient à créer un théâtre populaire, un drame pour les masses. Il semble que les débuts de la dramaturgie soviétique renouent, à certains égards, avec la dramaturgie de la grande révolution française, avec ses tendances formelles qu'on retrouve ici perfectionnées et mûries. Ces analogies permettent de formuler certaines conclusions surprenant dans leur évidence qui découvrent les voies suivies par l'évolution de l'art dramatique dans les époques des secousses révolutionnaires.

Traduit par Anna Nikliborc