

Явление экспрессионистской драмы: трагедия «Владимир Маяковский»

МАРИЯ БУЗАШ

BUZÁS Mária, ELTE BTK Keleti Szlav és Balti Tanszék, Pf. 107, H-1364

Abstract: The study discusses expressionism not only as a school of art but as a stylistic reflection of a subjective attitude towards life and a world concept also; as a reflection of the atmosphere of the age. According to Russian literary studies of 90s the expressionist work of art is examined by a new, a philosophical aspect in view: this way expressionism is related to existentialism and personalism. The artistic world concept—which is a reflection of the tragical atmosphere of the beginning of the 20th century—is connected with the collapse of humanist scale of values, with moral and existential doubts of the individual. In the arts this crisis appears as a collapse of aesthetic norms. V. Majakovskij's drama "V. Majakovskij. Tragedy" is examined on the one hand as a typical expressionist work of art, and on the other hand as a part of contemporary Russian art (related to futurism in literature and neoprimitivism in painting). The characteristic features of expressionist drama are discussed by a philosophical aspect in view. In the centre of interest is the research of particular consciousness of the lyric entity/ of the hero of the tragedy.

Key words: Majakovskij, "V. Majakovskij. Tragedy", Russian expressionism, expressionist drama

Имя Маяковского, одного из самых репрезентативных представителей русского авангарга, соавтора футуристских манифестов рано связывалось со стилевым явлением экспрессионизма. В 1928 г. вышла в свет книга К. Дрягина «Экспрессионизм в России», в которой автор сопоставляет «Мистерию-буфф» Маяковского с пьесами Л. Андреева, Г. Кайзера и Метерлинка, описывая их параллельные характерные черты. Силевой феномен экспрессионизма в русском литературоведении уже получил точную характеристику в книге И. Иоффе «Культура и стиль» (1927), однако автор этой книги прослеживал историю разных стилевых систем с точки зрения истории социальных формаций и типологии социальной психологии, и соответствующей ей художественного мышления. В этой теоретической системе творчество Маяковского как явление культуры анализируется в рамках направления конструктивизма. Несмотря на это, при характеристике поэзии Маяковского автор книги отмечает и стилевые особенности, которые близкие к экспрессионизму, как например приемы обобщение, абстракция, схематизация.

В истории изучения экспрессионизма в русском литературоведении важным этапом является после длительного перерыва сборник статей «Экспрессионизм» вышедший в свет в 1966 г. Несмотря на то, что большинство статей этого сборника посвящено явлению экспрессионизма в живописи а экспрессионизм в словесном искусстве изучается на материале немецкой литературы, однако на фоне общей концепции сбор-

ника статья Г. Недошивина (1966: 11) оказывается исключительно значительной в силу того, что автор исследует экспрессионизм не только как стилевое явление, а рассматривает проблематику этого явления в более широком культурном контексте:

История искусства XX столетия знает многих значительных, а порою и очень крупных мастеров, которые, не являясь экспрессионистами в точном и узком смысле этого слова, стоят или стояли на определённом этапе своего творчества (обычно в начале) где-то, как говорится, «на периферии» экспрессионизма, с ним перекликались, иногда испытывая его влияние, иногда разрабатывая аналогичные художественные проблемы — пусть в ином плане этих художников трудно считать экспрессионистами, но их связь с экспрессионистской «тенденцией» вполне очевидна и нуждается в анализе.

Изучая феномен экспрессионизма в Германии, Недошивин обнаруживает аналогичные с немецким экспрессионизмом явления и во французской культуре, в частности в живописной системе т.н. «диких» (*Fauves*), в творчестве Матисса, Дерена, Брака, Ван Донгена и Вламинка. Кроме этого он находит типологически близкие черты с деятельностью художников-неопримитивистов и футуристов в России:

И то и другое направление характеризуется рядом общих черт: резко выраженным субъективизмом эстетической концепции, высвобождением системы формальных приёмов от реально-изобразительного содержания произведения, подчеркнута «варварской» выразительностью, решительной ломкой предметности. [...]

То же следует сказать и о русском футуризме. Название это вносит даже путаницу, ибо с итальянским футуризмом, создавшим и самый термин, у наших художников мало точек соприкосновения. У Ларионова, Гончаровой и Бурлюка, не говоря уже о Маяковском, куда больше общего с экспрессионистами, чем с Северини, Карра, Маринетти (Недошивин 1966 : 10).

Следующий значительный этап в истории литературоведческой оценки экспрессионизма и отношения творчества Маяковского к экспрессионизму представляет статья Л. К. Швецово́й «Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму» (1975: 252–284) опубликованная в 4-ом, дополнительном томе к трехтомному монографическому труду «Русская литература конца XIX — начала XX в.»¹. Излагая эстетические принципы и стилевые особенности экспрессионизма автор статьи опирается на теоретическую концепцию Воррингера, развернутую в его книге «Абстракция и вчувствование» (Worringer 1909). Новым теоретическим моментом в подходе к проблематике экспрессионизма в концепции Швецовой является то, что она определяет экспрессионизм не только как художественное направление, но и как определённый тип мировоззрения, на котором этот стилевой феномен базируется. Продолжая литературоведческую концепцию о стилевой родственности русского футуризма и немецкого экспрессионизма, изложенную в первоначальной форме в статье Недошивина, автор указывает на стилевые черты, типологически близкие к экспрессионизму

¹ Русская литература конца XIX — начала XX в., 1. Девяностые годы. Ленинград 1968, 2: 1901–1907. Москва 1971, 3: Москва 1972.

в раннем футуристическом периоде творчества Маяковского. Л. Швецова отмечает, что в трагедии «Владимир Маяковский» доминирует субъективно-эмоциональный момент, характерный для экспрессионизма, поскольку поэт утверждает свое право на индивидуальное видение жизни, свободу «художественной воли», творческого произвола.

В русском литературоведении и искусствознании 90-х годов наблюдается новая волна теоретического интереса к экспрессионизму². В этих новейших исследованиях появился еще один дополнительный аспект изучения — аспект философский. Эти новые исследования ставят акцент не только на мировоззренческие основы экспрессионизма как стилового явления, но связывают его с определенным направлением философской мысли начала века, персонализмом, как особым проявлением экзистенциализма. Органическая связь экспрессионистического стиля Андреева с философией экзистенциализма была подчеркнута уже в 70-е годы в статье Л. Силард, посвященной Л. Андрееву³. Согласно этому новому подходу к феномену экспрессионизма утверждается, что он не может быть истолкован как чисто стиловое явление, как система художественных приемов, словесных или живописных — его приходится анализировать параллельно и как особое художественное мировидение, которое является адекватным отражением трагического эпохального сознания начала XX в., порожденного дегуманизацией общества и крушением гуманистической системы ценностей.

В этих новейших исследованиях утверждается также, что образование экспрессионизма как самостоятельного художественного направления в Германии оказалось следствием глубоко кризисного самоощущения человека: чувство социальной несправедливости и предчувствие надвигающейся катастрофы привели к разрушению устойчивых моральных ценностей, идущих от традиций гуманизма. Моральные и экзистенциальные сомнения индивида приводят к распаду и отрицанию традиционных эстетических норм и в искусстве. В русской литературе выразителем этого глобального отрицания всего предшествующего цивилизационного хода развития был футуризм⁴, который возник одновременно с образованием немецкого экспрессионизма как теоретически обоснованного направления. Самая левая группа русского литературного авангарда (группа кубофутуристы), в числе которых оказался и Маяковский, была тесно связана с русским живописным неопримитивизмом и кубизмом. Группировка «Бубновый валет» и вы-

² Об этом свидетельствует № 2 «Русской литературы» 1997 г., особенно статьи: Генералова Н. П. Леонид Андреев и Николай Бердяев (К истории русского персонализма); Смирнов В. В. Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский.

³ Русская литература конца XIX — начала XX века. Будапешт 1979. 120–128.

⁴ См. об этом: *Дубравка Ораич-Толч*. Авангард как утопическая культура. Рукопись доклада прочитанного на 10-ом юбилейном заседании Загребского понятийника русского авангарда.

делившаяся впоследствии «Ослиный хвост», члены которых (среди них М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Лентулов, И. Машков) называли себя «неопримитивистами», образовались в 1911–12 г., почти одновременно с возникновением немецких экспрессионистских живописных группировок «Мост» и «Голубой всадник» (Сарабьянов 1993: 155–197). Некоторые художественные приемы применяемые неопримитивистами роднят их с художественной техникой экспрессионистов, например: отрицание принципа подражания природе, деформация натуры, свобода художественной воли, работа по субъективному впечатлению, культивирование непосредственного восприятия жизни. Автор основного манифеста этого направления, А. Шевченко (1989: 56) излагает художественную программу неопримитивизма следующим образом:

Природа — сырой материал, вызывающий в нашей душе лишь те или иные эмоции, при выполнении задуманного на плоскости картины. [...]

Мы берем за точку отправления нашего искусства лубок, примитив, икону, так как находим в них наиболее острое, наиболее непосредственное восприятие жизни, притом чисто живописное.

Мы, как и примитивисты, как и Восточные художники, считаем самой ценной, самой продуктивной — работу по впечатлению. Это даёт большое поле для выявления собственного мировоззрения и не отвлекает внимание ненужными деталями, что сплошь и рядом бывает при работе прямо с натуры.

В этом кратком обзоре нам хотелось начертить контуры творчества раннего Маяковского в культурном контексте начала XX в. Опираясь на вышеизложенные научные и художественные концепции нам кажется возможным анализировать трагедию «Владимир Маяковский» в рамках экспрессионизма как художественного стиля и как явления культуры.

*

И как просто было это всё ! Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась «Владимир Маяковский». Заглавие скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру. Заглавие было не именем сочинителя, а фамилией содержания

— пишет Б. Пастернак (1931: 100) в «Охранной грамоте». Представление пьесы, которое состоялось 2 и 4 декабря 1913 г. в петербургском театре Луна-парк (режиссером был и главную роль исполнял сам В. Маяковский) вызвало большой интерес критиков-современников. Эти рецензии иногда содержали в себе и отрицательную оценку, как например статья К. Чуковского:

Ведь это подражание Леониду Андрееву: те же «Бум-бум», те же вздутые, распухшие образы — крики, взвизги, симуляция безумия ... а в основе такое же старательное нанизывание иллюзионистских образов, к каким нас приучили хотя бы Сергеев-Ценский или даже О. Дымов⁵.

⁵ К. Чуковский. Футуристское действо. Русское слово, 4. декабря 1913 г. Цит. по: Н. Харджиев, В. Тренин. Маяковский и Лотреамон. В кн.: Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. Москва 1970, 205–209.

М. Матюшин, композитор оперы «Победа над Солнцем» (слова А. Кручёных, декорации и костюмы К. Малевича), поставленной в Петербурге в начале декабря 1913 г., одновременно с «Трагедией», обвиняет петербургскую печать в полном незнании и непонимании. В то же время драму Маяковского Матюшин считает недостаточно новаторской по отношению к художественной программе и манифестам футуристов-будетлян :

Трагедия Маяковского представляет огромное выявление импрессионизма в символическом слове. Но он нигде не отрывает слово от смысла, не пользуется самоценным звуком слова. Я нахожу выявление его пьесы очень важным и значительным, но не ставящим новые последние грани или кладущим камни в трясину будущего для дороги будетлянского искусства.» (Матюшин 1989: 168)

«Маски» действующих лиц и декорации своей неожиданностью и новизной произвели глубокое впечатление на зрителей, как об этом свидетельствуют воспоминания В. Шкловского о постановке спектакля:

На декорациях были плотно изображены изогнутые люди, сделанные из превосходной краски, и большой, очень красивый петух, которого несколько раз перерисовал Филонов. [...] Тысячелетний старик был нарисован и обклеен пухом. Женщина была на самом деле двух саженей (Шкловский 1974: 42).

В. Шкловский отмечает присутствие в трагедии «Владимир Маяковский» некоторых мотивов и технических решений, известных по драматургии Блока, и этим самым указывает на некоторое типологическое сходство между театром символистским и экспрессионистским :

А с главной женщиной было так :
Маяковский сорвал покрывало, под покрывалом была кукла, огромная женщина, потом её унесли на плечах.
Этот случай нам знаком.
Была вещь Блока — «Балаганчик» (Шкловский 1974: 41).

Интересен подход А. Мгеброва, современного актера и режиссера к спектаклю: он говорит о зрелище с некоторым недоумением, однако не с отрицанием — его подход, это позиция «извне», но в то же самое время он находится под влиянием виденного.

Погас свет, и вот поднялся занавес. Началось представление. Полумистический свет слабо освещает затянутую сукном или коленкором сцену и высокий задник из чёрного картона, который, в сущности, один и составляет всю декорацию. Весь картон причудливо разрисован. Понять, что на нём написано, я не могу, да и не пытаюсь: какие-то трубы, перевернутые снизу вверх, дома, надписи — прямые и косые, яркие листья и краски. Что этот картон должен изображать? — я так же, как и другие, не понимаю, но странное дело. — он производит впечатление; в нём много крови, движения. Он хаотичен ... он отталкивает и притягивает, он непонятен и всё же близок. Там, кажется, есть какие-то кренделя, бутылки, и всё словно падает, и весь он точно крутится в своей пестроте (Мгебров 1963: 110).

В большинстве критических откликов и воспоминаний о спектакле подчеркивается самая яркая особенность трагедии — её монологичный характер.

В трагедии «Владимир Маяковский» поэт один.

Вокруг него ходят люди, но они не круглые. Они — загородки, раскрашенные щиты, из-за которых раздаются слова. (...)

Поэт сам — тема своей поэзии.

Поэт разложил себя на сцене, держит себя в руке, как игрок держит карты. Это Маяковский — двойка, тройка, валет, король. Игра идёт на любовь. Игра проиграна (Шкловский 1974: 40).

Так характеризует В. Шкловский представление автора-актера-режиссера на сцене. Б. Лившиц прямо утверждал, что «Владимир Маяковский» не трагедия, а лирический монолог, поэма, где персонажи являются лишь зримыми воплощениями меняющихся интонаций одного голоса:

Центром драматического спектакля был, конечно, автор пьесы, превративший свою вещь в монодраму. К этому приводила не только литературная концепция трагедии, но и форма её воплощения на сцене: единственно подлинно действующим лицом следовало признать самого Маяковского. Остальные персонажи — старик с кошками, человек без глаза и ноги, человек без уха, человек с двумя поцелуями — были вполне картонны: не потому, что укрывались за картонажными аксессуарами и казались существами двух измерений, а потому, что, по замыслу автора, являлись только облеченными в зрительные образы интонациями его собственного голоса (Лившиц 1989: 446).

П. Ярцев назвал эту трагедию «монодрамой» и указал на зависимость пьесы от теории монодрамы Н. Евреинова (Евреинов 1909).

Представление было такое, что можно сказать: это была монодрама. Футуристский поэт, сам себя изображающий, был единственным лицом в представлении, а другие фигуры на сцене были в другой, чем он, плоскости (...). Поэтому поэт оставался на сцене таким, какой он в жизни: со своим лицом, со своими манерами, в своей жёлтой блузе, в своём пальто и шляпе, со своей тросточкой. Другие же лица были отвлечённые⁶.

Персонажи трагедии условные фигуры, названия лиц выражают какое-то внутреннее или внешнее ущербное состояние человека (человек без глаза и ноги, человек без головы, человек с растянутым лицом). Их реплики безличны — речь персонажей выделяется из монолога поэта, как выражение внутреннего конфликта, возникшего в сознании автора. Единственный голос резко выпадает из общего фона — это голос обыкновенного молодого человека. Его реплики подчеркивают резкое отличие поэтического языка и повседневной, разговорной речи: монологи главного героя, поэта он переводит на язык будней. Можно привести в качестве примера картину разжигания костра, которое в трагедии можно истолковать как попытку уничтожения космического холода или как очистительный огонь:

А сегодня
на жёлтый костёр,
спрятав глубже слёзы морей,

⁶ Ярцев П. Театр футуристов. Речь 7 декабря 1913 г. Цитирует А. Е. Парнис в кн.: Б. К. Лившиц. Полутороглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания. Ленинград 1989. Примечания, 665.

Я взведу и стыд сестёр
и морщины седых матерей⁷ (441).

Обыкновенный молодой человек поэтический образ костра толкует не в метафорическом, а в дословном прочтении как возвращение к предцивилизационному состоянию, к хаосу, и так, как будто поэт призывал толпу «сжечь матерей» и уничтожить накопленное человечеством в книгах знание.

В конечном итоге единственным настоящим действующим лицом драмы является сам Владимир Маяковский — все другие лица оказываются лишь условными масками, проекциями переживаний поэта. Двигателем сюжета драмы служит само сознание автора: в нем возникают конфликты, оно является источником драматургического действия. Все эти характерные черты трагедии составляют монодраматическую структуру произведения.

На основе краткого анализа стилистических особенностей пьесы можно утверждать, что в монодраме Маяковского существует единственный герой, который отождествляется с автором. Данный тип героя появляется не только в этой драме поэта — он является типичным для творчества раннего Маяковского. Согласно оценке В. Альфонсова (1984: 43–59), трагедия «Владимир Маяковский» (1913 г.) и поэмы «Облако в штанах» (1914–1915 г.) и «Человек» (1916–1917 г.) являются однотипными по общей композиции и по миропониманию и менталитету главного героя. На взгляд В. Альфонсова, эту общую схему составляют следующие композиционные элементы :

- 1) заявка героя, выявление его возможностей (они почти безграничны);
- 2) выход героя в жизнь, на улицу, где он, как народный вождь, пытается реализовать свои возможности и мечты в людях и в самом себе;
- 3) в финале герой возвращается к себе, он снова одинок, его желания не осуществились.

В прологе трагедии вырисовывается картина современного города — мир, который полон муки, несправедливости и рабства. Страждущих этого мира призывает к бунту поэт, который, как самозванный пророк, обнаруживает себя поэтом улицы и покровителем голодающих и нищих:

Придите все ко мне,
кто рвал молчание,
кто выл
оттого, что петли полдней туги, —
я вам открою
словами
простыми, как мычание
наши новые души,
гудящие,
как фонарные дуги (438).

⁷ В дальнейшем цитаты приводятся по изданию: В. В. Маяковский. Сочинения в двух томах. Т. 2. Москва 1988. После цитаты в скобках указана страница.

Бунт, который является центральной темой в раннем творчестве Маяковского, изображается в трагедии «Владимир Маяковский» многоаспектуально. Самый конкретный пласт — это социальный аспект революции: эксплуатируемые современным общественным строем встают против богатых, сытых:

Ищите жирных в домах-скорлупах
и в бубен брюха веселье бейте! (437).

Существующий несправедливый к человеку миропорядок поэт хочет с помощью революции смести и на пустом месте (культивирование возвращения к нулевой точке характерно для утопического мышления авангарда) построить другой. Прообразом для создания нового мира служит сам поэт, которого во втором действии нищие объявляют князем: он как ясновидящий пророк и учитель сам является воплощением провозглашённой им самой идеи. Он пытается переделать мир по собственному подобию. Социальный бунт героя постепенно переходит в метафизический: поэт свергает с престола творца царствующего миропорядка — повелителя всего. Но его космический бунт в трагедии оказался неудачным (поэт-царь не успел решить конфликты человеческого бытия, не успел уничтожить страдание), в эпилоге поэт снова одинок и возвращается к себе:⁸

Я добреду —
усталый,
в последнем бреду
брошу нашу слезу
тёмному богу гроз
у истока звериных вер (450).

Как отмечает В. Альфонсов, героев раннего Маяковского характеризует своеобразная двойственность: пафос и трагизм, сила и бессилие. Они оказываются «сильными» как пророки, но «бессильными» как творцы. В произведениях Маяковского чувствуется пафос романтического богоборчества но с одним отличием: для поэта уже не существуют отвлечённые трансцендентальные ценности, представителем которых он может выступать. Только единственная ценность, единственная идея существует — это он сам. Менталитет героев Маяковского подобен менталитету и мироощущению, выраженных в декларациях экспрессионизма⁹, и отчасти, и экзистенциалистскому менталитету:

⁸ Такая схема поведения и менталитета героев Маяковского выявлена в статьях В. Альфонсова «Пафос и трагизм» и «Чудо двадцатого века»: В. Альфонсов, Нам слово нужно для жизни, В поэтическом мире Маяковского. Ленинград 1984, 59–90; 43–59.

⁹ Вступительная статья Акоша Коцога: *KOCZOGH Ákos. Az expresszionizmus.* Budapest 1967, 5–121; см. еще: *Lionel RICHARD. Az expresszionista mozgalom.* 7–25; *Armin ARNOLD. Irodalom.* 135–165; *Wilhelm STEFFENS. Színház.* 165–195. *Denis BABLET. Az expresszionista színpad.* 195–223. В кн.: *Az expresszionizmus enciklopédiája.* Budapest 1987; *Wilhelm WORRINGER. Absztrakció és beleézés. Tanulmányok.* Budapest 1989.

можно привести как пример концепцию метафизического бунта изложенную в книге А. Камю «Взбунтовавшийся человек» (Camus 1992). У французского экзистенциалиста метафизический бунтарь отрицает весь сотворённый мир и судьбу, которую он должен принять, как человек. Он противопоставляет идею целостности и справедливости, живущую в нём, царящим в мире хаосу и несправедливости. С целью разрешения этого конфликта человек отвергает царствование бога, творца нынешнего мира, и сам вступает на его место. Основным признаком типичного для экспрессионистской литературы героя-бунтаря является предельное одиночество. Героев произведений раннего Маяковского характеризует крайнее одиночество индивида в толпе, с одной стороны, и одиночество в мироздании — с другой. Это состояние является следствием своеобразного менталитета героя и одновременно и автора трагедии «Владимир Маяковский». Это сознание — неспособное рефлексировать себя, замкнутое в себе и неспособное к коммуникации с другими, поэтому оно распространяет себя на весь окружающий мир, который в произведении изображается только как выражение внутреннего, душевного состояния героя. Вследствие этого изображаемый в трагедии мир является гомогенным, деиерархизованным. В образе современного города элементы природы переживают то же страдание, что и жители города, или точнее, — сам поэт:

Замечали вы —
качается
в каменных аллеях
полосатое лицо повешенной скуки,
а у мчащихся рек
на взмыленных шеях
мосты заломили железные руки.
Небо плачет
безудержно,
звонко;
а у облачка
гримаска на морщине ротика,
как будто женщина ждала ребёнка,
а бог ей кинул кривого идиотика (436).

Сознание и состояние героя трагедии распространяется на весь окружающий мир. Эту особенность поэтического мира Маяковского описывает М. Цветаева (1979: 11, 15) при сравнении его с миром Б. Пастернака:

Маяковский — претворение себя в предмете, растворение себя в предмете. Пастернак — претворение предмета в себе, растворение предмета в себе. [...]
Маяковский космически останется во всем внешнем мире.

Все отмеченные выше особенности характеризуют и примитивное, первобытное сознание, которое отличается непосредственностью восприятия и неспособностью к рефлексированию своих восприятий. Как это отмечается в статье Живы Бенчич, антитрадиционализм русского

авангарда характеризовался не только примитивизмом и фольклоризмом, но и инфантилизмом. Члены поэтической группы «Гилея» обращали особое внимание на «детскую душу», на ребенка, как на пока несоциализированное существо, свободное в своем поведении от давления морали и интересов, восприятие которого не загружено готовыми схемами. Вследствие этого для поэтики авангарда свежесть, нерегулируемость детского восприятия являлась положительной ценностью (Benčić 1987: 11–25).

Вся трагедия «Владимир Маяковский» пронизана крайней, «кричащей» эмоциональностью: поэтом-пророком движет сочувствие к страдающим человеческим массам. Он дает людям возможность самовыражения, он дает им свой собственный голос, которым выразит их общую боль:

Придите все ко мне,
кто рвал молчание,
кто был
оттого, что петли полдней туги, —
я вам открою
словами
простыми, как мычание
наши новые души,
гудящие,
как фонарные дуги (438).

Неприятие человека в мире объясняется отсутствием «сердца» и «любви». В трагедии человеческие чувства противопоставляются рационализму и прагматизму буржуазного строя, где всё имеет причину и цену, и где любовь существует только как компенсация денег :

Девушки воздуха тоже до золота падки
и им только деньги (447).

Эмоциональности Маяковского чужды всякая отвлечённая духовность или психологизм — она ближе к непосредственному эмпиризму. Человеческие чувства изображаются в предметной, овеществлённой форме: объективными выразителями муки являются слёзы, которые страдающие приносят поэту-царю и которые он потом «собирает в чемодан». Овеществлёнными «знаками» любви оказываются поцелуи, которые гротескным образом можно надеть, как калошу, а женщины превращаются в фабрики, выпускающие «продукты»-поцелуи (Альфонсов 1984: 43–59; 59–90):

в будуарах женщины
— фабрики без дыма и труб —
миллионами выделявали поцелуи,
всякие,
большие,
маленькие, —
мясистыми рычагами шлепающих губ (448–449).

Гротескное изображение любви объясняется тем, что именно лю-

бовь к другому человеку отсутствует в дегуманизованном мире. Но, как это отмечает В. Альфонсов (1984: 90–122), для героев раннего Маяковского эмоция, «сердце» неотделимы от «тела». Материальная действительность, овеществление царствуют и в поэтических образах Маяковского — поэт был склонен к восприятию видимого, осязаемого мира, как это подчеркивал и В. Альфонсов (1979: 11, 15):

Мир открылся Маяковскому в зримых, пластических образах, из всех органов чувств он больше всего доверял глазу, и это уже не «поэтика», а «мироощущение».

Для поэта важен человек из плоти и крови, человек как физиологическое существо: сюжетом его ранних произведений является старание обеспечить оптимальные условия для счастья человека теперь и здесь, на земле. Для Маяковского человек является центром мироздания и целью существования мира. Философские основы его произведений наивно эмпирические: у него идеальный для человека мир выступает в вещественном, пластическом изображении, его поэтические образы также характеризует принцип овеществления (этот принцип проявляется в приеме реализации тропа). Физиологизм Маяковского противостоит психологизму русской литературы XIX в., а его эмпиризм является отрицанием отвлечённой духовности символизма.

И антропоцентризм Маяковского, и нерелефлирующее сознание поэта, непосредственное выявление эмоций, а также применение гротескных словесных приемов обращают наше внимание на примитивное искусство, на мироощущение человека первобытного этапа культуры. Для авангарда в основном было характерно тяготение к народному искусству и к первобытным культурам (Nilsson 1985: 35–45). Неопрimitивизм как признак отрицания эстетических и культурных канон стал лозунгом не только в литературе, но и в современной русской живописи: следует упомянуть в первую очередь деятельность художников живописных группировок «Бубновый валет» и «Ослиный хвост», родство которых с немецким экспрессионизмом в живописи было уже отмечено в настоящей работе. Отказ от предыдущего этапа культуры и обращение к древнему искусству в эпоху постсимволизма характеризуется в совместной статье А. Панченко и И. Смирнова (1971: 34) следующим образом:

Для нового поколения поэтов, которое нам будет удобнее всего обозначить термином «постсимволисты», иллюзорная невозможность совершенствования классического искусства стала структурообразующим фактором. Постсимволистов это привело к отрицанию (хотя, разумеется, и неполному) ценностей искусства XIX в. Этому способствовал также взрыв историко-филологических знаний, который внезапно осветил крайне далёкие объекты культурного наследования.

Авторы изучают процесс расширения традиций на материале художественной практики наиболее радикальной ветви культуры постсимволизма, — в поэзии группы «Гилея» и конкретно в предреволюционном творчестве В. Маяковского и В. Хлебникова.

Маяковский и Хлебников в наибольшей степени, по сравнению с современниками, стремились отойти от канонов русской классики. [...] В поэзии Маяковского и Хлебникова скрестились оба пути преодоления насквозь кодифицированной, нормативной художественной системы: и разрушение, и уход из искусства (Панченко и Смирнов 1971: 34).

При характеристике раннего творчества Маяковского авторами устанавливается его родство с традицией культуры русского средневековья, с поэзией народных праздников, карнавалов:

Маяковский, как и Хлебников, самой логикой отрицания предшествующего цикла был вынужден вернуться к поэтическим архетипам и тем самым вступить в соприкосновение со средневековой художественной системой (Панченко и Смирнов 1971: 35).

В статье И. Макаровой (1993: 154–171) также утверждается, что поэтическое сознание раннего Маяковского отличается отталкиванием от предыдущего культурного этапа, в частности, от ближайшего во времени пласта культурной реальности — символизма. Согласно концепции автора, в трагедии «Владимир Маяковский» выделяются две сюжетные линии: бунт нищих против естественно-природного порядка с одной стороны, и бунт вещей — с другой; а всё остальное в драме — лишь трансформация библейских реминисценций.

В статье М. Петера (1968: 313–331) перечисляются и анализируются языковые архаизмы и религиозно-библейские мотивы в раннем творчестве Маяковского. Как отмечает автор статьи, архаические элементы в поэтической лексике Маяковского связаны в первую очередь с мотивом проповедничества и жертвенности поэта или с темой богоборчества. Функция этих архаизмов (существительных, глаголов, прилагательных, фразеологических выражений и библейских цитат) как художественных приемов, по оценке М. Петера, двойная: сатирическая или патетическая.

В трагедии «Владимир Маяковский» явно опознаются характерные черты народной культуры средневековья, точнее народных праздников, карнавалов (Бахтин 1965; Силард 1985; Szilárd 1989). Сам поэт, герой трагедии предстает перед толпой как балаганный шут:

Милостивые государи,
хотите —
сейчас перед вами будет танцевать
замечательный поэт? (437).

Он, как юродивый, издевается в эпилоге :

Я это писал
о вас,
бедных крысах (451).

М. Цветаева (1979: 10) при характеристике поэтического облика Маяковского тоже отмечает присутствие этих черт:

От витии до рыночного зазывалы Маяковский неустанно что-то в мозги вбивает, чего-то от нас добывается — какими угодно средствами, вплоть до грубейших, неизменно удачных.

Средневековые праздники отличались в первую очередь профанизацией сакрального. Как это отмечено И. Макаровой, в трагедии бог, повелитель всего одет в дурацкий шутовский колпак с бубенцами — а поэт самого себя, человека изображает богом, Мессией, кто лечит «узорно больных», творит чудеса. Маяковский, как Христос, берет на себя чужое страдание, чтобы отнести его богу. Но искупления в трагедии не произошло: мир остался несчастным и бездуховным.

Центральным мотивом народных праздников — новым воплощением которых в трагедии является «праздник нищих» — был пир. Его можно толковать как трагедию тайной вечери, как профанизацию причащения телу христову, одного из таинств церковной службы.

В трагедии еда является постоянной, во многих вариантах возвращающейся темой. Бунт в драме направлен на утоление голода, который оказывается характерной чертой страдающего города: для Маяковского голодные — «голодненькие» — это синоним слова «нищие». Сразу в Прологе поэт отождествляется с Христом на тайной вечере:

душу на блюде несу
к обеду идущих лет (435).

В Эпilogue опять звучит мотив еды :

Жалел — у меня нет груди:
я кормил бы вас доброй нененькой (451).

В начале первого действия происходит подготовка к службе, поэту приносят церковную утварь :

Приходящие приносят еду — железного сельдя с вывески, золотой огромный калач [...] (437).

Сама рыба и калач-хлеб отсылают нас к евангельскому чуду с хлебом и рыбой, которыми Христос накормил внимающих ему. В трагедии и время материализуется и становится съедобным: в противовес греческому мифу здесь не Кронос пожирает своих детей, а люди едят овеществленное время:

На тарелках зализанных зал
будем жрать тебя, мясо, век ! (441).

Поглощение, уничтожение времени обозначает не что иное, как возвращение к началу истории человеческой цивилизации, к нулевой точке, культивированной футуристами. Мотив людоедства, существующего в примитивных обществах, в трагедии появляется на фоне современного города. Во втором действии недовольная толпа грозит поэту следующим образом:

Мы из тебя сделаем рагу,
как из кролика ! (449).

Мотив людоедства переплетается с мотивом «бунта вещей»:

А музыкант не может вытащить рук
из белых зубов разъяренных клавиш (439).

Футуристическое искусство характеризует своеобразный интерес к вещам как созданной людьми второй природе — отмечает И. Иоффе (1927: 299–303). Можно упомянуть поэму В. Хлебникова «Журавль», которая в целом посвящена теме «бунта вещей»¹⁰.

Именно двойное отношение к вещам свойственно футуристическому, а отчасти и экспрессионистскому направлению в искусстве. Вещи — единственно реальное, в противовес символистской отвлечённости, но они же грозят поработить человека, идут на него войной — «прибоем рынка» или бездушной техникой (Альфонсов 1984: 182).

В трагедии «Владимир Маяковский», как это отмечено И. Макаровой, бунт вещей является одной из основных сюжетных линий. В драме выражается двойное отношение к вещам: любовь к ним и страх перед ними:

В земле городов нареклись господами
и лезут стереть нас бездушные вещи (438).
Вот видите!
Вещи надо рубить!
Недаром в их ласках видел врага я!
[...]
А может быть, вещи надо любить?
Может быть, у вещей душа другая? (440).

В этой, свойственной для футуризма теме «бунта вещей» тоже можно приоткрыть элементы карнавального сознания — ведь в этом случае в основном речь идет о взаимоперестановке «высокого» и «низкого», роли господина и слуги (ср. «нареклись господами»). Ядром карнавального мироощущения являлось совмещение бинарных оппозиций жизни — в плане телесно-биологическом, пространственно-космическом и социально-иерархическом. Карнавал совмещает, и таким образом сближает и объединяет священное с профанным, великое с ничтожным, высокое с низким (Силард 1985: 151–176).

В средневековых праздниках переодевание играло центральную роль, ведь оно символизировало именно тот временный обмен ролями, который оказался сутью карнавального сознания. Согласно этому главными героями мятежа, заключающего первое действие, являются ожившие части одежды:

У обмершего портного
сбежали штаны
и пошли —
одни!
без человечьих ляжек ! (444).

В первом действии трагедии при подготовке к службе поэту приносят не только еду, но и церковное облачение: «складки жёлтого бархата» (437). И следует помнить о том, что лавровый венок всегда являлся

¹⁰ О поэме В. Хлебникова см. следующие статьи: *Willem G. WESTSTEIN*. Simile in Chlebnikov's "Zhuravl": Russian Literature IX-1 (1981); *Hans GÜNTHER*. Вещь: Russian Literature XXIV-2 (1988).

атрибутом выдающихся поэтов, «царей» поэтов. Второе действие начинается следующей ремаркой: «Площадь в новом городе. В Маяковский переоделся в тогу» (445) — т.е. переодевание обозначает какое-то коренное изменение, переворот. Это явление анализируется в совместной статье И. Смирнова и А. Панченко (1971: 37) следующим образом:

Момент перерождения; регенерации — смерти старого и обновления — одна из центральных значимостей в художественном мире ранних поэм и трагедии Маяковского. Преображение символизируется у него особыми знаками, среди которых выделяется травестийный мотив — мотив смены одежд.

Связь между преобразованием и сменой одежд устойчива. В трагедии «Владимир Маяковский» мятеж, разрушающий мир, сопровождается многочисленными указаниями на переодевание.

Вследствие того что поэт посредством переодевания подготовился к травестии службы, происходит своеобразное «размножение» личности лирического субъекта: Маяковский в трагедии в одном лице служит обедню, он является и объектом культа как Мессия и творцом того мира («новый город» после бунта), где существует этот культ.

Как это было уже отмечено, в карнавальном сознании «высокое» и «низкое» меняются местами, — в народных праздниках это выражается в перемене общественных ролей: толпа избирает царя, но только на один день, на какое-то определенное время. В трагедии «Владимир Маяковский» заметно подобное перемешивание: в социальном плане нищие отвоёвывают власть у богатых, «жирных» — а в метафизическом плане человек занимает место бога. Но так же, как и на карнавалах, это только временная, промежуточная ситуация: в конце произведения восстанавливаются исходные обстоятельства, — как это уже отмечалось по поводу характеристики менталитета и поступков главного героя.

*

На основе анализа трагедии «Владимир Маяковский» можно перечислить те характерные черты драмы, которые соответствуют теории эстетики экспрессионизма (см. Vajda 1968: 306–327; Швецова 1975: 252–284).

- образ одинокого героя, который выступает представителем масс;
- выявление внутреннего, субъективного сознания героя;
- тяготение к монодраме (внутренний монолог);
- крайний субъективизм изображения, который перекликается с непосредственной эмоциональностью;
- абстракция, схематизация в изображении, применение гротескных элементов, тяготение к искусству примитивных культур.

Принцип абсолютизации художественной воли и принцип субъективно-эмоционального изображения, которые явились основой эстетической теории экспрессионизма, служили одной цели: выявлению внутренней сущности, стоящей за явлениями видимого, предметного мира. Однако при исследовании творчества раннего Маяковского мы сталки-

ваемся с основным своеобразием сознания художника: поэт полностью уничтожил лирического героя через абсолютное отождествление с ним автора, как это было отмечено И. Макаровой (1993: 154–171). Таким образом, на весь изображаемый в произведении мир распространяется не просто «настроение человека эпохи», а именно сознание, душевное состояние автора.

Заштопайте мне душу,
пустота сочиться не могла бы (437) —

звучит трагический крик, который свидетельствует о том, что непосредственное выявление спонтанных эмоций в данном произведении не только совпадает с лозунгом неопрIMITИВИЗМА о воссоздании непосредственного восприятия и познания, но и указывает на неспособность сознания автора к коммуникации с окружающим миром. Именно это является причиной трагического одиночества и несчастья героев произведений В. Маяковского.

Литература

- Альфонсов В.* Слова и краски. Москва – Ленинград 1966.
- Альфонсов В.* Нам слово нужно для жизни, В поэтическом мире Маяковского. Ленинград 1984.
- Альфонсов В.* «Эй вы! небо!...» (О раннем Маяковском): В мире Маяковского, Сборник статей, 1. Москва 1984.
- Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва 1965.
- VENČIĆ Živa.* Инфантилизм: Russian Literature XXI/1 (1987) 11–25.
- Генералова Н. П.* Леонид Андреев и Николай Бердяев (К истории русского персонализма): Русская литература 1997/2.
- Дрягин К.* Экспрессионизм в России. Вятка 1928.
- Евреинов Н. Н.* Введение в монодраму. Санкт-Петербург 1909.
- Иоффе И.* Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств. Ленинград 1927.
- Лившиц Б. К.* Полутороглазый стрелец, Стихотворения, переводы, воспоминания. Ленинград 1984.
- Макарова И. А.* Христианские мотивы в творчестве Маяковского: Русская литература 1993/3: 154–171.
- Матюшин М.* Футуризм в Петербурге: Anyagok a századforduló orosz kultúrtörténetének tanulmányozásához (1890–1917), II. Szerk. [ред.]: SZILÁRD Léna. Budapest 1989. 166–170.
- Маяковский В. В.* Сочинения в двух томах. Москва 1988.
- Мгебров А. А.* Трагедия «Владимир Маяковский»: В. Маяковский в воспоминаниях современников. Москва 1963. 108–114.
- Недошивин Г.* Проблема экспрессионизма: Экспрессионизм, Сб. статей. Москва 1966, 8–36.
- NILSSON Nils Åke.* «Первобытность» — «Примитивизм»: Russian Literature XVII/1 (1985) 35–45.
- Панченко А. М., Смирнов И. П.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в.: Труды Отдела древнерусской литературы 26 (Ленинград 1971) 33–50.
- Пастернак Б.* Охранная грамота. Ленинград 1931.

- Петер М.* Языковые архаизмы и религиозно-библейские мотивы в ранней поэзии Маяковского: *Studia Slavica* 14 (1968) 313–331.
- Русская литература конца XIX — начала XX в., 1. Budapest 1979.
- Сарабьянов Д. В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. Москва 1993. 155–197.
- Силард Л.* Карнавальное сознание, карнавализация: *Russian Literature XVIII* (1985) 151–176.
- Смирнов В. В.* Проблема экспрессионизма в России, Андреев и Маяковский: Русская литература 1997/2.
- Харджиев Н. Тренин В.* Маяковский и Лотреамон. В их кн.: Поэтическая культура Маяковского. Москва 1970. 205–209.
- Цветаева М. И.* Эпос и лирика современной России. В ее кн.: Избранная проза в двух томах, 1917–1937. New York, 1979. 7–27.
- Швецова Л. К.* Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. Москва 1975. 252–284.
- Шевченко А.* НеопрIMITивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения: Об искусстве. Ленинград 1989. 51–69 (впервые опубликована отдельной брошюрой: Москва 1913).
- Шкловский В. Б.* О Маяковском. В его кн.: Собрание сочинений в трех томах, 3. Москва 1963. 108–114.
- Az expresszionizmus enciklopédiája. Budapest 1987.
- SAMUS A.* A lázadó ember. Budapest 1992.
- KOCSOGH Ákos.* Az expresszionizmus. Budapest 1967.
- SZILÁRD Léna.* Karneválemélet, Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig. Budapest 1989.
- VAJDA György Mihály.* Az expresszionista formák filozófiája. В его кн.: Állandóság a változásban. Budapest 1968. 306–327.
- WORRINGER Wilhelm.* Abstraktion und Einfühlung. Leipzig 1909.
- WORRINGER Wilhelm.* Absztrakció és beleérzés, Tanulmányok. Budapest 1989.