Февральский А. В. **Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского**. М.: Советский писатель, 1971. 272 с.

От автора 5 [Читать](#_Toc480434139)

На путях к «Мистерии-буфф» 7 [Читать](#_Toc480434140)

Первая редакция 21 [Читать](#_Toc480434141)

Петроград, осень 1918 года 52 [Читать](#_Toc480434142)

От первой постановки ко второй редакции 89 [Читать](#_Toc480434143)

Вторая редакция и вторая постановка 110 [Читать](#_Toc480434144)

Москва. Лето 1921 года 164 [Читать](#_Toc480434145)

Пьеса шагает по свету 201 [Читать](#_Toc480434146)

«Мистерия-буфф» продолжает путь 247 [Читать](#_Toc480434147)

# **{****5}** От автора

*Счастливый и знаменательный факт: первую советскую пьесу написал великий поэт. С нею на заре эры социализма революционная современность в бурном потоке поэзии Маяковского ворвалась на русскую сцену.*

*Родоначальница советской драматургии, «Мистерия-буфф» была и первой коммунистической пьесой, зачинательницей очень важной линии в развитии нашей драмы. Тема пьесы — движение трудящегося человечества к коммунистическому обществу. Недаром А. В. Луначарский озаглавил свою статью о предстоящей премьере «Мистерии-буфф» (1918) — «Коммунистический спектакль».*

*Подлинно народное и новаторское произведение, «Мистерия-буфф» отразила в своем содержании и в своих формах величие Октябрьского переворота в жизни человечества, она несет в себе антагонизм эксплуатируемых и эксплуататоров и одушевлена волей народных масс к построению светлого мира свободного и радостного творческого труда. Подзаголовок «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи» означал прославление героики борьбы народа с угнетателями и победы, завоеванной с великими усилиями, эпический охват темы, позволивший поэту-драматургу типизировать образы и настоящих героев пьесы — людей труда — и их противников, представленных в приемах резкой сатиры.*

*В этом произведении, устремленном в будущее, поставлена проблема не года, не десятилетия, но всей эпохи борьбы за коммунизм — проблема созидания нового общества. Отсюда основополагающее значение «Мистерии-буфф» для развития литературы и театра, как пьесы, в которой впервые явлены принципы советской драматургии.*

*В наше время, когда «коммунизм, который когда-то был лишь мечтой, стал величайшей силой современности, обществом, созидаемым на огромных пространствах земного шара» (Программа КПСС), пьеса эта приобретает новый и особый интерес. Правда, теперь понятие коммунизма обогатилось в результате более чем полувекового пути, пройденного нашей Родиной. Все же Маяковский прозорливо отметил те основные тенденции развития, которые и в наши дни сохраняют свою жизненную силу. И сегодня в «Мистерии-буфф» раскрываются некоторые черты, ранее остававшиеся в тени.*

*Коммунистической направленностью и заостренностью художественных форм пьесы объясняется ожесточенная борьба, развернувшаяся вокруг нее. И как в самой пьесе сказались ведущие тенденции Октябрьской эпохи, так и в этой борьбе сказались характерные для эпохи столкновения идей и противоречия, сопутствовавшие формированию советской литературы и театра. Вот почему история «Мистерии», перипетии схваток, сопровождавших ее выходы на сценические подмостки и на страницы изданий, показательны для истории советской культуры.*

{6} *В архивах Москвы и Ленинграда сохранились документы, характеризующие с различных сторон отдельные этапы истории «Мистерии-буфф», а подчас вместе с ними те или иные моменты советской общественной и культурной жизни. Эти документы пока еще не известны читателям и исследователям. В работе, являющейся биографией первой советской пьесы, они должны занять свое место. Таковы объективные предпосылки появления настоящей книги. Но автор хотел бы сказать несколько слов и о субъективных мотивах, побуждавших его к работе над ней. Я принадлежал к той части советской молодежи двадцатых годов, для которой Маяковский был ее поэтом, выразителем ее заветных чаяний, более того — я имел счастье общаться с Маяковским. Один из тех, кто услышал в «Мистерии» столь необходимое нам новое слово в поэзии и в театре, я знал ее наизусть и горячо аплодировал ей, когда она появилась на сцене Театра РСФСР Первого, — она накрепко вошла в мою жизнь. Таким образом, тема «Мистерии-буфф» для меня — личная тема.*

*Еще тогда, в 1921 году, я написал восторженный отзыв о пьесе и о ее постановке (он не был напечатан); это была моя первая рецензия. В дальнейшем мне довелось первому высказать мысль о том, что пьесы Маяковского образуют своеобразную драматургическую систему[[1]](#footnote-2), а вскоре дать краткий обзор его произведений для театра[[2]](#footnote-3), появившийся в печати за месяц до смерти поэта. В разговоре со мной Маяковский одобрил мою статью. Эта беседа стала для меня напутствием в работе над изучением его творчества.*

*Через две недели после смерти Маяковского появилась моя первая (не считая неопубликованной) статья о «Мистерии-буфф»[[3]](#footnote-4). Затем я стал усердно собирать печатные, изобразительные, а потом и архивные материалы о ней, опрашивал лиц, так или иначе связанных с ее постановками, и записывал их рассказы. Все это помогало мне осмысливать роль «Мистерии» в становлении советской литературы и театра. В разное время я опубликовал ряд статей о ней, посвятил ей главу в моей книге «Маяковский и театр» (М., «Искусство», 1940); кое-где в изложение отдельных событий вплетались и мои собственные воспоминания.*

*Так постепенно, на протяжении нескольких десятилетий, накапливая материалы и наблюдения, подходил я к созданию книги, которая теперь предлагается вниманию читателей. Но, к сожалению, ее объем не дает возможности опубликовать все найденное мною.*

*В собирании материалов большую помощь оказали мне лица, делившиеся со мною сообщениями и воспоминаниями о различных постановках «Мистерии» и о других обстоятельствах ее истории. Этим моим многочисленным собеседникам и корреспондентам, поименованным на тех страницах, где приводятся их рассказы, сообщения и письма, — моя искренняя признательность.*

# **{****7}** На путях к «Мистерии-буфф»

### 1

«Моя революция»[[4]](#footnote-5). Этими двумя словами Маяковский исчерпывающе выразил свое отношение к Октябрю. Но безоговорочно присоединиться к революции — еще не значило сейчас же взяться за создание революционных произведений. Дело обстояло сложнее.

Что делал Маяковский в течение одиннадцати месяцев, прошедших с момента Октябрьской революции до окончания работы над текстом «Мистерии-буфф»? Написал четыре стихотворения и три киносценария. Играл в трех фильмах, поставленных по этим сценариям. Написал несколько коротких статей-деклараций. И выступал. Много выступал — с чтением стихов и с речами — в «Кафе поэтов» в Москве, на вечерах и собраниях в Москве и Петрограде.

Появлялся он в эти месяцы обычно перед разношерстной публикой — посетителями литературных кафе и вечеров поэзии; такую аудиторию, конечно, не назовешь пролетарской. В своих выступлениях поэт энергично боролся за новое искусство, но его представления о нем тогда были расплывчатыми. Маяковский ясно видел, что революция раскрывает необычные, великолепные горизонты перед литературой и искусством и что старое {8} искусство никак не отвечает начавшейся эпохе. Но у него еще не было положительной программы. И «декрет № 1 о демократизации искусств», подписанный В. Маяковским, В. Каменским и Д. Бурлюком, сводит всю программу демократизации искусств к «расклейке стихов и вывеске картин» на улицах (XII, 443 – 444). Вопрос о новом содержании искусства и вопрос о работе поэта и художника *для* революции по существу еще не ставятся.

Маяковский продолжал называть себя футуристом. Более того, он и его литературные друзья всячески подчеркивали, что именно футуризм — искусство современности, что ему принадлежит будущее. Но еще в 1915 году М. Горький прозорливо заявил: «Русского футуризма нет»[[5]](#footnote-6). Единство направления, именовавшего себя русским футуризмом, было фиктивным. Маяковский в 1918 году писал: «Никому не запрещено называться футуристами. Под этой кличкой прошли выступления и итальянца Маринетти, ставившего политическую задачу — возрождение Италии — войну, и русских сладкопевцев вроде Северянина, и наших — молодых поэтов России, нашедших духовный выход в революции и ставших на баррикады искусства. Смешав немешаемое, критики за грехи одного, назвавшегося футуристом, требуют к ответу все течение» (XII, 11).

Но еще за несколько месяцев до того, как были написаны эти строки, А. В. Луначарский четко отделял Маяковского от «всего течения». 23 мая 1918 года в Большой аудитории Политехнического музея Луначарский прочитал лекцию «Современное искусство и его новые пути». Присутствуя на лекции, я вкратце записал ее содержание. Луначарский подробно рассказывал о буржуазном искусстве, причем в качестве последней из его разновидностей назвал футуризм. Затем лектор говорил о «не-буржуазном искусстве»; представителями его он считал Верхарна, Уитмена и Маяковского, — здесь он особо отметил поэмы Маяковского «Человек» и «Война и мир». Луначарский уже тогда понимал и чувствовал ту особую природу творчества Маяковского, которую многие еще долго не могли постичь.

{9} Произведения, созданные Маяковским после революции, все более отдалялись от футуризма. Что касается «Мистерии-буфф», то здесь можно говорить лишь о немногих пережитках футуризма. Но Маяковский в течение пяти первых послеоктябрьских лет не расставался с наименованием «футурист», и оно очень вредило ему. В глазах многих эта «кличка» и все, что с ней связывалось, затмевали или по крайней мере перекрывали содержание его творчества. И такое отношение к Маяковскому не раз отрицательно сказывалось на судьбах «Мистерии-буфф».

«Наш марш» Маяковского, написанный в ноябре 1917 года, был одним из первых стихотворений, в котором дышит пафос Октября, — пусть в строках марша воплотился прежде всего эмоциональный подъем. Но первые более крупные стихотворные произведения советской эпохи были созданы другими поэтами.

Поэма Александра Блока «Двенадцать» вся наполнена «гулом» борьбы двух миров (эта борьба на многие годы станет основной темой всей советской литературы); в ней — поэтические картины революционного Петрограда и наброски рядовых борцов за пролетарскую революцию. В поэме «Христос воскрес» Андрей Белый сближает российскую социалистическую революцию с воскресением Христовым; мистическим образам сопутствуют реальные картины революционной борьбы.

Демьян Бедный публикует поэму «Земля обетованная»; животрепещущую тему о преодолении трудностей на пути к коммунистическому обществу он проводит в ней через собственное своеобразное изложение тех событий, о которых повествует Библия. Сергей Есенин за год после Октябрьской революции написал свыше двадцати стихотворений; на некоторых лежит отпечаток времени. В небольшой поэме «Инония» религиозные образы сочетаются с кощунственными выпадами; посылая проклятия прошлому, поэт прорицает новое, светлое будущее, но оно рисуется ему в виде картин идеализированной старокрестьянской жизни.

Иное дело — Маяковский. Из художественных произведений, созданных им с ноября 1917 года по сентябрь 1918 года, только «Наш марш» навеян непосредственно переживаниями, пробужденными Октябрем. Поэт накапливал {10} силы, которые он вкладывал в «Мистерию-буфф». Именно это произведение и стало его настоящим откликом на Октябрь 1917 года.

Почему Маяковский выступил не с поэмой, а с пьесой? Прежде чем ответить на этот вопрос, вспомним, что «Мистерия» — пьеса в стихах, то есть она — такой же отклик поэта, каким была бы поэма.

В книге «Маяковский-драматург» (стр. 4 – 6) мне довелось доказывать, что поэзия Маяковского драматургична по своему существу и что переход от стихов к пьесам был для него не только прост и естествен, но и необходим. А в данном случае он стал особенно необходим. События были наполнены таким напряженным драматизмом, что поэт, творчество которого тяготело к театру, выбрал для своего произведения форму наиболее действенную, могущую особенно сильно выразить этот драматизм, — форму пьесы. К тому же Маяковский остро чувствовал, что советский зритель настоятельно нуждается в новой драматургии. В марте 1918 года, в «Открытом письме рабочим», призывая пролетариат к созданию нового искусства, он писал: «С удивлением смотрю я, как с подмостков взятых театров звучат “Аиды” и “Травиаты” со всякими испанцами и графами…» (XII, 8) — то есть: театры перешли к народу, а репертуар их остался старый, далекий от жизни народа.

### 2

Первая пьеса Маяковского — трагедия «Владимир Маяковский» — была написана и поставлена пятью годами раньше (премьера состоялась в Петербурге 2 декабря 1913 года в качестве одной из двух «первых в мире постановок футуристов театра»). Она резко враждовала с господствовавшими в русском театре предреволюционного периода натурализмом и «выявлением крошечных переживаний уходящих от жизни людей» (I, 275). Трагедия была одним из отдаленных предвестий нараставшей революционной бури. Но социальный протест был завуалирован эксцентрической формой. Это объяснялось, по-видимому, тем, что поэт увлекся поисками новых выразительных средств, тем, что он на время отошел от непосредственного участия в борьбе рабочего {11} класса, и тем, о чем он однажды сказал своей матери: «Если я буду писать все ясно, то мне в Москве не жить, а где-нибудь в сибирской ссылке»[[6]](#footnote-7).

Маяковский выступил с лирической исповедью, но общественная значимость и сила переживаний поэта, прямо обращавшегося к читателям, а еще более к зрителям-слушателям, были таковы, что исповедь превращалась в проповедь, а автор — в оратора, почти пропагандиста. На сцене это усиливалось тем, что Маяковский сам поставил свою пьесу и играл самого себя. Так уже в этой первой пьесе Маяковского проявилось основное устремление всей его театральной работы — превратить сцену в трибуну.

Участвовавший в театре футуристов композитор и художник М. В. Матюшин так отзывался о пьесе и о спектакле: «Трагедия Маяковского представляет огромное выявление импрессионизма в символике слова. Но она 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 трясины будущего для дороги будетлянского (футуристического. — *А. Ф*.) искусства»[[7]](#footnote-8). Это была критика «слева», — Матюшин принадлежал к течению «беспредметников». Упрек Матюшина Маяковскому в содержательности его слова подчеркивает то, что даже в бытность Маяковского одним из лидеров футуризма часть зрительного зала почувствовала идейный смысл трагедии, обличение уклада жизни, гнетущего и уродующего человека.

Актер А. А. Мгебров, присутствовавший на спектакле, впоследствии писал: «Тогда я пережил такое состояние, как будто кто-то вдруг коснулся самой глубины моей души и наполнил ее тоской и страхом, радостью и жутким и сладостным одновременно предчувствием… Грядущее вдруг стало предо мною; быть может, на одно мгновение, только как предчувствие, но это дало мне внутреннее право с какой-то иной точки взглянуть на все {12} вокруг…»[[8]](#footnote-9) Эти волнующие предчувствия по-своему ощутили и те, которые стояли на страже «существующего строя». Еще до начала спектакля произведение Маяковского вызвало неясные опасения у полиции. Художественный деятель Л. И. Жевержеев, председатель общества художников «Союз молодежи», которое устроило спектакли футуристов, рассказывал, что на генеральной репетиции полицмейстер приставал к нему с вопросами: «Нет ли за этим чего-нибудь такого?.. Понимаете?.. Нет? Ну… крамольного? Придраться, собственно, не к чему, сознаюсь, но… чувствую, что что-то не так»[[9]](#footnote-10).

Пьеса Маяковского и ее постановка оказались лакомым кусочком для буржуазных журналистов. В газетах развернулась настоящая травля, которая, несомненно, имела общественную подоплеку. Это было именно то, что Маяковский определил словами: «Капиталистический нос чуял в нас динамитчиков» (I, 22).

На фоне дикой свистопляски в печати выделялась весьма обстоятельная рецензия известного театрального критика П. М. Ярцева. Он оказался едва ли не единственным рецензентом, обнаружившим сколько-нибудь серьезный подход к трагедии, хотя и он старался ограничить значение спектакля, подчеркивая: «в нем не было ничего невиданного». Перечислив то, что, по его мнению, уже «было на театрах», Ярцев писал: «Была, наконец, в футуристском спектакле осуществлена “надежда” теоретиков театра в эпоху революционную, когда вместе с мечтой о соборном театре вспыхнула мечта о “поэте-актере”, о том, что поэт и актер станут — одно: поэт сам будет обращаться в театре к людям со своими песнями <…> когда людьми позабылись мечтания того недалекого времени и сами их пророки и предвестники о них позабыли, — их напомнил футуристский поэт в желтой блузе».

Существенным было и такое наблюдение критика: «… были вещи, которые на сцене так называемого “условного театра” много раз перевидала публика. <…> если {13} соединить две постановки Вс. Э. Мейерхольда: постановку “Балаганчика” в театре у Комиссаржевской и хотя бы постановку “Дон-Жуана” на театре Александринском, то и выйдет футуристская постановка»[[10]](#footnote-11). В то время лишь немногие могли подметить еле видные нити, протянувшиеся к «Владимиру Маяковскому» от современного ему театрального новаторства, воплотившегося в исканиях Вс. Мейерхольда.

Присутствовал ли Мейерхольд на спектакле «Владимир Маяковский»? В ответ на этот вопрос близкий тогда к Мейерхольду художник А. В. Рыков в письме ко мне от 28 мая 1961 года сообщил: «Я был на первом спектакле пьесы Маяковского “Владимир Маяковский”. Я сам там видел Мейерхольда, в антракте разговаривавшего с А. А. Блоком». Можно предполагать, что Мейерхольд отметил для себя точки соприкосновения спектакля с его собственными постановками и что смутные предчувствия, о которых писал Мгебров, были близки и ему.

### 3

Роль Всеволода Эмильевича Мейерхольда в сценической истории «Мистерии-буфф» (и последующих крупных пьес Маяковского) исключительно велика, и поэтому важно установить начало и развитие непосредственных связей Маяковского с Мейерхольдом.

Они познакомились зимой 1915 – 1916 годов. Режиссер А. В. Смирнова, участница петербургской Студии Вс. Мейерхольда (и много позже поставившая вместе с А. М. Смирновым фильм по сценарию Маяковского «Октябрюхов и Декабрюхов»), рассказывает, что Маяковский с разрешения Мейерхольда пришел в студию. Там он обратился с речью к Мейерхольду и его ученикам, прочел им свои новые произведения и подарил каждому по экземпляру только что вышедшего «Облака в штанах». После его ухода Мейерхольд показал Смирновой надпись, сделанную на его экземпляре книги: «Королю {14} театров от короля поэтов»[[11]](#footnote-12). Этот экземпляр не сохранился. Но в Библиотеке-музее В. В. Маяковского имеется экземпляр «Облака в штанах» издания 1915 года с другой надписью: «Всеволоду Эмильевичу Маяковский (может пригодиться)». Не исключена возможность, что Маяковский дважды подарил Мейерхольду это издание «Облака».

А. В. Рыков помнит, что он несколько раз встречал Маяковского в Студии Вс. Мейерхольда.

Что же влекло друг к другу Маяковского и Мейерхольда? Много лет спустя, выступая 3 июня 1936 года в Минске, Мейерхольд на вопрос из публики: «Что сроднило вас с Маяковским?» — ответил: «То, что он делал в поэзии до 1917 года, — делал я на театре»[[12]](#footnote-13).

После свержения самодержавия Маяковский и Мейерхольд вместе начинают борьбу за новое искусство — сразу же обнаруживается общественно-прогрессивная направленность этой борьбы. 10 марта 1917 года в Петрограде состоялось «заседание организационного бюро делегатов по созыву всех деятелей искусств». Среди избранных во Временный комитет были Маяковский и Мейерхольд[[13]](#footnote-14). На собрании деятелей искусства всех отраслей 12 марта в Михайловском театре и Маяковский и Мейерхольд выступили за демократические методы решения вопросов, касающихся искусства[[14]](#footnote-15). Пять дней спустя Мейерхольд и Маяковский встретились у Л. И. Жевержеева. В его альбоме под датой: 17 марта 1917 года — имеются автографы ряда лиц и среди них Маяковского и Мейерхольда, а также автошарж Маяковского[[15]](#footnote-16). На третьем заседании Временного комитета уполномоченных Союза деятелей искусств 4 апреля, когда Маяковский предложил порядок выборов президиума, обеспечивавший представительство на демократических {15} началах, Мейерхольд заявил, что он «согласен с Маяковским»[[16]](#footnote-17).

Выступая с публичным докладом «Революция и театр» 14 апреля 1917 года, Мейерхольд упрекал актеров в том, что они «забыли репертуар Блока, Сологуба, Маяковского, Ремизова»[[17]](#footnote-18). В записной книжке Мейерхольда под датой «Октябрь 1917. 11, среда» находим запись: «Маяковский»[[18]](#footnote-19). В этот день Маяковский выступал в зале Тенишевского училища с чтением поэмы «Человек». Очевидно, Мейерхольд был или, по крайней мере, намеревался быть на выступлении поэта.

Уже после Октябрьской революции Маяковский встретился с Мейерхольдом на общем собрании Союза деятелей искусств 17 (30) ноября 1917 года, где Маяковский произнес знаменитые слова: «Нужно приветствовать новую власть и войти с ней в контакт» (XII, 215). В том же ноябре (а может быть, в декабре — точных данных нет) 1917 года Маяковский и Мейерхольд встретились на первом созванном советской властью собрании петроградских деятелей литературы и искусства. На призыв рабоче-крестьянского правительства откликнулись всего 7 – 10 человек. «Среди этой небольшой группы, — писал один из организаторов собрания Б. Ф. Малкин, — я припоминаю А. Блока, Ларису Рейснер, Натана Альтмана, В. Маяковского, Штеренберга[[19]](#footnote-20) и В. Э. Мейерхольда, который очень горячо выступал с целым рядом активных предложений, которые должны были сломать саботаж и бойкот со стороны подавляющей части художественной интеллигенции»[[20]](#footnote-21).

{16} На общем собрании работников Гос. театра имени Вс. Мейерхольда 25 декабря 1937 года Мейерхольд назвал тех, с кем вместе он «пришел в революцию, — Блок, Брюсов, Маяковский», и вспомнил, что он «сказал Блоку, прочитав “Двенадцать”»: «Я счастлив, что ты делаешь для искусства то же, что делает Маяковский…» (приводится по моей записи).

Маяковский и Мейерхольд по-настоящему нашли друг друга в Октябрьской революции, и именно на ее почве творческие начала, роднившие их (при всем различии их путей в предреволюционную эпоху), обусловили тесный союз революционных новаторов — поэта-драматурга и режиссера. Если прежде их сближало отрицание обветшавшего в искусстве, то революция вдохнула в их поиски стремление созидать новое искусство для революционного народа. Их творческое содружество, начавшись в 1918 году, продолжалось до самой смерти Маяковского. Мейерхольд всегда разделял принципы Маяковского: «театр-трибуна» и «театр-зрелище». Оба художника были неутомимыми искателями, экспериментаторами, оба были связаны с традициями народного искусства. Они совместно строили революционный реалистический театр, пользуясь условными приемами выразительности.

С самого возникновения советских государственных органов, ведавших вопросами театра, Мейерхольд принимал в работе этих органов активнейшее участие. После разделения ТЕО (театрального отдела) Наркомпроса на две части — московскую и петроградскую (осенью 1918 года) — он был поставлен во главе петроградского отделения ТЕО. В августе 1918 года Мейерхольд вступил в Российскую коммунистическую партию (большевиков). Таковы были предпосылки того, что он сделался первым постановщиком первой советской пьесы.

### 4

Наряду с Мейерхольдом должен быть назван и другой замечательный деятель культуры, сыгравший большую роль в истории «Мистерии-буфф». Это Анатолий Васильевич Луначарский. Известно, что Луначарский и Маяковский познакомились в мае 1917 года, а 1 июля {17} того же года Луначарский в письме к жене говорил о Маяковском: «преталантливый, молодой полувеликан, заряженный кипучей энергией, на глазах идущий в гору и влево»[[21]](#footnote-22). Первое впечатление от личного знакомства с Маяковским осталось для Луначарского решающим. И хотя в дальнейшем между ними порою возникали разногласия, высокая оценка Луначарским поэтического творчества Маяковского и их хорошие личные отношения оставались неизменными. Глубоко поняв «Мистерию-буфф», Луначарский — и как художественный критик и как народный комиссар по просвещению — сделал многое для того, чтобы она заняла надлежащее место в советском искусстве.

В первый год после Октября театр в Петрограде переживал трудный период. Крупнейший драматический театр — бывший императорский Александринский — ответил было на Октябрьский переворот саботажем большей части труппы. Но жизнь взяла свое: в начале 1918 года сопротивление прекратилось. Частновладельческие театры пытались удерживать свои позиции. Ставились большей частью безыдейные, оторванные от жизни народа пьесы, смаковавшие мелкие переживания мелких людей или же предлагавшие зрителям бездумное развлечение. В расплодившихся театрах легкого жанра эта развлекательная тенденция очень часто приобретала уродливые формы пошлых фарсов. Но в то же время на афишах серьезных театров все чаще появлялись названия классических пьес. Изредка ставились пьесы с демократическими тенденциями, написанные драматургами прошлого, не принадлежащими к числу классиков.

Новых пьес не было, но новые театры возникали. Впрочем, в этот период они оказывались недолговечными. Отдельные же начинания представляли интерес, как Театр Дома рабочих, руководимый Мейерхольдом, как постановки «Царя Эдипа» и «Макбета» с Ю. М. Юрьевым в главных ролях (в помещении цирка). Стали даваться многочисленные спектакли для рабочих, не всегда, {18} однако, находившиеся на достойном художественном уровне. Тяга народных масс к искусству выражалась в возникновении большого количества самодеятельных кружков. Формировались государственные органы, создаваемые для руководства театральным делом, и советские культурно-просветительные организации, занимавшиеся вопросами театра. Советский театр начинал складываться, но недоставало главного звена: советской пьесы.

### 5

Первая советская пьеса была задумана еще до Октябрьской революции. В автобиографических заметках «Я сам» поддатой — август 1917 года — поэт записал: «Задумываю “Мистерию-буфф”» (I, 24). А во вступительном слове на диспуте «Надо ли ставить “Мистерию-буфф”?» он сказал о своей пьесе: «начатая еще в эпоху Февральской революции…» (XII, 257).

Никаких иных письменных следов этого замысла не существует. Но на основании рассказов других лиц можно установить, что, очевидно, кроется под словами Маяковского. Поэт, а в дальнейшем литературовед М. П. Венгров (он же Натан Венгров) писал много лет спустя:

«В июле 1917 года Алексей Максимович <Горький> принимал участие в руководстве культурно-просветительным отделом Петроградской городской думы, а М. Ф. Андреева была директором Народного дома. Очевидно, в связи с этим у Алексея Максимовича возник замысел создать народное театральное обозрение — революционное “ревю”.

К работе над этим обозрением Горький привлек группу молодых поэтов и, в первую очередь, Маяковского.

“Реву в 4‑х действиях” — немедленно перевел Маяковский на свой язык французское “ревю”. Не ручаясь за точность, я припоминаю, однако, первые строфы песни героини этого “ревю”. Расхаживая по просторной столовой Алексея Максимовича, Маяковский стал напевать их низким своим басом:

{19} Любила меня мама, обожала,  
Парижа гулящую дочь,  
Но в Питер за солдатом я сбежала  
В февральскую вьюжную ночь.

Далее следовал известный припев из “Марсельезы”: “Allons, enfants…”

А кончалось это сложное музыкальное построение неожиданной строфой на мотив “Ехал на ярмарку ухарь-купец”:

Ешь ананасы и рябчиков жуй,  
День твой последний приходит, буржуй!»

Отметив, что «“ревю” не состоялось», и сославшись на запись Маяковского о начале работы над «Мистерией-буфф» в августе 1917 года, Н. Венгров утверждал, что «Мистерия» «в своей идее и жанре родилась из горьковского неосуществленного замысла создать революционное обозрение»[[22]](#footnote-23).

Есть и другое ценное свидетельство о возникновении первоначального замысла «Мистерии». Это рассказ деятеля народных театральных зрелищ А. Я. Алексеева-Яковлева, долго работавшего режиссером в Петроградском Народном доме. Там, пишет он, «по совету М. Ф. Андреевой летом 1917 года возникло намерение заказать и поставить в предстоящем сезоне сатирическое обозрение о врагах революции, о капиталистах, о текущем политическом моменте. А. В. Луначарский, входивший тогда в состав художественного совета Народного дома как представитель Петроградской городской думы, увлеченно поддержал такую мысль, вызвался помогать нам в поисках автора.

И вот в самом начале сезона, осенью 1917 года, М. Ф. Андреева сообщила, что имеется в виду подходящий автор, молодой поэт, который согласился написать текст такого политического обозрения. Автор этот, как было подчеркнуто М. Ф. Андреевой, между прочим весьма интересуется феериями, феерическим жанром, различными волшебствами и иллюзиями в театре». Через несколько дней к Алексееву-Яковлеву, когда он мастерил {20} макет традиционной для подобных зрелищ «сцены в аду», пришел Маяковский и, с увлечением рассматривая макет, сообщил о своем замысле.

«Некоторое время спустя, — заканчивает свой рассказ Алексеев-Яковлев, — В. В. Маяковский ознакомил нас со схемой действия задуманного обозрения, которое затем, пройдя через ряд изменений, так оказать, в окончательной редакции вылилось в его восхитительную “Мистерию-буфф”»[[23]](#footnote-24).

К сожалению, этот «ряд изменений» остается неизвестным. Никаких автографов — ни первоначальных набросков обозрения, ни первой редакции «Мистерии-буфф» не сохранилось. Но можно считать, что мысль о народном революционном зрелище не покидала Маяковского, однако события Октябрьской революции, конечно, дали ей новое направление — именно Октябрь определил содержание «Мистерии».

Маяковский написал «Мистерию-буфф» во второй половине лета 1918 года в Левашове, под Петроградом, где он жил на даче.

# **{****21}** Первая редакция

### 1

В трагедии «Владимир Маяковский», с ее пафосом превращения театра в трибуну, были заложены такие существенные черты драматургии Маяковского, как условность, броскость выразительных средств, плакатность, «уличность». В дальнейшем, изменяясь и вырастая под непосредственным воздействием Октября, они стали складываться в значительнейшее явление советского искусства, именуемое театром Маяковского. Революция дала поэту-драматургу возможность заговорить во весь голос, обновила его мировосприятие, подсказала ему новые художественные средства для выражения новых явлений жизни.

Неся волновавшие его идеи и чувства зрителям, Маяковский в «Мистерии-буфф» обращался к ним не от первого лица, как в трагедии, а через посредство выведенных в пьесе персонажей. И это усиливало в «Мистерии» действенность, которой недоставало его первой пьесе. Действенность определялась прежде всего тем, что «Мистерия» построена на борьбе двух начал — труда и угнетения. Необычное ожесточение этой борьбы в жизни, бурлившей вокруг поэта, обусловило идейно-жанровую особенность «героического, эпического и сатирического изображения нашей эпохи»: единство противоположностей пьесы — «мистерии» и «буффа».

Если во «Владимире Маяковском» элементы народности проявлялись главным образом в приближении трагедии к некоторым формам традиционного народного {22} театра, то здесь, значительно усиливая связь своего творчества с демократическими литературными и театральными традициями, Маяковский создал народное произведение в целом. Он вложил в пьесу вековечные мечты тружеников о прекрасной жизни без рабов и без господ, перипетии борьбы за эту жизнь, сделал героем пьесы самый народ в лице «семи пар нечистых» и превратил свое произведение в величественный гимн труду.

Осознание всемирно-исторического значения Октябрьской революции вместе с тяготением Маяковского к фантастике сообщило пьесе гигантскую масштабность: место действия первого акта — «вся вселенная». А в плакатности «Мистерии-буфф», в броских, подчас грубоватых репликах ее персонажей преломились различные черты революционной эпохи.

Первая русская пооктябрьская пьеса, «Мистерия-буфф» была едва ли не первой в мировой литературе пьесой, выражавшей исконные чаяния народных масс, в первую очередь пролетариата, их волю к низвержению власти эксплуататоров, к освобождению сознания людей от рабских пережитков и к созданию коммунистического общества трудящихся. Это произведение поражает грандиозностью охвата современности в ее определяющем конфликте. Великолепный стих, высокая патетика и разящая сатира делают «Мистерию-буфф» одним из замечательнейших произведений советской литературы.

Пьеса, славящая Великую Октябрьскую социалистическую революцию, резко порвала со штампами предреволюционной буржуазной драматургии. Она построена в новых литературных и сценических формах. Вместе с тем это единственная пьеса из всего репертуара, созданного в первые годы советской власти, которая соединяет яркую агитационность и необычайную широту развертывания темы с блистательным текстом и превосходными сценическими данными. «Это, — писал А. В. Луначарский, — веселое символическое путешествие рабочею класса, после революционного потопа постепенно освобождающегося от своих паразитов, через рай и ад, в землю обетованную, которая оказывается нашей же грешной землей, только омытой революционным потопом, и на которой все “товарищи вещи” ждут с нетерпением своего брата трудящегося человека. И написано все это острым, {23} пряным, звонким языком. Так что на каждом шагу попадаются такие выражения, которые, может быть, станут ходячими»[[24]](#footnote-25).

Понять качественные изменения, происшедшие под влиянием Октября в творчестве поэта-драматурга, поможет нам сравнение композиционного построения «Владимира Маяковского» и «Мистерии-буфф».

Тема «Владимира Маяковского» — судьба личности в условиях капиталистического общества, личности, протестующей против гнетущего ее уклада. Движение темы — попытки человека найти выход из тупика, в который завели его противоречия капиталистического города. В основе сюжета — традиционная формула: конфликт героя со средой, но активность героя лишь потенциальная, ибо он как бы пригвожден к своему месту. В пределах данного качества герой социально обречен. События движутся вокруг героя, но среда — застойна, здесь движение на холостом ходу. Поэтому на протяжении пьесы явления проходят кругооборот и возвращаются к исходной точке. Все это определяет ослабленность фабулы.

Совсем иное в «Мистерии-буфф». Здесь герой коллективный: «семь пар нечистых». И пьеса повествует о его восходящем пути. Основной ее тематический ход — устремление к «земле обетованной». Может показаться, что и здесь кругооборот: «опять очутились на земле» (говорит в последней картине Батрак, II, 232). Но это неверно: «земля, да не та!» (отвечает ему Прачка) — земля, преображенная революцией; движение совершается не по кругу, а по спирали, устремленной ввысь Фабула пьесы развертывается в борьбе коллективного героя против различных препятствий, вводимых автором в каждой картине. Это приближает «Мистерию» к пьесе-обозрению, однако главный интерес обозрения обычного типа заключен в эпизодических явлениях и персонажах, тогда как здесь в центре пьесы — ее коллективный герой. Он борется с противостоящим ему старым миром, но эта простая форма конфликта усложнена тем, что старый {24} мир выступает последовательно в разных обличиях: «семь пар чистых», ад, рай (а во второй редакции пьесы еще и Разруха).

### 2

Для Маяковского пролетариат — новое человечество, то, рождение которого он предчувствовал в своем предреволюционном творчестве, предвещая, например, в финале «Войны и мира» приход «свободного человека». Но тогда Маяковский капиталистическому аду противопоставлял человека вообще; это было скорее отвлеченное, общегуманистическое понятие. Октябрь наполнил его конкретным содержанием. Революционно-демократические тенденции в творчестве Маяковского получили коммунистическую направленность, и мечты о новом человеке в «Мистерии-буфф» воплотились в образах героев, перестраивающих мир, представителей класса, чья сила в единстве, в борьбе и в труде.

Человек просто (Самый обыкновенный человек) называет себя: «Бунта вечного дух непреклонный» (II, 211). Образ Человека просто генетически связан с образом героя трагедии «Владимир Маяковский». Но какая разница! Протагонист трагедии хочет вести людей за собой, а куда — сам не знает. Собрав слезы людей, он оказывается беспомощным и уходит от них.

В «Мистерии» же Человек просто является на палубе ковчега, чтобы рассказать «нечистым» о будущем и указать им путь к нему. Он пробуждает в них классовое сознание. Они «догадались сразу, — да ведь это была наша собственная, в человечьем образе явившаяся воля» (XIII, 35 – 36). Появились ясность и решимость. Развитие событий приобретает новое направление. Человек просто, олицетворяющий мысль и волю пролетариата, вместе с тем — и обобщенный образ идеального человека, человека будущего (это последнее определение он получит во второй редакции пьесы).

Уже в дореволюционном творчестве Маяковского проскальзывало ощущение труда как творчества. Теперь же в «Мистерии» это ощущение, вновь возникнув в монологе Человека просто, претворяется в ведущую мысль и в последней картине торжествует в космическом образе:

{25} Мы — зодчие земель,  
планет декораторы,  
мы — чудотворцы.

Пьеса заканчивается радостным гимном творческому труду.

Стремление проникнуть в будущее проходит через все творчество Маяковского: оно проявилось в таких произведениях, как «Война и мир», «Человек», «Мистерия-буфф», «150 000 000», «Пятый интернационал», «Про это», «Летающий пролетарий», «Позабудь про камин», «Клоп», «Баня». Мейерхольд говорил в 1933 году: «Во всех его пьесах, начиная от “Мистерии-буфф”, есть живая потребность заглянуть в то великолепное будущее, о котором не может не грезить всякий человек, который строит подлинно новую жизнь, всякий человек, который всеми корнями живет в сегодняшнем дне, но которого действительно волнуют полуоткрытые двери в мир социализма, которому хочется полностью раскрыть эти двери, чтобы увидеть прекрасный мир будущего»[[25]](#footnote-26).

Видение будущего в «Мистерии» сильно отличается от тех утопий, которые рисовал Маяковский в дореволюционных поэмах. В «Войне и мире» ужасам войны противопоставляется восторженно-пацифистское изображение будущего: «попарно цари-задиры гуляют под присмотром нянь», Христос играет в шашки с Каином (I, 241). И совсем иное, прямо противоположное в поэме «Человек»: через тысячи лет — все то же, что и прежде. И никакого выхода. Словами заупокойной молитвы кончается поэма.

«Война и мир» и «Человек» писались почти одновременно, однако в первой поэме автор говорит о будущем с радостной надеждой, а во второй — с чувством глубочайшего трагизма. Так резко раздваивается его восприятие будущего. В этом выразилось неразрешимое для него в ту пору противоречие между мечтой и действительностью. К тому же в «Войне и мире» есть светлое будущее, но нет пути к нему, хотя уже в «Облаке в штанах» Маяковский предрек приход революции.

В «Мистерии-буфф» начисто отброшена безысходность финала «Человека». И нет идиллии всеобщего {26} примирения. Картины будущего светятся радостью, но в «Мистерии» впервые оно рисуется как мир освобожденного труда. Приходит же это будущее лишь как завершение долгой, тяжкой борьбы.

### 3

«Мистерия-буфф» была первым опытом создания пьесы о пути человечества к коммунизму. Этим объясняется многое не только в ее тематике и образном строе, но и в ее внутреннем развитии, а также в ее истории. Пьеса носила аллегорический характер. Широкое использование аллегории было характерно для первоначального подхода к трактовке современной революционной темы. Вряд ли пьеса могла быть иной в период, когда коммунизм был лишь отдаленной мечтой и когда к тому же многие представления самого автора были довольно расплывчатыми.

В представлениях поэта о будущем, все же начинают кристаллизоваться отдельные «черты Коммуны, встающей над фантазиями» (II, 356). В «земле обетованной» героев «Мистерии» встречают вещи — материальная основа и в то же время один из результатов трудовой деятельности человека. Но это уже не те вещи, о которых в трагедии «Владимир Маяковский» говорится:

В земле городов нареклись господами  
И лезут стереть нас бездушные вещи.  
 *(I, 156)*

В трагедии вещи восстают против породившего их уклада, отказываются служить человеку. В «Мистерии» же вещи — «товарищи вещи» в новом мире — с радостью подчиняются трудящимся и соглашаются на предложение одного из них:

Давайте, мы будем вас делать,  
а вы нас питать.  
 *(II, 238)*

Значение, придаваемое вещам, еще ярче оттеняет чувство радости полнокровной «земной» жизни, которым проникнута пьеса.

{27} Широко охватывая явления эпохи, Маяковский рассматривает освобождение человечества не только в социально-политическом плане. В пролетарской революции он видит также ту ее сторону, которую впоследствии у нас стали называть культурной революцией. Так, в разгар торжества «нечистых» появляется Книга, и ей предоставляют почетное место. Но этот эпизод схематичен, как и несколько других.

Расплывчатость некоторых представлений у тогдашнего Маяковского проявилась в абстрактности отдельных положений, в недостаточно оправданной, а поэтому не достигающей цели аллегоричности кое-каких сцен, например той, в которой «нечистые», возгласив: «Идем себя закалять!», подходят к горну и подвергаются закалке буквально (II, 207); недаром эту сцену Маяковский не включил во вторую редакцию.

Было, разумеется, очень трудно представить будущее в той конкретной вещественности, которой требует театр. Изображение «земли обетованной» вышло довольно бледным. Хотя в нем не осталось следа от пацифистского духа картин будущего в «Войне и мире», все же несколько отвлеченная восторженность заметна и здесь.

Маяковский строил «Мистерию» в нарочито простых линиях: это определялось его желанием сделать пьесу понятной для самых широких кругов зрителей и спецификой жанра народного представления. Простоты и доступности пьесы он достиг. Но в отдельных местах они приводили к упрощению некоторых понятий, к чрезмерной прямолинейности. Здесь сказались также и еще не преодоленные в то время до конца остатки настроений футуристического ниспровергательского бунтарства, к которым примешивались анархистские нотки. Горделивое отрицание всего прошлого, провозглашенное в «Облаке в штанах»:

Я над всем, что сделано,  
ставлю «nihil», —  
 *(I, 181)*

находит продолжение в призыве Человека просто: «взорвите все, что чтили и чтут» (II, 213). Близки к этим настроениям и реплики Человека просто, восхваляющие {28} *всякий* бунт, а также высмеивание Толстого и Руссо, представленных здесь Маяковским нарочито односторонне и зачисленных им в сонм «райских жителей». Примерно в то время, когда создавалась «Мистерия», Маяковский говорил артисту В. Г. Гайдарову: «Толстого я люблю — и ненавижу». Он объяснил, что ценит литературное мастерство Толстого, что уважает его заявление «Не могу молчать!». «Но мало только говорить, надо и действовать — вот как большевики!» «Ну как же можно не противиться злу?» «Толстовское смирение, толстовская мораль» были чужды поэту[[26]](#footnote-27). В «Мистерии» выражена только одна сторона отношения Маяковского к Толстому — осуждение непротивления злу[[27]](#footnote-28). Но сила обобщения, которой наделен театр, превращала часть в целое. И неудивительно, что в 1921 году А. В. Луначарский, не изменивший своей прежней высокой оценки пьесы, резко отрицательно отозвался о «попутном лягании мертвого льва — Толстого или хотя бы Руссо»[[28]](#footnote-29).

Упрощение понятий проявляется и в трактовке очень важной для «Мистерии-буфф» темы интернационализма. В одной части для этой темы найдено верное решение. Среди «семи пар чистых» — представители всех пяти частей света. Немецкий и итальянский офицеры, вначале с проклятиями и с криками «Эввива Италия!» и «Гох, фатерлянд!» бросаются друг на друга, обнажив сабли. Узнав же, что «утопли! Нет фатерляндов», оба вкладывают сабли в ножны и спокойно заявляют: «Ну, нет, так и не надо» (II, 175 – 176). Такова цена «патриотических чувств» представителей буржуазного милитаризма. В дальнейшем и они оба и все вообще «чистые» быстро находят общий язык в борьбе с «общим врагом» — «нечистыми».

Но в другой части тема интернационализма оказалась скомканной. Автор, назвав профессию каждого из «нечистых», не указывает, к каким нациям они относятся (за {29} исключением двух эскимосов). И лишь в последней картине мы узнаем очень немногое об этом, когда Плотнику видится в «земле обетованной» родной Иваново-Вознесенск, Рыбаку — Марсель, Сапожнику — Шуя, Рудокопу — Манчестер (II, 231 – 232). Отсутствие национальных определений — вовсе не случайность. При первом своем появлении на вопрос: «А вы которых наций?» — «нечистые» хором отвечают:

… Мы никаких не наций.  
Труд наш — наша родина.

В противовес шовинизму, который насаждался — особенно в годы первой мировой войны — реакционными силами, наша печать и пропаганда первых лет советской власти настойчиво выдвигали мотив интернационализма. И в «Мистерии» Маяковский стремился подчеркнуть интернационализм пролетариата. Но он, как говорится, перегнул палку, и «нечистые», лишенные национальной принадлежности, утратили известную долю яркости характеристик.

### 4

Определения «чистые» и «нечистые», как и некоторые другие элементы пьесы, Маяковский заимствовал из священного писания. Словом «нечистые» он подчеркивал положение трудящихся в классовом обществе: это парии. И, называя нечистыми «четырнадцать бедняков-пролетариев», а чистыми — «четырнадцать буржуев-бар» (II, 248), он иронизировал над «чистыми». С точки зрения белоручек, человек, работающий в пыли и в поту, — нечистый; но на деле людьми с чистыми помыслами являются именно эти «нечистые», а не те, которые за их спиной вынашивают коварные намерения:

Мы все такие чистые.  
Нам проливать за работой пот ли?  
Давайте заставим нечистых, чтоб они на нас работали.  
 *(II, 191)*

В творчестве самого Маяковского можно найти если не прообразы, то параллели «нечистых» и «чистых». В статье «Только не воспоминания…» поэт писал: «Начались {30} первые попытки агитпоэзии. К годовщине Октября (1918 г.) была издана ИЗО[[29]](#footnote-30) папка одноцветных плакатов под названием “Герои и жертвы революции”. Рисунки с частушечными подписями. <…> Эта папка развилась в будущем во весь революционный плакат. Для нас — главным образом в “Окна сатиры РОСТА”» (XII, 152).

К словам поэта можно добавить, что с фигурами, изображенными на листах папки, связаны и образы «Мистерии-буфф». Здесь такое же резкое разделение (герои — нечистые, жертвы — чистые). Персонажи пьесы и плакатов близки по своему составу. Есть прямые совпадения: и там и здесь выступают батрак, шофер (в «Героях и жертвах» — автомобилист), швея, прачка, поп, купец. Различия в составе персонажей, очевидно, определяются прежде всего тем, что плакаты имели конкретно-агитационное назначение, в «Мистерии» же многое зависело от символики, обусловленной жанром пьесы и интернациональной направленностью произведения. В «Мистерии» преобладают неиндустриальные пролетарии; в ней нет воинов социалистической революции (красноармеец, матрос и автомобилист — «едет машиной броневою», II, 90), которые фигурируют на плакатах[[30]](#footnote-31). Персонажи плакатов — все русские; более того, в плакатах налицо питерская специфика («Нева, Фонтанка и Мойка», «Кирочная»). В плакатах — та непосредственная политическая актуальность, которая в «Мистерии-буфф» определенно появится лишь во второй редакции. Сближает «Героев и жертв революции» с «Мистерией» и то, что прием характеристики персонажей, свойственный плакату, Маяковский переносит в драматургию.

Поэт пользовался приемами плаката, стремясь противопоставить друг другу обобщенные образы двух классов. Ему не были нужны подробно выписанные характеристики действующих лиц. Его интересовала здесь не психология личности, а психология массы. Стремление отобразить крупные социально-политические процессы, которыми определялись конкретные явления современности, приводит к обобщениям, подчас очень широким. Так {31} в «Мистерии» впервые возникают своеобразные «социальные маски» (определение это появится позже), истоком которых были старинные народные театры и которые привьются в советской драматургии раннего периода. Каждый персонаж прежде всего воплощает основные элементы того или иного класса, социальной группы, политического направления. Таким путем до сознания массового зрителя, порою еще не умевшего мыслить отвлеченными понятиями, доводятся пусть в упрощенной, но зато в наглядной и доходчивой форме явления общественной жизни и практические выводы из них.

Сущность персонажей Маяковский раскрывает сразу, часто с первой же реплики. Пусть в жизни люди не выражают своих мыслей и чувств так откровенно, как действующие лица «Мистерии» и других пьес Маяковского, — в условиях театра, который он строил, этот метод законен и действен: он увеличивает сатирическую остроту пьесы и придает ей сжатость, ударность.

Характеристики отдельных «нечистых» лишь намечены. Отчасти в репликах оттенена их профессиональная принадлежность. Из «нечистых» только двое принадлежат к индустриальному пролетариату: Кузнец (судя по реплике на стр. 219, работавший «на заводе чугуноплавильном») и Шофер. Тот же Кузнец и Батрак — люди, лучше других ориентирующиеся в обстановке, умеющие быть решительными и иногда выступающие в качестве вожаков. Менее сознательны Швея, Прачка, Плотник, Сапожник. Так в различных персонажах воплотились разные черты, образующие в своей совокупности сложный образ коллективного героя.

Среди «чистых» наиболее активным является Француз; в этой фигуре отображена агрессивность, свойственная в те годы французской буржуазии. Американец произносит в пьесе всего одну реплику — он предлагает двести миллиардов на строительство ковчега, — и эта реплика сразу характеризует его как бизнесмена. Показывая отношения «чистых» и «нечистых», строя сцены учреждения «демократической республики» и ее свержения, Маяковский разоблачал буржуазно-демократические иллюзии, еще не изжитые некоторой частью рабочего класса.

В числе «чистых» — Студент. Француз называет его {32} «интеллигенция» (II, 199), и под этим именем он войдет во вторую редакцию. Ведь значительная часть старой интеллигенции не поняла Октября и не приняла его — во всяком случае, на первых порах. В. И. Ленин говорил 5 июня 1918 года: «Надо сказать, что главная масса интеллигенции старой России оказывается прямым противником Советской власти, и нет сомнения, что нелегко будет преодолеть создаваемые этим трудности»[[31]](#footnote-32). Контрреволюционные настроения большей части интеллигенции осудили в 1918 году и другие крупные поэты: Андрей Белый в поэме «Христос воскрес» упомянул о «расслабленном интеллигенте» как об апологете российского империализма, а Александр Блок в «Двенадцати» вывел писателя, который «говорит вполголоса» по адресу большевиков: «Предатели! — Погибла Россия!»

В лексике персонажей Маяковский объединяет словесные образы своей поэзии, по существу не определяющие этих конкретных персонажей, с выражениями, напротив, характерными для них (особенно для «чистых»). Так, Купец употребляет слова «ни в жисть», «воопче»; обращаясь к окружающим, он называет их «почтенные», Поп же — «братие», Паша — «правоверные». Студент, показывая свою ученость, говорит: «метафизическое», «прецедент». Но реплики, особенно у «нечистых», не всегда накрепко связаны с произносящими их персонажами, недаром Маяковский во второй редакции перераспределил отдельные реплики.

Строя две основные группы персонажей как обобщенные социальные образы, Маяковский был принципиально прав, но все же на практике эта обобщенность оказалась не всюду убедительной. Конечно, он не мог дать запоминающуюся характеристику каждому из 28 лиц этих групп, — просто не хватило бы сценического времени. Но если бы он двумя-тремя резкими штрихами показал основные черты нескольких персонажей из каждой группы, общее выступило бы еще рельефней из суммы частностей. У «нечистых» все-таки мало черт, характеризующих отдельных действующих лиц, и даже единственный в пьесе представитель деревни — Батрак — ничем не отличается от любого рабочего, более того — он сознательнее {33} и активнее многих «нечистых». Обобщенность иногда переходит в обезличенность. В несколько меньшей степени эта обезличенность наблюдается и у «чистых». Она была вовсе не обязательным свойством плакатной манеры, которую Маяковский вводил в поэзию, в изобразительное искусство и на сцену, а результатом неполного тогда еще освоения им этой манеры.

### 5

Русские поэты — авторы произведений, созданных в первом году после Октября, по-разному обращались к образам религии. Обратился к ним и Маяковский в «Мистерии-буфф». Огромные явления социальной революции для своего выражения в искусстве требовали возвышенных образов. Новых же средств, необходимых для этого, в арсенале поэзии еще не было, и поэты часто искали величественность на страницах книг священного писания.

Интересное наблюдение находим в автобиографическом очерке Бориса Пастернака:

«В отличие от классиков, которым был важен смысл гимнов и молитв, от Пушкина, в “Отцах пустынниках” пересказавшего Ефрема Сирина, и от Алексея Толстого, перекладывавшего погребальные самогласны Дамаскина стихами, Блоку, Маяковскому и Есенину куски церковных распевов и чтений дороги в их буквальности, как отрывки живого быта, наряду с улицей, домом и любыми словами разговорной речи.

Эти залежи древнего творчества подсказывали Маяковскому пародическое построение его поэм. У него множество аналогий с каноническими представлениями, скрытых и подчеркнутых. Они призывали к огромности, требовали сильных рук и воспитывали смелость поэта.

Очень хорошо, что Маяковский и Есенин не обошли того, что знали и помнили с детства, что они подняли эти привычные пласты, воспользовались заключенной в них красотой и не оставили ее под спудом»[[32]](#footnote-33).

То, что Маяковский и Есенин «знали и помнили с детства», знали миллионы русских людей — все те, кто учились {34} хотя бы в начальной школе, проходили «закон божий», который преподавал священник. Религиозные представления, библейские и евангельские повествования были, пусть в общих чертах, известны каждому. Поэтому Маяковский, как и другие поэты, вводя в свое произведение образы и понятия религии, говорил на языке, в то время знакомом широчайшему кругу людей. Переосмысливая эти образы и понятия, он приближал своих читателей и зрителей к восприятию величия революционного преображения жизни.

Но было огромное различие между ним и другими поэтами. И для Блока, несмотря на его насмешки в адрес «товарища попа», и для Андрея Белого Христос остается Спасителем мира. При всех антирелигиозных выпадах Есенина религия еще не утратила своего влияния на него. Общественное сознание пролетарского поэта Василия Князева, чье «Красное евангелие» выдержало четыре издания за несколько месяцев 1918 года, свободно от такого влияния, но не свободно от него поэтическое мышление Князева; он вливает новое, революционное содержание в полностью сохраняемую форму религиозных понятий и выражений. Большевик Демьян Бедный в первой же строке своей «Земли обетованной» заявляет, что его поэма — «Библия наизнанку», однако в ней он не ставит перед собой антирелигиозной задачи (какую он выдвигал во многих своих стихах).

В отличие от этих произведений, в «Мистерии-буфф» поставлена именно такая задача. Религиозные предрассудки, тяготевшие над сознанием и чувством еще многих трудящихся, приходили в противоречие с процессом развертывания революции, и было особенно важно искоренять эти предрассудки средствами пропаганды, в частности художественной. Маяковский не только использовал религиозные образы и повествования, но и активно отталкивался от художественного аппарата религии. В «Прологе семи нечистых пар» он обличает «умные и хитрые» Евангелие, Коран и им подобные книги, сулящие загробную радость, и призывает к борьбе за радостную жизнь на земле.

В образы религии Маяковский вложил совершенно новое содержание, и притом не только не религиозное, но и прямо антирелигиозное, отчего эти образы получают {35} неожиданное освещение. О таком переключении категорий религии говорит уже первая половина заглавия пьесы: понятие «мистерия» подразумевает отнюдь не нечто таинственное[[33]](#footnote-34), а эпическую героику революции, в то время как слово «буфф» указывает на сатирическую сторону в изображении нашей эпохи. Позже Маяковский объяснит: «Мистерия — великое в революции, буфф — смешное в ней» (II, 359).

Великое и смешное сочетает, хотя по-иному, и Демьян Бедный в «Земле обетованной». Библейское повествование об исходе евреев из Египта и об их странствиях на пути к земле обетованной он переиначивает на современный лад, вкладывая в него самые актуальные для начала 1918 года проблемы. Тексты из Библии раскрывает он по-своему, нарочито снижая их возвышенный тон, подставляя везде образы, фразеологию и элементы быта 1917 – 1918 годов. Так, Моисея и Аарона он называет «настоящими большевиками», а их противников — «буржуями, меньшевиками и эсерами». Путь в землю обетованную для него (так это будет через несколько месяцев и для Маяковского) — путь к коммунизму, и пафос его поэмы — в призыве к стойкости в испытаниях.

Маяковский тоже использовал — однако лишь в самой общей форме — тему о пути в землю обетованную. В «Мистерии-буфф» нет той злободневности на каждом шагу, какая характерна для поэмы Демьяна Бедного. И в то же время пьеса Маяковского отличается неизмеримо большим размахом.

Из священного писания Маяковский привлек гораздо более широкий круг материалов. В сюжете «Мистерии» он сочетал повествования Ветхого завета (всемирный потоп и ковчег — из книги «Бытие» — и путь в землю обетованную — из книги «Исход»), Нового завета (нагорная проповедь) и представления об аде и рае. Потоп появляется здесь не впервые в поэзии Маяковского. «Характерно, — пишет В. О. Перцов, — что в поэтохронике “Революция”, созданной вскоре после свержения самодержавия, сказано: “Это первый день рабочего потопа”. А в “Нашем марше”, написанном в ноябре 1917 года, то есть сразу же после Октябрьской революции, есть строка: {36} “Мы разливом второго потопа перемоем миров города”. Образ библейской легенды устойчиво связывался в сознании поэта с развертыванием революционных событий. В поисках формы для изображения победы Октябрьской революции Маяковский нашел в этом образе зерно сюжета для своей пьесы»[[34]](#footnote-35).

Возможно, что на мысль — обратиться к сказаниям о всемирном потопе, об аде — поэта, обладавшего цепкой памятью, натолкнуло воспоминание о рассказе, слышанном в детстве от матери.

«Мы (то есть Маяковский и его сестры. — *А. Ф*.), — пишет, повествуя о юных годах поэта, его старшая сестра Людмила Владимировна, — спрашивали маму, когда и почему она перестала верить, — ведь бабушка воспитывала ее в религиозном духе. Мама рассказала, что, когда ей было десять лет, в Джалал-оглы[[35]](#footnote-36) привезли большие картины религиозного содержания, исполненные литографским способом. На одной из них изображался всемирный потоп. В центре на возвышении сидел бог Саваоф, а кругом бушевали волны и в них — борющиеся со стихией люди, с лицами, искаженными страхом. А бог бросает в пучину вод даже младенцев. На другой картине был изображен страшный суд над грешниками: они горят на кострах, их жарят и варят черти в аду. Я описываю эти картины по памяти, как рассказывала мама[[36]](#footnote-37).

— Увидав эти картины, — говорила она, — я решила, что не могу верить, любить и поклоняться такому жестокому богу, который так безжалостно расправляется с людьми и даже с детьми. Потом я думала о том, что если существуют войны, болезни, несчастья, то ни о каком могуществе и благости божьей не может быть речи.

К неверию мама пришла через гуманизм»[[37]](#footnote-38).

{37} Из библейских и евангельских источников Маяковский взял для «Мистерии-буфф» лишь основные мотивы[[38]](#footnote-39), объединил их в свободной композиции и через всю пьесу провел своего коллективного героя по восходящей линии. На этом пути Маяковский не раз сталкивает героя с «потусторонними» силами, которые у него лишены какого-либо ореола таинственности, напротив, снижены, представлены с грубоватым реализмом.

Антирелигиозные мотивы проступали и в раннем творчестве Маяковского, но в «Мистерии» они звучат по-новому. Дореволюционным произведениям поэта были свойственны черты «богоборчества». Так, в «Облаке в штанах» он кричит богу: «Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою́…» (I, 196). А в «Войне и мире» герой ломится «к богу нá-дом» и расшибает прикладом дверь рая (1,227).

Эти черты еще остались в «Мистерии-буфф»; например, Кузнец говорит:

… к нам только задом оборачивался всевышний,  
теперь Христом залавливает в западню.

И Батрак отзывается:

Не надо его!  
Не пустим проходимца!  
 *(II, 210)*

Но в этих выпадах против бога уже нет трагизма, которым были окрашены подобные выпады в дореволюционных поэмах: тогда поэт терзался в неравной борьбе, теперь же его герой ощущает свою силу, он может не только восстать на бога, но и победить его.

Гораздо сильнее, чем «богоборчество», звучат в «Мистерии» язвительные остроты в адрес религиозных верований. Правда, насмешливое отношение к представлениям о загробной жизни тоже встречается в дореволюционном {38} творчестве Маяковского (поэма «Человек», глава «Маяковский в небе»), но там — мягкая ирония, а в «Мистерии» — резкая сатира. «Райским жителям» «нечистые» бросают презрительную кличку «провинциалы» (II, 229), а на окрик Вельзевула: «Пожалте на костры!» — отвечают:

Нашел, чем пугать!  
Смешно, ей-богу!  
… Твой глупый ад — все равно что мед нам, —

и рассказывают про «земную жуть» такое, что у чертей «шерсть подымается дыбом» (II, 219 – 222).

Так дискредитируются, снижаются, сводятся на нет и «небесные сласти» (упоминаемые в прологе), и адские ужасы. Вместо них во весь рост встают задачи, которые надо решать «здесь, на земле».

### 6

Смелое поэтическое и сценическое новаторство объединялось в «Мистерии-буфф» с традиционализмом. Можно установить родство пьесы Маяковского с древним эпосом. В частности, путь «семи пар нечистых» в землю обетованную приводит на память сказания о странствиях — «Одиссею» Гомера, «Энеиду» Вергилия или португальский классический эпос XVI века — «Лузиады» Камоэнса. А в последней картине Маяковский вслед за писателями-утопистами пытается — уже по-новому — выразить извечные мечты о прекрасном будущем. И разве самые эти мечты не были традиционными для народного сознания? Но Маяковский писал свою пьесу в эпоху, когда мечта, прежде бывшая утопией, начала превращаться в действительность. Это и определило переосмысление традиций.

Еще надо вспомнить о произведении, более близком Маяковскому и по времени создания, и по национальности автора, и по идеям, его вдохновлявшим. Это поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Маяковский знал поэму с детства и, сидя в тюрьме, когда ему еще не было 16 лет, читал ее товарищам по заключению[[39]](#footnote-40).

{39} Подобно героям Некрасова, герои Маяковского странствуют в поисках правды; их странствия дают Маяковскому, как и его предшественнику, возможность развернуть широкое обозрение современной жизни. Но если семь мужиков Некрасова хотят только узнать, «кому живется весело, вольготно на Руси?» — большего им не дано, — то «семь пар нечистых» Маяковского, освободившись от всяческих иллюзий и преодолев величайшие трудности, приходят в новый, радостный мир.

За полгода до окончания Маяковским «Мистерии» В. И. Ленин предпослал статье «Главная задача наших дней» эпиграф, взятый из «Кому на Руси жить хорошо»:

Ты и убогая, ты и обильная,  
Ты и могучая, ты и бессильная  
— Матушка-Русь!

И закончил он статью словами о том, «что требуется Российской Советской Социалистической Республике, чтобы перестать быть убогой и бессильной, чтобы бесповоротно стать могучей и обильной»[[40]](#footnote-41).

К созиданию могучей и обильной социалистической родины трудящихся и зовет «Мистерия-буфф».

На формирование драматургии Маяковского повлияли приемы традиционного народного театра. Так, «Мистерия» связана со средневековым театром. Но вполне вероятно, что эта связь не была целиком осознана самим автором, хотя название пьесы сразу напоминает о средневековых мистериях. Связь сказалась в библейском в своей основе сюжете и в кое-каких персонажах старинных мистерий (черти, святые), а также в некоторых общих свойствах и отдельных приемах. Это — ярко сатирические моменты, большая роль фантастики, обобщенные характеристики персонажей, приближающие их к маскам, пролог, исполняемый действующими лицами, это поучительность и аллегоричность, свойственные моралите, это унаследованный мираклями из античного театра прием «deus ex machina».

Характеризуя стиль средневековых мистерий, историк театра (Г. Н. Бояджиев) пишет: «Патетическое и {40} карикатурное парадоксально сочеталось в средневековом театре, не допускавшем, как и всякий площадной театр, умеренных красок бытового правдоподобия. <…> Противоположные манеры исполнения — патетическая и буффонная были связаны и общими моментами: гиперболическим раскрытием идеи и характера. На данном этапе драматическое искусство могло выделять основное содержание только посредством преувеличения внешних черт, усиления интонаций и укрупнения жестов. <…> На ранней стадии своего развития театр обнаруживал прежде всего свою действенную природу. События, а не характеры были основой представления»[[41]](#footnote-42).

Контраст патетического и буффонного в средневековом театре во многом определялся тем, что там тенденция религиозной пропаганды находилась в борьбе с постепенно вытеснявшей ее тенденцией народной игры. Именно поэтому применение элементов средневекового театра для целей, прямо противоположных его первичной идеологической задаче, оказалось столь плодотворным в «Мистерии-буфф». Но здесь объединение патетики и сатиры было гораздо более органичным — контраст идей отсутствовал, а контраст приемов сознательно вводился поэтом в пределах единой художественной манеры, — ведь пьеса объединялась целостным авторским замыслом. Поскольку в этот замысел входила и задача антирелигиозной пропаганды, заглавие приобретало наряду с общим и специфически театральное значение: пьеса в атрибутах средневековых *мистерий* (всемирный потоп, ковчег, ад, рай) разоблачает вредоносность религиозных верований и в то же время смехотворность некоторых из них, в результате чего в пьесе немало элементов *буффонады*.

Взамен прославления промысла господня советский поэт возвеличивает человека. Так он переосмысливает прием «deus ex machina»: неожиданное появление Человека просто уподобляется явлению Христа, но «новая проповедь нагорная» резко противопоставлена заветам Иисуса. Чтобы убедиться в преднамеренности этого {41} противопоставления, достаточно сравнить слова Христа из нагорной проповеди: «Блаженны нищие духом, ибо их есть царство небесное» (Евангелие от Матфея, глава V, 3) — со словами Человека просто:

Мой рай для всех,  
кроме нищих духом…

Маяковский в «Мистерии» опирался на проявления народной тенденции, которая набирала все большую силу в средневековых представлениях. Поэтому здесь можно говорить о средневековом театре как о театре народном.

Не у одного Маяковского обнаруживаются связи со средневековым театром. В 1907 году в Петербурге открылся Старинный театр, ставивший средневековые сценические тексты. Но это было начинание узко эстетического порядка. Пять лет спустя Вс. Мейерхольд пишет статью «Балаган», в которой призывает к использованию элементов средневекового театра, к «возрождению принципов Балагана», видя подлинный театр в «тесном единении гистрионов с народом»[[42]](#footnote-43).

Позже выдающийся польский прогрессивный режиссер Леон Шиллер ставит ряд польских средневековых сценических произведений, и эти спектакли помогают обновлению польского театра, усилению его народного характера. Инициатива Шиллера получает развитие, и обращение к старинным пьесам становится традицией.

Средневековые драматические произведения появляются на польской сцене и в пятидесятых и в шестидесятых годах. Так, режиссер Казимеж Деймек ставит написанную в XVI веке пьесу ксендза Миколая из Вильковецка «История о преславном воскресении Господнем», в которую включает в качестве интермедий старинные комедийно-фарсовые сценки из народного быта. Эти сценки отнюдь не вступают в противоречие с пьесой о воскресении Христовом, потому что в пьесе, {42} хоть и написанной священником, главное заключалось в ее народном характере, в ее наивном реализме, который низводил на землю, в тот же народный быт, евангельские повествования о чуде. Мне довелось видеть этот превосходный спектакль в Варшаве, в Национальном театре, в сентябре 1962 года[[43]](#footnote-44). И вот любопытное наблюдение: в то время как большинство зрителей весело смеялось, пожилая дама, оказавшаяся моей соседкой, в течение всего представления сидела в сумрачном молчании, — ее явное неодобрение, несомненно, объяснялось тем, что верующей католичке спектакль представлялся кощунственным, хотя в нем не было никаких антирелигиозных выпадов. Народная трактовка религиозных сказаний противоречила духу и догмам религии.

«Мистерия-буфф» связана и с русскими старинными народными зрелищами. Обличительная манера изображения «чистых» живо напоминает издевки над сильными мира сего — барами, купцами, попами, традиционные для скоморохов, для раешника и балагана. Пьесе Маяковского, так же как и народным зрелищам, свойственны зарисовки действующих лиц крупными штрихами, отсутствие постепенного развертывания образов, резко выраженные черты, заостренность, динамичность реплик, игра словами. Автохарактеристики, применяемые в «Мистерии»: «мы — австралийцы», «я — абиссинский негус» — напоминают такие, например, реплики из «Царя Максимилиана», как: «Вот я, доктор-лекарь…» или «Вот я, портной Пепка…»[[44]](#footnote-45)

{43} Молодой В. Б. Шкловский писал о «Мистерии-буфф» в 1919 году: «По ходу диалога, почти целиком построенного на каламбуре, по мастерству эта вещь заслуживает того, чтобы ее ставить ежедневно, несмотря на ее злободневность (так! — *А. Ф*.). Кроме того, в основе своей вещь Маяковского народна в 10 000 раз больше, чем все “Цари Максимилианы” Ремизова. Ремизов, стремясь создать народную вещь, ухватился за внешнее — за сюжет, который, как известно, в “Царе Максимилиане” вырождается и, конечно, не характерен. Владимир Маяковский взял, конечно интуитивно, самый прием народной драмы. Народная драма же вся основана на слове, как на материале, на игре со словами, на игре слов. В блестящих страницах “Мистерии” (особенно хороши первые) канонизирован народный прием»[[45]](#footnote-46).

Справедливо отмечает Б. И. Ростоцкий влияние русского балаганного театра на создание сцены ада. Ссылаясь на свидетельство А. Я. Алексеева-Яковлева (здесь оно приведено выше), он пишет: «Грубовато-наивная эффектность изображения “адской кухни” в изготовлявшемся Алексеевым-Яковлевым макете была великолепно — зрелищно ярко и сатирически действенно — использована Маяковским»[[46]](#footnote-47). Другой исследователь — И. С. Правдина, говоря, что Маяковский часто прибегает в «Мистерии» «к тем же поэтическим приемам, что и народный театр», указывает на «прием буквального осмысления метафоры», на «оксюморон, то есть соединение противоречащих по смыслу понятий с целью достичь комического эффекта», также на «пародирование торжественных текстов»[[47]](#footnote-48).

Более широкая традиция народных театров многих стран — соединение в одной пьесе героики и комедийности — проходит и через ряд произведений классической {44} драматургии: пьесы Шекспира, испанский театр периода его расцвета (XVI – XVII вв.), «Борис Годунов» Пушкина и другие. Эта традиция очень четко проявилась в «Мистерии-буфф»; здесь уже само заглавие и подзаголовок подчеркивают органическое слияние в пьесе различных начал.

Интересно отметить некоторые параллели между «Мистерией-буфф» и пьесами, созданными задолго до нее, но безусловно не известными Маяковскому.

В 1934 году исследователь театра французской революции К. Н. Державин опубликовал свой перевод написанной и поставленной в 1793 году в Париже пьесы Пьера Сильвэна-Марешаля «Страшный суд над королями», «пророчество в одном действии, в прозе», и снабдил его своим предисловием. Оно заканчивалось словами: «“Страшный суд над королями” имеет и своего наследника в нашей революционной драматургии. Читатель, вероятно, заметит некоторое сходство его сюжетной концепции с драматургическими положениями “Мистерии-буфф” В. Маяковского»[[48]](#footnote-49).

Почти тридцать лет спустя в ГДР вышла книга под названием: «Театр революции. Марешаль — “Страшный суд над королями”. Маяковский — “Мистерия-буфф”»[[49]](#footnote-50). Переводам обеих пьес на немецкий язык предшествует введение составительницы Труде Рихтер, в котором сопоставляются эти произведения. Она пишет: «Поскольку как у французского, так и русского писателя предпосылкой является правдивая передача современной эпохи и события 1789 и 1917 годов действительно имеют много общего, неудивительно, что театральные интерпретации, несмотря на различные сюжеты, во многом совпадают, так как авторы овладевают сходной темой при помощи родственных методов». Отметив, что Марешаль был боевым атеистом, Рихтер указывает, что «как последовательный материализм — механистический у одного, диалектический у другого, — так и гуманизм являются общим для {45} обеих пьес», что «обе пьесы показывают своим зрителям хорошо известных представителей и нового и старого строя», что «в каждой из них появляются не только героические, но также смешные фигуры»[[50]](#footnote-51). Добавим к этому, что в пьесе Марешаля выступают своего рода предшественники и «нечистых» — санкюлоты из каждой европейской страны, и «чистых» — папа римский, Екатерина II (тогда еще царствовавшая), германский император и шесть королей. При таком составе действующих лиц сюжет пьесы, естественно, фантастичен.

Т. Рихтер указывает на использование Марешалем традиций французского средневекового народного театра. На этой почве и выросли художественные особенности пьесы, близкие манере, в какой написана «Мистерия-буфф».

В этой же почве следует искать корни и другой французской пьесы, появившейся спустя столетие после пьесы Марешаля и тоже имеющей, хотя значительно меньше, некоторые точки соприкосновения с «Мистерией-буфф». Это «драма в пяти актах в прозе» Альфреда Жарри «Король Убю» («Ubu-Roi»; русского перевода ее пока нет).

Созданная в эпоху, когда торжество капитализма казалось прочным, пьеса Жарри не говорит о народных движениях, нет в ней и политически острых моментов. Но, выйдя в 1896 году на сцену, заполоненную натуралистической драматургией, через толщу которой пробивались произведения, связанные с символизмом, она оказалась в резком разрыве с современными ей драматической литературой и театром. Ее истоками были забытые средневековые площадные фарсы и кукольный театр; на ее образы и положения повлиял Рабле с его гиперболами. Драгунский капитан папаша Убю — воплощение традиционной маски хвастливого солдата — предстает как своего рода Макбет в шутовском обличий, когда он, по наущению жены убив короля и принцев, завладевает престолом феодальной Польши. Этот толстый обжора, наглый, ловкий и трусливый, безгранично жадный и жестокий, без колебания уничтожает тысячи людей, добиваясь своего обогащения. {46} Так в образе Убю проступают обобщенные черты, позволяющие угадывать в нем персонификацию капитализма. Пьеса, именующаяся драмой, изобилует острокомедийными, фарсовыми ситуациями и репликами, характерными прибаутками, подчас нарочито грубыми. Хотя на творчество Жарри наложила отпечаток среда литературной богемы, ему, очевидно, отнюдь не был безразличен вопрос о воздействии его пьесы на широкие круги зрителей. В письме к постановщику «Короля Убю» Люнье-По он писал, что его пьеса «имеет то преимущество, что она доступна большинству публики»[[51]](#footnote-52).

Резкость характеристик, смешение драматизма и комизма, переходящего в ярчайшую буффонность, острота реплик, действенность, быстрая смена положений и мест действия в известной мере приближают «Короля Убю» к «Мистерии-буфф». И еще, конечно, обращение к театральной условности. Жарри дает ряду персонажей польские имена, в пьесе встречаются польские географические названия, наряду с поляками действует даже «русский царь Алексей», идущий во главе русских войск против узурпатора Убю, но при всем этом драматург закончил свое вступительное слово на премьере словами: «Что касается действия, которое сейчас начнется, то оно происходит в Польше, то есть Нигде»[[52]](#footnote-53). Это значило, что оно может происходить в любом месте. И в том же вступительном слове автор говорил об условности декораций, в его время совсем непривычной.

Условность лежала в основе замысла и построения «Мистерии». И с полным основанием писал Н. П. Охлопков, один из режиссеров, ставивших это произведение: «Со всей душевной теплотой, со всем душевным жаром <…> я не могу не вспомнить ту чрезвычайную творческую смелость, с какой такой поэт и драматург, как Владимир Маяковский, используя законы условности старых мистерий, создал свою необыкновенную, новаторскую, открывающую новые “театральные земли” пьесу “Мистерия-буфф”. Маяковский наново открыл удивительный мир {47} театральной условности, берущий свое начало в народных представлениях прошлого, и, может быть, с этого момента надо видеть все движение новой, новаторской, народной условности, начатое в первые дни Октябрьской революции с одного края Маяковским и продолженное и блестяще развитое другими замечательными советскими драматургами наших дней»[[53]](#footnote-54).

### 7

Театральная условность пришла на помощь Маяковскому в его стремлении воплотить обобщенные черты Октябрьской революции в грандиозности сценических планов. Маяковский не ограждал себя рамками места и времени, он вводил в действие все то, что представлялось ему нужным для развертывания темы, не стесняясь ограниченными, на обычный взгляд, возможностями сцены, И ситуации пьесы при всей их невероятности оказывалась осуществимыми на театре, — Маяковский чувствовал и понимал широту сценических ресурсов.

Обобщенное восприятие эпохи придавало отвлеченность образу Человека просто, «гимну» финальной картины и некоторым другим моментам. Это было вообще характерно для искусства и особенно для поэзии первых лет революции. Искусство как бы страдало дальнозоркостью, мешавшей ему пристально рассматривать предметы, находившиеся вблизи. Оно пыталось отобразить основные устремления революционного народа, и масштабность произведений искусства отвечала величию совершавшихся событий.

В пьесе — в свойственных ей обобщениях — ярко выразился стиль революционной эпохи. А в остром ощущении эпохи, которым проникнута пьеса, перед нами встает живая действительность. Правда, в первой редакции «Мистерии» конкретные штрихи, непосредственно свидетельствующие о событиях 1917 – 1918 годов, наперечет. Такие штрихи мы находим разве что в словах Булочника о холоде в Питере (II, 219), во фразе «Подпалим революцией, что твою Болгарию» (II, 204). Слова о Болгарии были, {48} очевидно, вставлены в текст уже после окончания пьесы: революция в Болгарии вспыхнула в конце сентября 1918 года, а в первый раз Маяковский читал пьесу 27 сентября. Но хотя прямых откликов на текущие политические события в пьесе почти нет, ее конфликты, понятия, фразеология с необычайной яркостью передают атмосферу периода конца империалистической войны и первого года советской власти.

Во всем строе пьесы чувствуется героическое, романтическое, дьявольски трудное и вместе с тем буйно веселое от кипения молодых сил время. Чувствуется веяние великого обновления жизни, которое шло путями поисков во всех областях. И сама «Мистерия-буфф» была безудержно смелым поиском.

«Мистерия» создавалась Маяковским, несомненно, под немалым влиянием образной символики и терминологии лозунгов, газетных статей, митинговых речей, плакатов, демонстраций и прочих элементов общественного быта революционного рабочего класса. Эта образность, пройдя через восприятие поэта-драматурга, воплотилась в плакатном стиле пьесы. Плакатность — и в действии, и в слове: в живом разговорном, повседневном, уличном языке. «Стих “Мистерии-буфф” — это лозунги митингов, выкрики улиц, язык газеты» (II, 359). Но слово Маяковского никогда не копирует обыденную речь — оно искусно организовано и поэтому необычайно выразительно и образно. Маяковский революционизирует язык поэтической драмы, обращаясь к животрепещущей современности и к народной традиции. 30 ноября 1920 года я записал слова Маяковского в его выступлении по докладу В. Я. Брюсова «Поэзия и революция»: «Поэзия воспринимается только через современность. Самое революционное содержание не может быть революционным без революционного подхода к слову. Так в “Мистерии-буфф” наряду с революционной темой ставится специальная задача в области слова: возобновление частушечного языка» (опубликовано: XII, 454). А в лаконичности и действенности реплик персонажей «Мистерии» ощущается наследие народных драматических произведений. Правда, стих «Мистерии» более труден, чем стих последующих произведений Маяковского — таких, как поэмы «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!». {49} Лексика, ритм и другие компоненты стиха здесь занимают переходную ступень между ранним и более поздним творчеством поэта. И все же в целом в пьесе была преодолена усложненность языка дореволюционной поэзии Маяковского. Поэт шел навстречу массовому зрителю.

Богатая выдумка обнаруживается и в положениях пьесы, и в тексте, и в построении стиха. Она проявляется, в частности, в великолепных вариациях свободного ритма и в разнообразнейших и часто неожиданных блестящих рифмах. Поэт ярко, метко, остроумно характеризует то или иное явление, тот или иной социальный образ современности, он бросает разящие сатирические афоризмы, порою доведенные до степени классических, как, например, определение буржуазной демократии:

Одному — бублик, другому — дырка от бублика.  
Это и есть демократическая республика.  
 *(II, 204)*

Уносясь в просторы фантастики и давая деятелям театра самые необычные и сложные задания, Маяковский твердо ощущал под ногами пол сцены. Его ремарки вполне театральны, материальны, вещественны. И даже вводная ремарка первого действия, место которого не более и не менее как «вся вселенная», начинается словами: «На зареве северного сияния шар земной, упирающийся полюсом в лед пола. По всему шару лестницами перекрещиваются канаты широт и долгот» (II, 171). То есть драматург находит для «всей вселенной» вполне конкретное театральное выражение, и, как мы увидим через два явления, совершенно утилитарное: «По канатам широт и долгот скатываются с земного шара немецкий и итальянский офицеры» (II, 175).

«Мистерия» вступала в резкое противоречие с современным ей театром, тогда еще аполитичным, еще не вступившим на путь революционной перестройки, и с преобладавшей на его подмостках натуралистической драматургией. Это противоречие четко декларировалось в «Прологе семи нечистых пар», где Маяковский требовал: театр — на службу народу, театр должен говорить народу о его реальной жизни, звать на борьбу за лучшую {50} жизнь; это — требование реализма в его высшем значении. «Семь нечистых пар» «раздирают занавес, замалеванный реликвиями старого театра»: они отвергают старый театр, как не способный ответить на это требование.

Уклон к обозрению, многообразие персонажей и мест действия и уснащение пьесы элементами буффонады, феерии и цирка делают «Мистерию-буфф» ярким и впечатляющим зрелищем. В ней ясно выражено главное направление драматургии Маяковского, которое он одиннадцать лет спустя определил следующими словами: «Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы» (XII, 200).

Из необычности и новизны замысла, из трудностей охвата гигантской темы и создания адекватной ей литературной и сценической формы, трудностей, в данном случае стоявших перед двадцатипятилетним поэтом, еще называвшим себя футуристом, проистекали его промахи. Многие из них связаны с временем создания первой редакции «Мистерии-буфф». И Маяковский частично устранил их во второй редакции. Время наложило свой отпечаток на первую советскую пьесу. Его отметки видны на слабых ее местах, и оно ощущается во всей ее сокрушительной мощи. Вот почему вторая редакция не отменила первой, и в собраниях своих произведений («13 лет работы», второй том, 1922 и <собрание сочинений> том III, 1929) Маяковский печатал рядом обе редакции[[54]](#footnote-55).

«Мистерия-буфф» не оставалась на месте — она изменялась, развивалась вместе с жизнью Советской страны. {51} Но она сохраняла в себе то порожденное Октябрем, что с самого начала было заложено в ней: могучий революционный оптимизм, высокую романтику устремления к коммунизму. Сам автор с полным правом сказал о ней сразу после ее окончания: «Она, я убежден, велика тем, что впервые в песнопение революционной мистерии переложила будни» (XIII, 36). И благодаря тому, что в «Мистерии-буфф» с такой силой звучит неповторимый голос эпохи ее создания, она стала поэтическим памятником Великой Октябрьской социалистической революции.

# **{****52}** Петроград, осень 1918 года

### 1

Сентябрь 1918 года, когда Маяковский закончил работу над «Мистерией-буфф», был тревожной порой. Только что враги революции ранили В. И. Ленина и убили М. С. Урицкого. В стране одновременно развертывались и строительство новой жизни и гражданская война. На Западе уже начинали вспыхивать искры, которым вскоре суждено было разгореться в пожар революции, — в Болгарии, Австро-Венгрии, Германии. В этой обстановке появление «Мистерии» было как нельзя более кстати.

Маяковский впервые прочитал «Мистерию-буфф» вечером 27 сентября 1918 года в Петрограде на квартире О. М. и Л. Ю. Брик. Присутствовали А. В. Луначарский, режиссеры В. Э. Мейерхольд, В. Н. Соловьев, В. Р. Раппапорт, художники Н. И. Альтман, И. С. Школьник, композитор А. С. Лурье, художественные деятели Л. И. Жевержеев, П. М. Лебедев, Д. И. Лещенко, Н. Н. Пунин и некоторые другие. Все эти лица принимали участие в советском художественном строительстве. Так, Лурье заведовал Музыкальным отделом Наркомпроса[[55]](#footnote-56), Лещенко руководил Кинокомитетом Наркомпроса, {53} Пунин, Альтман и Школьник были членами коллегии ИЗО Наркомпроса, Лебедев — председателем Петроградского союза работников театра и зрелищ. Из записных книжек А. А. Блока узнаём, что Маяковский приглашал на чтение и его, но Блок не пришел[[56]](#footnote-57); однако он присутствовал на премьере «Мистерии».

Один из слушавших «Мистерию» 27 сентября — В. Н. Соловьев — впоследствии так описывал это чтение: «Маяковский читал превосходно, с глубочайшим пониманием ритмики стиха. Пьеса произвела на всех впечатление чрезвычайное. Мы были захвачены и грандиозностью темы, и своеобразным новым решением задачи. Единогласно было решено поставить “Мистерию-буфф”»[[57]](#footnote-58).

В статье «Только не воспоминания…», в которой есть важные сообщения, касающиеся истории «Мистерии», Маяковский писал: «Отзывались роскошно. Окончательно утвердил хорошее мнение шофер Анатолия Васильевича (Луначарского. — *А. Ф*.), который слушал тоже и подтвердил, что ему понятно и до масс дойдет» (XII, 155). Маяковский не случайно приводит слова «до масс дойдет»: его не раз упрекали в том, что его произведения, и в частности «Мистерия», будто бы «не доходят до масс».

А. В. Луначарский, сообщалось на следующий день в печати, «в кратком отзыве отметил проникающий все произведение революционный порыв и приветствовал В. В. Маяковского, как выразителя подлинно революционного чувства»[[58]](#footnote-59). В той же заметке указывалось: «Пьесу предположено поставить во время октябрьских торжеств; постановкой будет руководить В. Э. Мейерхольд при ближайшем сотрудничестве самого поэта».

«Мистерия-буфф», естественно, увлекла Мейерхольда — он нашел в ней первую возможность послужить своим режиссерским творчеством великому делу пропаганды {54} коммунизма. Ему было близко в ней все то, чем она противостояла мелкотравчатым произведениям предреволюционной драматургии: народный дух и связи с народными представлениями, в частности с любимым им балаганом, масштабность — не только в размахе действия, но и в живущих в пьесе мыслях и чувствах, высокая поэзия, яркая действенность, острота художественной формы, сочетание новаторства и традиционализма.

Наконец, Мейерхольда радовала перспектива обратиться со своей работой к народной аудитории, о которой он мечтал еще до революции, в частности когда писал: «будет Новый театр, подлинно народный театр»[[59]](#footnote-60). А после Октябрьской революции стремление Мейерхольда к народной аудитории получило выражение уже в его двух выступлениях на заседаниях Театрального совета при Наркомпросе 19 и 26 января 1918 года (на втором заседании он предложил план устройства солдатских гуляний[[60]](#footnote-61)).

А. В. Луначарский сразу же принял меры к организации постановки «Мистерии». 30 сентября он направил следующее письмо заведующему Отделом государственных театров Наркомпроса И. В. Экскузовичу: «Считая рациональным отметить праздник 25‑го октября постановкой пьесы поэта Маяковского “Мистерия-буфф” и выяснив согласие В. Мейерхольда на руководящее участие в этой постановке, покорнейше прошу вас освободить Мейерхольда на все время постановки от обязанностей его по государственным театрам». В тот период Мейерхольд, уже будучи одним из руководителей ТЕО Наркомпроса, продолжал (до двадцатых чисел ноября) оставаться режиссером петроградских государственных театров. И 4 октября Экскузович сообщил Мейерхольду о своем согласии[[61]](#footnote-62).

10 октября А. В. Луначарский выступал на открытии Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских. Сказав о том, что рабочие стремятся к содержательному искусству, что «нужен сюжет», {55} Луначарский продолжал: «Один из талантливых футуристов, поэт Маяковский, написал поэтическое произведение, которое назвал “Мистерия-буфф”. Я видел, какое впечатление производит эта вещь на рабочих: она их очаровывает. Форма этого произведения та же, в которой обыкновенно писал Маяковский, но содержание будет немного иное. Содержание этого произведения дано всеми гигантскими переживаниями настоящей современности, содержание впервые в произведениях искусства последнего времени адекватное явлениям жизни»[[62]](#footnote-63).

Возвратимся немного назад. На следующий день после первого чтения «Мистерии», в том самом номере газеты «Вестник…», в котором был помещен отчет об этом чтении, появилась статья журналиста Михаила Пустынина, впоследствии известного сатирика, озаглавленная «Театр шумного сегодня». В статье сообщалось:

«… в последние дни среди футуристов идет энергичная работа по организации своего театра.

… Один из организаторов постоянного футуристического театра сказал мне о задачах и целях его следующее:

— Теперь, в самый разгар большевизма, наш театр, рожденный течением, которое правильнее всего обозначить большевистским, особенно будет у места.

… Никаких стилизаций, никаких “повторений пройденного” — только то, в чем трепещет наше многоликое, неуемное Сегодня! Мы покажем нашему зрителю театр, пропущенный сквозь культуру двадцатого века, сквозь ротационные машины, сквозь однорельсовую железную дорогу, сквозь беспроволочный телефон!..»

Других сведений о проекте «футуристического театра» найти не удалось. Запрошенный мною М. Я. Пустынин писал мне 15 декабря 1958 года: «… Не помню сейчас, с кем именно велась беседа, но наверное знаю, что не с Маяковским. Скорее всего это был человек, близко стоявший к Маяковскому, так как в беседе явно слышатся {56} отклики мыслей Владимира Владимировича, встречающиеся в его стихах». Вполне вероятно, что Маяковский был одним из инициаторов этого театра, которому не было суждено появиться на свет. Но что помешало осуществлению проекта — мы не знаем.

Имела ли «Мистерия-буфф» какое-нибудь отношение к этому плану? Мы не располагаем материалами, которые помогли бы дать ответ на этот вопрос. В статье М. Я. Пустынина ничего не говорилось о репертуаре задуманного театра. «Мистерию» надо было срочно ставить к первой годовщине Октябрьской революции, ждать организации «футуристического театра» было нельзя, но возможно, что предполагалось в дальнейшем поставить ее и в этом театре.

Также еще до премьеры «Мистерии» затевается другое театральное начинание; Маяковский имел к нему некоторое, по крайней мере косвенное, отношение. Сохранился протокол заседания «комиссии по устройству народных театральных представлений в Эрмитажном театре» под председательством В. Э. Мейерхольда; оно состоялось, по-видимому, 21 октября 1918 года[[63]](#footnote-64). В протоколе записано: «Заслушав доклад т. Мейерхольда по вопросу об организации Дворца искусств и устройстве в нем театральных представлений[[64]](#footnote-65), предназначенных для широких трудящихся масс, комиссия, опираясь на желаемое установление связи новых представлений с традициями русского балагана и отмечая необходимость уберечь начала преемственности — от театра отверженных времен Пушкина и Гоголя до театра отверженных нашего времени (Хлебников, Ремизов, Блок, *Маяковский*), постановила немедленно приступить к осуществлению {57} подлинно народных театральных представлений»[[65]](#footnote-66).

Под «театром отверженных» следует понимать произведения драматургов, находившихся вне круга авторов, чьи пьесы ставились в больших театрах. Интересно отметить, что еще до Октябрьской революции, выступая 14 апреля 1917 года с докладом «Революция и театр», Мейерхольд говорил: «Актеры забыли репертуар Блока, Сологуба, Маяковского, Ремизова. Кто виной этому? Партер, молчаливый бесстрастный партер, как место для отдохновения. <…>Пьесы тех авторов, которые упоминались выше, будут ставиться для крестьян, солдат, рабочих и той интеллигенции, которая скажет: довольно спать! Тогда театр будет на высоте»[[66]](#footnote-67).

Примечательно, что уже здесь фигурирует фамилия Маяковского, хотя в то время он был автором только одной пьесы — трагедии «Владимир Маяковский».

Что же касается доклада Мейерхольда 21 октября 1918 года, то сочетание имен представителей «театра отверженных» (впрочем, не во всем оправданное) свидетельствует о новом этапе творческого развития замечательного режиссера. Художник В. В. Дмитриев, в то время близкий к Мейерхольду, рассказывал мне 16 июня 1939 года: «Мейерхольд отошел от своей студии, потому что ему уже нужно было совсем другое, более резкое… Ему нужна была прививка извне. Он искал ее и в большевизме и в художественной молодежи. Его влекло к Хлебникову и к Маяковскому. Отсюда предположения о постановке “Ошибки смерти” Хлебникова и трагедии “Владимир Маяковский”… Когда начали ставить “Мистерию-буфф”, Мейерхольд очень прислушивался к Маяковскому и соглашался на все, что предлагал Маяковский».

Мейерхольд возвратился к мысли о «театре отверженных» в своем выступлении в московском кафе-клубе «Красный петух» 1 декабря 1918 года. Об этом мы узнаём из его черновой записи:

{58} «Театр отверженных

Достоевский бродяга

Пушкин

Гоголь бродяга ——————→ уход Толстого

Сухово-Кобылин

Ремизов

Хлебников

Маяковский

Каменский»[[67]](#footnote-68)

Так в этом списке Маяковский и другие современники оказались связанными с великими русскими писателями прошлого.

Эрмитажный театр открылся уже после отъезда Мейерхольда из Петрограда, и деятельность этого недолго существовавшего театра пошла в другом направлении. Но примечательно намерение Мейерхольда установить творческую связь с Маяковским-драматургом, не ограничиваясь постановкой «Мистерии-буфф», — притом на основе создания *народного* театра.

### 2

«Мистерия-буфф» была задумана как призыв к борьбе за окончательную победу Октября. Поэтому Маяковский стремился, чтобы как можно больше советских людей прочитало, а главное — увидело ее на сцене. Но достичь этого оказалось нелегко. Уже в самом начале жизни пьесы обнаружилось, что на пути ее к зрителям возникает немало препятствий. И Маяковский со свойственным ему напором сразу же ринулся в борьбу за свое произведение, которая тогда явилась важнейшей частью его борьбы за революционное искусство.

Значение «Мистерии» для своего времени становится особенно ясным, если принять во внимание то кажущееся парадоксальным положение, на которое четыре года спустя указал театровед Е. М. Кузнецов: «В первый же послереволюционный сезон круто меняется репертуар; главный хозяин театра — современность — покидает подмостки; {59} и театры прячутся в классицизм, в прошлое, в бывшую современность, в пыль веков»[[68]](#footnote-69).

В статье «Только не воспоминания…» Маяковский писал: «“Мистерия” была прочитана в комиссии праздников и, конечно, немедленно подтверждена к постановке. Еще бы! При всех ее недостатках она достаточно революционна, отличалась от всех репертуаров» (XII, 155).

В газетах того времени сведений об этом чтении не удалось обнаружить. Но сохранился оригинал репортерской заметки для бюллетеня петроградского бюро РОСТА (Российского телеграфного агентства). В этой заметке, озаглавленной «Организация Октябрьских празднеств», сообщалось, что 4 октября состоялось пленарное заседание Центрального бюро по организации празднеств годовщины Октябрьской революции. «Собрание приступило к обсуждению вопроса о постановке новой пьесы Маяковского, написанной стихами, мистерии-буфф; вопрос о названии пьесы остался открытым. Количество действующих лиц в пьесе Маяковского зависит от размера помещения, в котором она будет поставлена. Собрание высказывается за принятие пьесы, и ответственность за постановку этой мистерии-буфф возлагается на самого автора»[[69]](#footnote-70).

В заметке обращают на себя внимание слова: «вопрос о названии пьесы остался открытым». Хотя из приведенного письма А. В. Луначарского к И. В. Экскузовичу и из цитированной здесь заметки, появившейся в печати на следующий день после первого чтения пьесы, явствует, что произведение уже с самого начала именовалось «Мистерия-буфф», — все же, по-видимому, Маяковский в то время еще не окончательно остановился на этом заглавии и рассматривал его как определение совершенно своеобразного жанра пьесы. И в обращении к актерам с призывом принять участие в постановке «Мистерии-буфф» (о нем — дальше) говорится, что «должна быть разыграна мистерия-буфф», что «автор прочтет текст мистерии» (с маленькой буквы без кавычек — так же как {60} в оригинале репортерской заметки для бюллетеня). Вспомним по аналогии, что, когда Маяковский пятью годами раньше представил в цензуру свое первое драматическое произведение, на титульном листе было написано: «Владимир Маяковский. Трагедия», то есть заглавие пьесы отсутствовало и значились лишь фамилия автора и жанр пьесы (а цензор, не разобравшись в этом, принял имя и фамилию автора за заголовок и выдал разрешение на постановку трагедии «Владимир Маяковский», — и таким образом трагедия получила свое заглавие, впрочем, отнюдь не противоречившее ее содержанию).

Слова же заметки о размере помещения позволяют считать, что к моменту обсуждения пьесы в Центральном бюро еще не было известно, в каком театре она будет поставлена.

По инициативе Мейерхольда и по указанию Луначарского Маяковский прочитал «Мистерию» в Александринском театре, так как первоначально возникла мысль о ее постановке в нем или силами его труппы в Михайловском театре. Но эту мысль очень скоро пришлось оставить из-за тогдашних отсталых настроений многих актеров Александринского театра.

«Читка этой пьесы вызвала у значительной части труппы резкую, отрицательную реакцию не только в связи с ее “футуристической” фактурой, но главным образом потому, что она причудилась своего рода символом пришествия в стены Александринского театра самого настоящего большевизма с его особенно пугавшим многих и многих актеров “издевательством” над религиозными чувствами. Слушая “Мистерию-буфф”, ряд актеров крестился в ужасе перед расточавшимися в ней богохульствами»[[70]](#footnote-71).

Более подробно поведал об этом чтении присутствовавший на нем Л. И. Жевержеев:

«Стоявший в то время во главе “автономной” труппы театра артист Д. Х. Пашковский предложил прослушать {61} рекомендуемую наркомом просвещения т. Луначарским к постановке пьесу молодого поэта.

Чтение началось при гробовом молчании. Актерское фойе, переполненное артистами, настороженно-недружелюбно встретило и рекомендацию наркома и вступление Д. Х. Пашковского. В то время, вопреки декрету, в уголке под потолком продолжала висеть иконка, и уже самое заглавие пьесы “Мистерия” в сочетании с “буфф” сразу же огорошило кое-кого из “старых александринцев”»[[71]](#footnote-72).

«Начал Мейерхольд. Берет слово:

— Товарищи, мы знаем Гете, мы знаем Пушкина, разрешите представить крупнейшего поэта современности Владимира Владимировича Маяковского.

Владимир Владимирович, не выражая никакого стеснения, выходит на кафедру. Садится. А тут шушуканье, все были шокированы… Начинается чтение. Первый акт. Перерыв. Никто ничего не говорит… Когда дело доходит до сцены рая, мое внимание привлек Аполлонский и его жена Стравинская. Аполлонский был очень религиозный человек, он почти привскакивает, хотя остается и не уходит…»[[72]](#footnote-73)

«Однако и тут обвораживающее мастерство чтеца произвело сильнейшее впечатление на слушателей. В перерывах я слышал наряду с явным возмущением и насмешками по поводу содержания реплики отдельных актеров: “здорово читает”, “какой из него вышел бы актер”, “какой благодарный и естественно поставленный голос”.

Тем не менее, несмотря на все обаяние Маяковского, чтение закончилось при общем длительном молчании, затем послышались заявления о краткости оставшегося до 7 ноября срока, о трудности освоения стихотворного текста…

После нескольких кратких выступлений председательствовавшему Д. Х. Пашковскому пришлось резюмировать понятое им отношение труппы. Он очень ловко, с десятком комплиментов по адресу иронически улыбавшегося {62} Маяковского, сообщил, что, по его мнению, такую интересную, насыщенную современностью пьесу старейшему театру не поднять и что необходимо для ее исполнения найти таких же молодых и современных актеров, как и сам автор»[[73]](#footnote-74).

Свой рассказ об истории первой постановки «Мистерии-буфф» Маяковский продолжал так:

«Театра не находилось. Насквозь забиты Макбетами[[74]](#footnote-75). Предоставили нам цирк, разбитый и разломанный митингами.

Затем и цирк завтео[[75]](#footnote-76) М. Ф. Андреева предписала отобрать.

Я никогда не видел Анатолия Васильевича кричащим, но тут рассвирепел и он.

Через минуту я уже волочил бумажку с печатью насчет палок и насчет колес» (XII, 155).

Это — одно из первых проявлений того препятствия, с которым Маяковский будет не раз встречаться: порою руководителям отдельных учреждений их приверженность к старым, привычным художественным формам мешала понять то новое, революционное искусство, которое создавали Маяковский и его соратники. И подчас такие люди не только вели идейную борьбу против этого искусства, но и принимали административные меры. Таково было одно из противоречий, возникавших в первые годы нашего культурного строительства.

Много лет спустя М. Ф. Андреева так рассказывала о своем конфликте с Маяковским: «У меня было одно столкновение с Владимиром Владимировичем по поводу его “Мистерии-буфф”, которую он хотел поставить в первый же год. Я считала, что никто этого не поймет, а затем это стоило бы диких денег. Я же была связана с бесконечным количеством всякого народа, и все говорили: что это такое? какая ерунда!» А затем, сказав, что Маяковский на нее обиделся, Андреева заключила свой рассказ {63} словами: «Но меня это глубоко не задело, потому что я к нему всегда относилась хорошо и хотела ему помочь»[[76]](#footnote-77).

М. Ф. Андреева предоставила на время Октябрьских торжеств помещение существовавшего тогда Театра музыкальной драмы, занимавшего Большой зал Петроградской консерватории, и отпустила небольшие средства. Пришлось организовать спектакль силами сборных актеров. В газете «Северная коммуна»[[77]](#footnote-78), при этом в отделе «Извещения и постановления советов и учреждений…», было напечатано «Обращение к актерам», подписанное: «Члены комитета постановки: В. Э. Мейерхольд, В. В. Маяковский, П. М. Лебедев, Л. И. Жевержеев, О. М. Брик». Актеры, желающие участвовать в постановке «Мистерии-буфф», приглашались прийти 13 октября в концертный зал Тенишевского училища.

Как и было обещано в «Обращении», Маяковский прочитал пьесу, а Мейерхольд и приглашенный для декоративного оформления постановки художник К. С. Малевич выступили с сообщениями. Затем была проведена запись желавших участвовать в спектакле. Но среди собравшихся было мало актеров, записывались больше студенты-любители, и тех оказалось недостаточно. После этого в петроградские театры были разосланы извещения, приглашавшие актеров принять участие в спектакле. На пути создания спектакля было очень много трудностей. Сложнейшую пьесу надо было подготовить за три недели. Притом Мейерхольд хотя и распланировал весь спектакль, но не мог отдавать ему всего своего времени: он был занят работой в ТЕО, а кроме этого, к той же дате — 7 ноября — готовил в Мариинском театре постановку оперы Д. Обера «Фенелла». Впоследствии (11 апреля 1935 года) Мейерхольд рассказывал мне о работе над «Мистерией»: «Спектакль готовился вразброд. Между его участниками не было полной договоренности. Я знал не все эскизы Малевича».

{64} Совершенно необычная пьеса представляла большие трудности для актеров; многие из них вначале не понимали ее, не говоря уже о том, что они не умели читать стихи Маяковского. Сперва на читках хихикали над пьесой, но затем молодежь вошла во вкус и увлеклась работой. И «Мистерия» произвела идейный сдвиг в сознании актеров. Это выразилось, в частности, в том, что после спектаклей «Мистерии» некоторые из участников начали работать в организованном тогда хронологически первом крупном советском театре — Государственном Большом драматическом театре (теперь носящем имя М. Горького).

Об отношении служащих Театра музыкальной драмы к готовившейся постановке Маяковский писал: «Аппарат театра мешал во всем, в чем можно и нельзя. Закрывал входы и запирал гвозди» (XII, 155). Эти слова подтверждаются письмом Центрального бюро по организации празднеств годовщины Октябрьской революции на имя комитета рабочих и служащих Коммунального театра музыкальной драмы от 14 октября 1918 года: «Центральное бюро предлагает немедленно предоставить ответственному декоратору “Мистерии-буфф” Владимира Маяковского декоративные мастерские театра, отложив работу, не носящую характера спешности и не имеющую отношения к Октябрьским торжествам. До получения комитетом постановки материалов из хозяйственного отдела Центрального бюро предлагается вам предоставить ответственному декоратору тов. Малевичу все имеющиеся в наличности художественные средства, как-то: краски, клей, кисти и т. д.»[[78]](#footnote-79).

Маяковский был сорежиссером спектакля, он руководил актерами в области читки стихов и давал им советы по внешним признакам образа.

«Старательно растолковав законы стихосложения собравшимся актерам, — вспоминал режиссер В. Н. Соловьев, принимавший участие в подготовке спектакля, — Маяковский учил их читать ритмически сложные стихи. Сидя на стуле, слегка покачивая головой и постукивая по столу карандашом, Маяковский постепенно увлекался, вставал, срывался с места, вскакивал на стул и начинал {65} дирижировать как опытный хормейстер, заражая актеров своим темпераментом. По-видимому, совместная работа с актерами дала Маяковскому что-то новое в понимании театра и драматургии. Все чаще и чаще он стал приходить на репетиции, принося с собой небольшие записочки с отпечатанными на машинке новыми вариантами отдельных стихов, а иногда и целых кусков. В практической работе поэта с актерами текст “Мистерии” приобретал новые, специфически театральные качества.

Разучиванием хоровых партий не ограничивалась работа Маяковского с исполнительским коллективом. К нему часто обращались актеры за советами, с просьбой прочесть ту или иную роль. Чтение Маяковского много давало актерам. В разговоре с актерами, в отдельных замечаниях по поводу характера исполняемых ролей Маяковский как будто в своей трактовке придерживался формулы романтического театра с ее четким разделением всех действующих лиц на два сценических плана: на величественный и уродливо-смешной. От исполнителей “семи пар нечистых” он требовал твердое волевое начало, героический пафос и пластическую монументальность. В трактовке же “семи пар чистых” он охотно допускал манеру преувеличенной пародии с ее грубоватыми приемами сатирической буффонады и народного фарса.

В трудных условиях спешного выпуска спектакля “Мистерии-буфф” Маяковскому приходилось много уделять времени и сил на организационную работу…»[[79]](#footnote-80)

Ряд интересных деталей, касающихся работы Маяковского и Мейерхольда в процессе подготовки первой постановки «Мистерии», можно найти в воспоминаниях одного из участников спектакля — Н. А. Голубенцева[[80]](#footnote-81).

Отношение ТЕО Наркомпроса к Маяковскому и к его пьесе резко отличалось от отношения местного — петроградского — Отдела театра и зрелищ. В официальном документе, опубликованном в журнале ТЕО, имя Маяковского находилось в числе имен лиц, привлеченных к {66} работам ТЕО[[81]](#footnote-82). В «примечании автора доклада» указано, что корректура читалась 3 ноября 1918 года, то есть за четыре дня до премьеры «Мистерии». А рядом напечатан «Доклад, представленный Театральным отделом Совету по делам Дворца искусств на первом организационном заседании под председательством Народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского»; доклад сопровождается «Репертуарной схемой», в которой значится и «Мистерия-буфф».

За два дня до премьеры А. В. Луначарский выступил в партийной печати со статьей о «Мистерии-буфф» под многозначительным заглавием «Коммунистический спектакль».

«… Единственной пьесой, — писал Луначарский, — которая задумана под влиянием нашей революции и поэтому носит на себе ее печать — задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую, является “Мистерия-буфф” Маяковского.

Я, конечно, не поручусь за ее успех, я только слышал ее в чтении автора и перечел сам. Как литературное произведение, это очень оригинально, сильно и красиво.

… Текст понятен всякому, идет прямо в сердце рабочего человека, красноармейца, представителя крестьянской бедноты. Он говорит сам за себя.

… Я от души желаю успеха этой молодой, почти мальчишеской, но такой искренней, шумной, торжествующей, безусловно демократической и революционной пьесе. Я от души желаю, чтобы в зале Музыкальной драмы и Народного дома[[82]](#footnote-83) как можно больше было нашей настоящей публики, нашей рабочей, красноармейской, крестьянской.

Если я немного побаиваюсь виртуозности художников-футуристов, то мне все же кажется, что сам бойкий, {67} звучный поток поэзии Маяковского разнесет всякий слишком новый хлам, который так же вреден, как хлам старый, — и предстанет перед публикой с достаточной непосредственностью.

Во всяком случае вечером в день праздника я не премину прийти и друзей своих привести именно сюда, на этот спектакль.

Может быть, дитя выйдет криво, но оно все же нам мило, ибо оно порождено той же революцией, которую мы все считаем своей великой матерью»[[83]](#footnote-84).

Постановка «Мистерии-буфф» была существенным моментом в программе празднования первой годовщины Октября на фоне праздничного убранства улиц и площадей Петрограда. Раскрашивались огромные полотнища, декорировались целые большие дома, воздвигались огромные фигуры «рабочих», «красноармейцев», «крестьян». Запущенные улицы расцветали яркими, пестрыми красками. Так в грандиозных масштабах осуществлялся призыв Маяковского: искусство — на улицу. Искусствовед А. И. Пиотровский писал семь лет спустя: «Гигантский опыт раскраски десятков тысяч аршин холста, маскировки целых зданий и скверов, проведенный в восемнадцатом году, имел во многих отношениях решающее значение для судеб изобразительного искусства в революционные годы»[[84]](#footnote-85). Убранство города, спектакль «Мистерия-буфф» и выступления 64 театральных трупп на улицах и в клубах могут считаться первыми шагами массового революционного искусства.

В театрах же Петрограда в день годовщины Октября зрителям были показаны старые пьесы, которые в большей или меньшей степени отвечали революционно-демократическим настроениям. В Александринском театре шел «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера, в Михайловском — «Над землей» Т. Майской, в Мариинском — опера Д. Обера «Фенелла», Пролеткульт поставил в помещении Оперного театра Народного дома «Взятие Бастилии» Р. Роллана, в Драматическом театре Народного дома шла {68} «Борьба» Дж. Голсуорси, в Малом театре — «Бранд» Г. Ибсена, в Троицком театре — «Король Арлекин» Лотара, в Свободном и Василеостровском театрах — «Зеленый попугай» А. Шницлера. И только два драматурга выступили с новыми пьесами, вдохновленными Октябрем, — Маяковский и Луначарский.

Основная мысль одноактной пьесы А. В. Луначарского «Братство», написанной в приемах бытовой драматургии (разыграна в бывшем Конногвардейском манеже; поставивший ее коллектив через неделю стал называться «Красным театром»), заключается в том, что лишь в бесклассовом обществе, которое сложится в результате революции, люди станут братьями. (Кроме того, в дни годовщины был выпущен фильм по сценарию Луначарского также на современную тему — «Уплотнение».) А. В. Луначарский не только ратовал за новую драматургию как государственный деятель и публицист, но и со свойственной ему энергией пытался участвовать в ее создании. Тем не менее невысокий художественный уровень его наспех написанной пьески помешал ей стать заметным явлением искусства. Значение ее несоизмеримо со значением «Мистерии-буфф».

Одновременно с премьерой «Мистерии-буфф» вышло ее первое издание. Обложка книги и афиша спектакля были выполнены по эскизам Маяковского[[85]](#footnote-86).

Продолжая свой рассказ о помехах, чинимых спектаклю аппаратом Театра музыкальной драмы, Маяковский писал:

«Даже отпечатанный экземпляр “Мистерии-буфф” запретили выставить на своем, овеянном искусством и традициями, прилавке.

Только в самый день спектакля принесли афиши — и то нераскрашенный контур — и тут же заявили, что клеить никому не велено.

Я раскрасил афишу от руки.

Наша прислуга Тоня шла с афишами и с обойными гвоздочками по Невскому и — где влезал гвоздь — приколачивала тотчас же срываемую ветром афишу» (XII, 155).

### **{****69}** 3

На премьере 7 ноября 1918 года, перед началом представления, в литерной ложе поднялся и произнес вступительное слово А. В. Луначарский, — как вспоминала много лет спустя присутствовавшая на премьере литературовед Е. Ф. Книпович, он «горячо и по-доброму “представил” собравшимся» пьесу[[86]](#footnote-87). Выступление наркома по просвещению — выдающегося деятеля культуры — и творческое сотрудничество двух великих созидателей советской культуры — поэта и режиссера — таковы были предпосылки спектакля, которым открывается история советского театрального искусства.

Мейерхольд с Маяковским стремились в сценическом действии усилить агитационную направленность пьесы, а также подчеркнуть ее сатирический характер — и пьеса прозвучала как театрально-поэтический манифест Октября.

Привлечение Казимира Малевича в качестве художника спектакля[[87]](#footnote-88) было одним из примеров того, как революция открывала перед всеми мастерами искусства, в их числе и далекими от общественно-политической жизни (а Малевич принадлежал к таким), возможность участвовать в строительстве советской культуры. Однако при всем его крупном таланте и при его художественной «левизне» Малевич не смог до конца проникнуться теми политическими задачами, которые стояли перед сценическим воплощением «Мистерии-буфф». Поэтому в спектакле ощущались противоречия между стремлением автора и режиссера к конкретной выразительности и тяготением к отвлеченности художника-супрематиста, придававшего самодовлеющее значение формально-живописным элементам. Луначарский недаром «немного побаивался виртуозности художников-футуристов».

«Я не разделял, — сказал мне К. С. Малевич (15 сентября 1932 года в Ленинграде), — предметной установки образов в поэзии Маяковского, мне было ближе беспредметничество {70} Крученых[[88]](#footnote-89). Мое отношение к постановке было кубистического характера. Я воспринимал сценическую постановку как раму картины, а актеров — как контрастные элементы (в кубизме каждый предмет по отношению к другому — контрастный элемент). Планируя действия в трех-четырех этажах, я стремился располагать актеров в пространстве преимущественно по вертикали, в согласии с устремлениями новейшей живописи; движения актеров должны были ритмически сочетаться с элементами декораций. На одном холсте я писал несколько плоскостей. Пространство я рассматривал не как иллюзорное, а как кубистическое. Я считал своей задачей создавать не ассоциации с действительностью, существующей за пределами рампы, а новую действительность». Таким образом, Малевич сам указал на свои принципиальные расхождения с образной системой Маяковского. Неудивительно, что «Владимир Владимирович, — как сообщает в уже цитированных воспоминаниях Л. И. Жевержеев, — не очень был доволен работой Малевича».

В той же беседе Малевич сказал мне, что он подходил к декорациям «с точки зрения только живописной». Следовательно, ставя перед собой чисто живописные задачи, он мало интересовался непосредственно сценическими. И понятно, что в развитии творчества Мейерхольда сотрудничество с Малевичем было лишь переходным моментом, значение которого заключалось главным образом в отходе от прежних методов оформления сцены, уже не удовлетворявших режиссера.

К сожалению, спектакль не был сфотографирован и не сохранились эскизы Малевича. Беседуя со мной, он обещал попытаться разыскать их. Но в письме от 24 ноября 1932 года он сообщил мне, что эскизов не нашел. Может быть, этим отсутствием изобразительных материалов объясняется то, что в объемистой книге на немецком языке «Супрематизм. — Беспредметный мир» (издана в Кельне, ФРГ), содержащей переводы неизвестных до этой публикации литературных работ Малевича, о {71} его декорациях к «Мистерии-буфф» не упоминается ни во вступительной статье Вернера Хафтмана, ни в довольно подробных «датах жизни» Малевича[[89]](#footnote-90).

Отдельные сцены спектакля были построены следующим образом[[90]](#footnote-91). В прологе на бархатном занавесе были наколоты в качестве «реликвий старого театра» (авторская ремарка) листы картона с названиями старых пьес, имитировавшие афиши. Семь пар «нечистых», читавшие перед занавесом текст пролога (хор и отдельные голоса), срывали эти листы.

На огромном пространстве сцены были помещены скрытые холстами сценические установки — одни и те же для всего спектакля. В первых двух действиях зрители видели объемные сооружения на фоне горизонта, имевшегося в театре; во всех трех картинах третьего действия — двухмерные декорации. В первом действии на втором плане находилась ультрамариновая объемная полусфера (около пяти метров в диаметре) — «шар земной». Разрез был сделан по вертикали, параллельно линии рампы. Таким образом у зрителей создавалось впечатление огромного глобуса. Сзади же, на месте отсутствовавшей половины глобуса, была построена невидимая для публики лестница, поднимаясь по которой исполнители ролей эскимосов появлялись на «полюсе». Но полусфера была сделана из легких материалов, и становиться на нее было нельзя. В основном игра развертывалась перед «шаром земным». Ковчег изображала объемная установка корабля; нос его был обращен к публике. Глубже находилась рубка. Художник применил здесь разнообразие цветовых отношений; отказавшись от гармонии цветов, он дал как бы бой их.

Ад был представлен в виде красного с зеленым готического зала, похожего на сталактитовые пещеры. «Декорация “рая”, — писал В. Н. Соловьев в цитированной выше статье “Одно из воспоминаний о Маяковском”, — по мысли Маяковского, должна была пародировать {72} символику и иконографические приемы византийской фресковой живописи». Для рая Малевич выбрал серые тона, «нестеровские краски» — по определению Соловьева (в беседе со мной); облака изображались анилиново-розовыми, голубыми, лиловыми «пряниками», «тошнотворными», как выразился Малевич, по сочетаниям цветов. В картине «земли обетованной» на сцене появились супрематическое полотно и подобие большой машины. Колорит этой картины напоминал о железе и стали. За несколько затемненной авансценой высвечивалась глубина сцены. «Нечистые» проходили под аркой в город будущего, который художник, по его словам, пытался изобразить в «динамическом состоянии». В декоративном отношении эта картина вышла наименее удачной.

Вообще, как свидетельствует видевший спектакль театровед С. Д. Дрейден, декорации выглядели сумбурно и задачи, которые художник ставил перед собой, до зрителей не доходили. Е. Ф. Книпович сказала мне, что ей не запомнились яркие цвета облаков в сцене рая[[91]](#footnote-92) — очевидно, потому, что, по замечанию А. А. Голубенцева, «пряники терялись в серой массе».

Костюмы «чистых» и «нечистых» приближались к бытовым. Одеяния «чертей» состояли из двух половин: красной и черной. Костюмы «вещей» были сшиты из мешков.

В конце первого действия Американец проезжал на мотоцикле через партер и останавливался у рампы. Этот постановочный момент Маяковский впоследствии ввел в пьесу; к ремарке первой редакции «Мистерии»: «Прямо из зала к напряженно вглядывающимся врывается Американец» — он приписал во второй редакции: «на мотоцикле». В сценах с «чистыми» режиссура прибегла к приемам буффонады. Во втором действии в эпизодах расправы с «нечистыми» всех их обвязывали одной веревкой и спускали в трюм. Мизансцены картины ада строились на выходах из люка. Исполняя роли «чертей», актеры пользовались некоторыми приемами акробатической техники.

{73} Среди участников сборной труппы были более или менее опытные актеры, было два‑три ученика В. Э. Мейерхольда, было и немало людей, впервые вышедших на сцену. Роли Негуса и Вельзевула исполнял актер Д. М. Голубинский, впоследствии народный артист УССР, роли Мафусаила и Хлеба — В. Я. Сафронов, впоследствии народный артист РСФСР, роль Жены австралийца — А. И. Кулябко-Корецкая, артистка Студии Вс. Мейерхольда, роль Эскимоса-охотника — Н. А. Голубенцев, теперь мастер художественного слова, роль Слуги — его брат А. А. Голубенцев, теперь композитор. Конечно, при случайном составе исполнителей и при спешке, в которой готовился спектакль, не могло быть и речи о спаянном коллективе. Многие не умели держаться на сцене и не владели сценической речью; зрителям было тем труднее воспринимать текст, что акустика консерваторского зала не подходила для драматических спектаклей.

На общем фоне четко выделялся исполнитель роли Человека просто — сам Маяковский, который решил играть ее незадолго перед генеральными репетициями. Его появление на сцене было очень эффектным. «Он взбирался, невидимый для публики, — писал Н. А. Голубенцев, — по железной пожарной лестнице за левым порталом сцены на высоту четырех-пяти метров, там ему надевали на пояс широкую кожаную лямку, и в нужный момент он как бы вываливался из-за портала, паря над толпой “нечистых”, столпившихся на палубе ковчега. Вероятно, это было особенно впечатлительно для смотрящих из зала. В таком положении он чеканно громыхал стихи монолога.

… Маяковский читал, делая четкие ритмические акценты на каждом значимом слове, с волнообразной напевностью произнося стихи. Он растягивал ударные гласные и опускал тон в концах строк. И, получив опору в силе внутренней убежденности и пламенной эмоциональности, эти стихи, такие сложные в своем метафорическом образном оснащении, пропитанные библейскими и евангельскими ассоциациями, казались простыми, понятными, заражали и волновали. С непередаваемой интонационной роскошью и в то же время без тени претенциозности, выражая презрение и сарказм, Маяковский читал:

{74} Араратов нету.  
Никаких.  
Приснились во сне.  
А если  
гора не идет к Магомету,  
то и черт с ней!

Привычный бытовой афоризм о горе и Магомете, выражавший веками устойчивые закономерности, опрокидывался, разбивался, и в ореоле какой-то озорной радости выплывала восхищающая новизна обобщенного ощущения необычайности времени. “Черт с ней — с горой!”, “не жалко”, “долой все старое, привычное, окостенелое”, “да здравствует дерзость отрицания во имя всеобщего обновления, радикальной смены, коренной переоценки всего, что считалось священным и незыблемым!”»[[92]](#footnote-93).

В уже цитированной статье «Мистерия-буфф» В. Н. Соловьев писал об этом выступлении поэта на сцене: «Играл Маяковский превосходно, читал стихи хорошо». Маяковским-актером восхищалась и М. Ф. Андреева, несмотря на натянутые отношения между ними, — впоследствии она дала ему такую оценку: «В 1918 году я видела его на сцене, — должна сказать, что он был бы великолепным актером, если бы он этим делом занимался»[[93]](#footnote-94).

Участие Маяковского в самом сценическом действии не ограничилось исполнением этой роли. «В самый вечер (премьеры. — *А. Ф*.), — вспоминал он, — один за другим стали пропадать актеры. Пришлось мне самому на скорую руку играть и Человека просто, и Мафусаила, и кого-то из чертей» (XII, 156). Он смог сделать так благодаря тому, что эти персонажи действуют в различных сценах.

И перелом в действии пьесы, который создает появление Человека просто, и огромная концентрированная сила монолога, и вдохновенное, мощное исполнение роли {75} Маяковским — все это, очевидно, делало сцену Человека просто самой впечатляющей в спектакле, тем более что финальная картина не смогла достойным образом завершить его.

«Нет, “Коммуна”, “земля обетованная”, — вспоминала Е. Ф. Книпович в статье “Маяковский, год 1918‑й…” — не стала самой сильной сценой ни в тексте пьесы, ни особенно в спектакле. Наивная индустриальность декорации (не объемной, как в первых двух картинах) уже делала “землю обетованную” несколько скучноватой, а “лучшие вещи”, вылезающие из витрин, чтобы встретить новых хозяев, также не давали достаточного ощущения трудового праздника. И все же весь спектакль в целом был действительно задорным и мажорным, молодым, как его создатели, как сама годовалая республика Советов».

Этот совершенно необычный спектакль резко выделялся на общем фоне пьес, шедших в других театрах, как произведение искусства, рожденное Октябрем. И он органически входил в строй торжеств первой годовщины; в театральном зале как бы продолжался тот праздник революционного искусства, который впервые разлился на небывало разукрашенных улицах города.

Зрителями премьеры «Мистерии-буфф» были рабочие, учащиеся, литераторы, среди них Александр Блок. В записной книжке он отметил этот день многозначительными словами: «*7 ноября*. Празднование Октябрьской годовщины. Вечером с Любой на мистерию-буфф Маяковского в Музыкальной драме (к 6 часам с артистического подъезда). Исторический день — для нас с Любой — полный. Днем — в городе вдвоем: украшения, процессии, дождь, у могил[[94]](#footnote-95). *Праздник*. Вечером — хриплая и скорбная речь Луначарского[[95]](#footnote-96), Маяковский, многое. Никогда этого дня не забыть»[[96]](#footnote-97). Так в восприятии поэта премьера «Мистерии» оказалась неотделимой от всех впечатлений первой годовщины Октября.

{76} Овеянная революционной романтикой прапремьера[[97]](#footnote-98) «Мистерии-буфф» явила начала, развившиеся затем в лучших советских спектаклях, и в первую очередь в спектаклях, несущих в себе мощный агитационно-пропагандистский заряд. Она «во весь голос» звала в коммунистическое будущее, обращалась к народу от его же имени и рассказывала ему о его жизни, провозглашала рождение нового театра — театра политического, объединяла открытую агитационность со столь же откровенной зрелищностью, театральностью, она говорила на языке поэтических обобщений.

7 ноября 1918 года «Мистерия» отправилась в свой славный путь. И вместе с нею начал великолепный и трудный путь родившийся в этот день советский театр.

### 4

В момент первого появления на сцене и в печати «Мистерия-буфф» не встретила такого громкого общественного отклика, какого она заслужила и какой она получила впоследствии.

Отчасти это объяснялось тем, что спектакль был поставлен не в постоянном театре, да и количество представлений было заранее ограничено тремя — так, сводная афиша коммунальных театров в репертуаре Театра музыкальной драмы указывала: 7, 8 и 9 ноября — «Мистерия-буфф», 10 и 11 ноября — оперные спектакли.

Основная же причина заключалась в том, что в 1918 году русский театр находился в переходном состоянии. В среде деятелей искусства происходил сложный и мучительный процесс самоопределения и размежевания. Драматурги молчали. Старые театры искали свое место в новой жизни. Вновь возникавшим театрам удавалось прожить считанные недели или месяцы. Прежние театральные журналы прекратили свое существование как раз осенью 1918 года. Состав зрителей менялся, но новый, демократический зритель — а для него и писал Маяковский — {77} ни количественно, ни по степени своей подготовки в тот период ожесточенной борьбы на фронтах военном и хозяйственном еще не мог занять господствующего положения в театре.

Газеты, в которых отделы искусств не были еще налажены, не дали рецензий на спектакль; партийный орган — «Петроградская правда», — очевидно, счел достаточным помещение статьи А. В. Луначарского «Коммунистический спектакль», появившейся накануне премьеры. И только газета «Жизнь искусства», орган руководимого М. Ф. Андреевой Отдела театров и зрелищ, выступила со статьей, — ее написал театральный критик Андрей Левинсон, прежде сотрудничавший в кадетской газете «Речь».

Рецензент ополчился на пьесу, начав с фразы о том, что «громкий неуспех “Мистерии-буфф” Маяковского (чего в действительности не было. — *А. Ф*.) не смог изумить нимало». Левинсон находил, что пьеса задумана «в масштабе головокружительно грандиозном — в древнем, но неувядаемом духе аттической комедии. В подобных формах огромной пародии воплощал Аристофан — в “Лизистрате” или в “Облаках” — стихийную прихоть афинских масс. <…> Однако насмешливая величавость замысла подкошена внутренними немощами выполнения. Автор же уподобляется массивному ярмарочному борцу с громадой выпяченных мышц и слабым сердцем».

Упомянув «о гулкой и красочной словесной массе, образующей текст мистерии, о громких и полых, как барабаны, стихах», критик говорил: «Правда, там, где автор сам произносил свои стихи, фактура их казалась внушительнее, ритм покорял слух. Каждая короткая, тяжкая строка будила длительный резонанс, словно пуля, ударившая в стену. И пока звучал мелодический и мощный голос — акустическое очарование не расточалось. Лилась музыка слова, но ни одно *чувство* не было донесено до зала. Сквозь рупор трагической маски зияла душевная пустота. <…> Что и говорить, немало было в этом спектакле интересного — но лишь для нас, старых завсегдатаев столичных премьер».

На 120 строках своего отзыва Левинсон ни словом не обмолвился об общественно-политическом содержании пьесы. Очевидно, это была утонченная форма саботажа, {78} «непризнания» Октября, — недаром Левинсон вскоре эмигрировал. «Пафос» его статьи заключался в заявлениях, что футуристам «надобно угодить новому хозяину, оттого они так грубы и запальчивы», что «поэтическое призвание Маяковского — дар *формальный* и никакой гений мистификации не в силах подделать отсутствующего духа» (так! — *А. Ф*.), что «именинник-народ не вздумал взглянуть на отражение свое в этом кривом зеркале»[[98]](#footnote-99).

Выпад Левинсона вызвал два возмущенных отклика. Одним из них было выступление самого Маяковского с «открытым письмом» А. В. Луначарскому в «Петроградской правде» от 21 ноября. Напомнив о нескольких отзывах Луначарского, приветствовавшего «Мистерию», Маяковский продолжал: «Отношение аудитории первых двух дней не пошло вразрез с вашим; вспомните хотя бы шумную радость после пролога». Указав на обвинение в желании подлизаться, предъявленное ему Левинсоном, Маяковский писал: «Я возмущен возможностью появления подобной инсинуации в газете советской власти, принявшей “Мистерию”. <…> Требуя к общественному суду за грязную клевету и оскорбление революционного чувства редакцию газеты и автора статьи, я обращаю на это ваше внимание, тов. комиссар, ибо вижу в этом организованную черную травлю революционного искусства» (XII, 14 – 15). Поскольку редакция «Петроградской правды» поместила это письмо на второй странице, не снабдив его примечанием, — она, видимо, согласилась с Маяковским.

Другим откликом было появившееся в тот же день в «Жизни искусства» заявление группы художников и художественных критиков, членов коллегии ИЗО Наркомпроса. Они писали: «Застарелому эстету, каким был и каким остается Левинсон, уж, конечно, меньше всего пристало оценивать действительную искренность того, кто с первых своих поэтических дней простыми и выработанными стихами выражал бунтарскую силу своего напряженного творческого духа. <…> В том, что редакция “Жизни искусства” нашла возможным напечатать явно клеветнические обвинения, направленные по адресу {79} целого ряда ответственных советских работников в советском же органе, мы вынуждены видеть лишь формы скрытого саботажа»[[99]](#footnote-100).

В ответе на это письмо редакция «Жизни искусства» в том же номере пыталась оправдываться, но весьма неубедительно. Обходя существо вопроса, она утверждала, что рассматривает свою газету как «свободную трибуну, на которой могут сталкиваться различные мнения», что письмо художников, которое она квалифицирует «как свидетельство величайшего духовного распада», будто бы убеждает ее, «… как еще культурно-убога возрождающаяся Россия». В другом редакционном материале (по иному поводу), помещенном в том же номере, походя была брошена фраза о «явном неуспехе пьесы у публики, побудившем снять ее с репертуара», хотя количество представлений «Мистерии-буфф» было заранее предопределено.

Любопытно, что поддержать Левинсона бросился примыкавший к футуризму литератор Виктор Ховин, писания которого в 1918 году приобрели четкую контрреволюционную окраску. Похвалив рецензию Левинсона, он, некогда сочувственно отзывавшийся о поэзии Маяковского, обрушился на «Мистерию-буфф» («пьеса плоского остроумия и фальшивого, неумного, а чаще прямо вульгарного и глуповатого пафоса», «неудачный акробатический прыжок Маяковского с большевистско-футуристических трапеций») и поливал грязью примкнувших к революции деятелей искусства за то, что «эти господа суетились в передних большевизма»[[100]](#footnote-101). Ховин как будто старался на собственном примере подтвердить верную по существу мысль, которую высказал он в редактируемом им издании: «Судьбы России, ее настоящее и будущее породили совершенно неожиданные взаимоотношения, сделав из недавних единомышленников — врагов»[[101]](#footnote-102). Злопыхательское {80} выступление Ховина еще более подчеркивало антисоветскую сущность попыток разгромить «Мистерию».

Не остался в стороне от дискуссии и А. В. Луначарский. Редакция «Жизни искусства» была вынуждена поместить его специальную статью, где он писал, что Левинсон «позволил себе совершенно недопустимое чтение в сердцах, которое, как я знаю точно, покоробило не только непосредственно или косвенно задетых лиц, но и всех, кому эта статья попалась на глаза. <…> Если вспомнить, что выдающийся поэт, каким почти по всеобщему признанию является В. Маяковский, в первый раз имел возможность дать образчик своего творчества в удовлетворительной обстановке, — то еще неприятнее выделяется столь далеко в сторону спорной этики заходящий выпад критика против “Мистерии”». Луначарский осудил и редакцию «Жизни искусства» за образ ее действий в полемике[[102]](#footnote-103). Его выступление подвело итог спорам.

Один из участников группы, протестовавшей против рецензии Левинсона, Н. Н. Пунин поместил статью о «Мистерии-буфф» в издании ИЗО — еженедельной газете «Искусство коммуны», пропагандировавшей левые течения в искусстве (объединяемые понятием «футуризм») и печатавшей почти в каждом из первого десятка номеров стихотворение Маяковского (иногда вместо передовой). Пунин назвал «Мистерию» «пьесой классической» и «самой веселой вещью в русской литературе после “Горя от ума”»[[103]](#footnote-104). Другой участник той же группы писал в этой газете: «За все время Октябрьской революции, по крайней мере у нас в Петербурге, за исключением пьесы Маяковского, почти ничего не сделано[[104]](#footnote-105). Можно не соглашаться с постановкой вещи, можно спорить о декорациях Малевича[[105]](#footnote-106), но это была подлинная работа, живая, настоящая, где загорались люди и пылали сердца»[[106]](#footnote-107).

{81} Уже в 1918 году начинались споры вокруг футуризма, которые впоследствии приняли очень острый характер. Откликаясь на них, Луначарский писал в «Искусстве коммуны»: «Комиссариат просвещения должен быть беспристрастен в своем отношении к явлениям художественной жизни. Что касается вопросов формы — вкус народного комиссара и всех представителей власти не должен идти в расчет. Предоставить вольное развитие всем художественным лицам и группам!» Луначарский предупреждал газету против «разрушительных наклонностей по отношению к прошлому и стремления, говоря от лица определенной школы, говорить в то же время от лица власти». Тем не менее он отметил, что «футуристы первые[[107]](#footnote-108) пришли на помощь революции»[[108]](#footnote-109). Это была позиция, которой Анатолий Васильевич придерживался и в дальнейшем — во время борьбы, в центре которой не раз оказывалась «Мистерия-буфф».

Большой интерес к «Мистерии» проявили рабочие. Председатель Петроградского союза работников зрелищных предприятий П. М. Лебедев в своем дополнении к «докладной записке по поводу организации “Летучего театра”» (см. [далее](#_page082)) писал 19 ноября 1918 года: «Я, как заведующий распределением билетов на зрелища в Октябрьские торжества среди рабочей массы, встретился с очень большим спросом на названную пьесу Маяковского со стороны рабочих профессиональных союзов. Лично я считаю после общения с рабочей массой, посетившей ее, что ее необходимо нести в самую гущу рабочей массы»[[109]](#footnote-110).

Чтения пьесы (или отрывков из нее) Маяковским (уже после постановки) встречались успехом на ряде собраний петроградских рабочих. Эти чтения были первым опытом выступления писателя со своим произведением {82} перед рабочей аудиторией. Маяковский так вспоминал о них: «Езжу с мистерией и другими вещами моими и товарищей по заводам. Радостный прием» (I, 25). На двух таких собраниях — в Выборгской партийной школе, 2 декабря 1918 года, и в Охтенском районе, 14 декабря, — он прочел отрывки из «Мистерии». В Охтенском районе «среди рабочих актеров вызвало живой отклик предложение поставить совместно с желающими из заинтересовавшихся в это время товарищей из других районов “Мистерию-буфф” В. Маяковского»[[110]](#footnote-111). В упомянутой «докладной записке» говорилось, что «Мистерию-буфф» требуют отдельные рабочие театры, например Кронштадтский.

В этой «докладной записке», адресованной А. В. Луначарскому, Маяковский (вместе с О. М. Бриком) сразу после постановки «Мистерии» выступил с проектом организации «Летучего театра» (XII, 446 – 447 и 534). Возможно, что этот проект явился своего рода новым вариантом замысла театра, о котором рассказывалось в статье М. Я. Пустынина. Если это так, то за полтора месяца планы организации нового театра претерпели многочисленные изменения — усилилась их общественно-политическая направленность. Теперь во главу угла ставились задачи создания нового репертуара и обслуживания массовой народной аудитории. Естественно, что поскольку «Мистерия» после трех спектаклей сошла со сцены, несмотря на заинтересованность в ней рабочего зрителя, — именно она предлагалась в качестве первой постановки «Летучего театра», «как наиболее подходящая по своему революционному пафосу пьеса».

Проект был разработан основательно: к «докладной записке» была приложена смета, составленная на основе «опыта Октябрьской постановки и ее на опыте проверенных цифр». В дополнении к записке П. М. Лебедев заявлял: «считаю *необходимым* образование названного летучего отряда, который и будет включен в общую сеть».

На полях «докладной записки» А. В. Луначарский {83} наложил резолюцию: «Комиссару Театров и Зрелищ т. Андреевой с просьбой дать письменный отзыв. А. Л.»[[111]](#footnote-112).

Ответ затянулся, и авторы «докладной записки» поместили ее с небольшими вариантами в газете, предпослав ей следующие фразы: «Этот проект был предложен тов. Луначарскому группой организаторов постановки “Мистерии” в дни Октябрьских торжеств. Ввиду новых требований постановки революционных пьес считаем необходимым после месячного ожидания напомнить о нем опубликованием»[[112]](#footnote-113).

Уже после опубликования проекта в Отделе театров и зрелищ стали готовить ответ наркому. Официального заключения М. Ф. Андреевой обнаружить не удалось, но в архиве сохранились черновики отзыва, в котором проект «Летучего театра» отвергается, так как якобы «организация и оборудование этого дела связаны с громадными техническими затруднениями и вызовут, как видно из прилагаемой предварительной сметы, чрезмерное расходование государственных средств». Далее указывалось, что постановка «Мистерии-буфф» в здании Театра музыкальной драмы будто бы «не вызвала интереса в широких массах».

Проект «Летучего театра» и новой постановки «Мистерии» осуществить не удалось.

Но идея передвижных спектаклей была жизненной. 14 января 1919 года коллегия ИЗО заслушала сообщение заведующего театрально-декорационной секцией И. С. Школьника об Эрмитажном театре. Он говорил, что «секция наметила ряд постановок для районных театров. Секция при этом исходила из того соображения, что декорации должны быть передвижными, однако их можно использовать и для Эрмитажного театра». В докладе о намеченных постановках Л. И. Жевержеев назвал пять пьес («Крещенский вечер», «Царь Максимилиан», «Ревизор», «Оле-Лук-Ойе» и «Мистерия-буфф») и художников, которые будут писать декорации к ним (М. З. Шагал, А. В. Лентулов, Н. И. Альтман, Ю. П. Анненков и {84} другие). В качестве художников «Мистерии» были указаны В. В. Маяковский и В. Е. Татлин[[113]](#footnote-114). Заметка в московском журнале уточняла: «эскизы декораций к каждой пьесе будут писать одновременно два художника»[[114]](#footnote-115). В «извещении» от 6 февраля 1919 года секция сообщала Маяковскому, что ему «поручено исполнить эскизы декораций и костюмов» к «Мистерии». Далее приводились условия работы и указывалось, что «должны быть эскизы пяти актов и десяти костюмов»[[115]](#footnote-116).

Не был осуществлен и этот проект передвижных постановок, но можно считать, что именно в результате этого заказа появились эскизы Маяковского (многие из них воспроизводятся здесь на вкладке).

Изображение Маяковским мест действия — не обычные эскизы, по которым можно писать декорации, а скорее поэтические наброски драматурга-художника, дающие общую идею каждого из этих мест. Они очень красочны и полны движения (за исключением изображения рая, представленного в нарочитой симметрии: «Скучно у вас. Ох, и скушно!»), каждое своеобразно по своей композиции. В них торжествует та зрелищность, без которой Маяковский не мыслил театра.

Эскизы «чистых» и «нечистых» удачно описал С. В. Владимиров: «Всех “чистых” Маяковский нарисовал по одному принципу: туловище — пузо в виде шара, круглая головка, ниточные ручки и ножки. Они напоминают скорее насекомых, чем людей, в них есть что-то паучье, они похожи на огромных клопов. В обрисовке “нечистых”, напротив, совершенно отсутствует округленность: только резкие, угловатые черты. Если “чистые” состоят из одного брюха, а конечности их изображаются просто линией с пятью лучами пальцев, то у “нечистых” главное как раз руки. Большие, сильные, мускулистые, выразительные руки. Позы “чистых” рисуют смятение, комический пафос. У “нечистых” сильные движения, энергия, в них чувствуется устойчивость, уверенность, своеобразная {85} монументальность. Их руками создается жизнь, строится новый мир»[[116]](#footnote-117). К этому стоит добавить, что манера, в какой Маяковский изображал персонажей «Мистерии», сохраняя динамичность его лубков 1914 – 1917 годов, отличается от их манеры обобщенностью и резкостью характеристик, цветовыми контрастами. Здесь уже намечается переход к манере «Окон сатиры РОСТА», над которыми Маяковский начнет работать через несколько месяцев.

Предположительно к тому же времени (конец 1918 – начало 1919 года) относятся еще два эскиза к «Мистерии-буфф» (одноцветных), сделанные другим лицом. Это был тогда еще никому, кроме своих близких, не известный студент петроградского Института гражданских инженеров С. М. Эйзенштейн, вступивший в марте 1918 года в ряды Красной Армии и работавший на военном строительстве недалеко от Петрограда. Там он стал принимать участие в красноармейском самодеятельном театре — это было начало его сценической деятельности. Но увлекся он театром в еще более юном возрасте, смотрел спектакли, много читал о театре и, будучи уже тогда талантливым рисовальщиком, набрасывал образы персонажей различных пьес и проекты декораций.

Можно полагать, что на спектаклях «Мистерии-буфф» с участием Маяковского Эйзенштейн не присутствовал — впоследствии в своем очерке о Маяковском он напишет, что впервые увидел его на репетициях «Мистерии» уже в Москве[[117]](#footnote-118). Значит, он читал ее, и это чтение дало толчок его фантазии художника и потенциального режиссера. (Фото обоих эскизов см. на вкладке.) Вряд ли Эйзенштейн намеревался реализовать свой проект; скорее, он рисовал эти эскизы, как и эскизы к другим пьесам, для себя, — мы узнали о них только благодаря тому, что они сохранились в его архиве[[118]](#footnote-119). Но самый интерес его к пьесе Маяковского уже в этот период знаменателен.

В то время еще немногие понимали революционизирующую силу и художественное значение «Мистерии», {86} как понимали их Луначарский, Мейерхольд и как, по-видимому, понял их двадцатилетний Эйзенштейн. Впоследствии в выступлении, посвященном Маяковскому и потом опубликованном в виде статьи, Мейерхольд вспоминал, что когда он впервые поставил «Мистерию-буфф», — «многие причастные к театру поговаривали: да, это любопытно сделано, это любопытно поставлено, да, это интересно, да, это остро, но это все же — не драматургия»[[119]](#footnote-120).

Однако уже в начале своего существования «Мистерия» обсуждалась устно и в печати. В Петрограде 16 мая 1919 года в помещении общества искусств «Арион» состоялся доклад о «Мистерии-буфф» Маяковского, «Христос воскрес» А. Белого и «Двенадцати» А. Блока. В докладе отмечалось свойственное этим произведениям «стремление постигнуть вечное начало сущего чрез очистительное горнило Революции»[[120]](#footnote-121).

Большая статья литературного критика Р. В. Иванова-Разумника, написанная в декабре 1918 — марте 1919 года, озаглавлена «“Мистерия” или “буфф”?»[[121]](#footnote-122). Она посвящена творчеству Маяковского в целом, и лишь две главы ее (из одиннадцати) — самой пьесе. Статье дан подзаголовок в скобках — «о футуризме». По мнению Иванова-Разумника, «Мистерия-буфф» «пока подводит итоги всему творчеству этого поэта, самого талантливого и подлинного выразителя футуризма, а потому подводит итоги и всему литературному футуризму» (стр. 37). Критик не отвергает «с ходу» футуризма, он даже видит его внутреннюю связь с «основной нитью развития русской литературы» (стр. 27), но он не понимает того, что о Маяковском надо судить как о большом поэте, а не как о «выразителе футуризма», хотя бы и «самом талантливом». Основная мысль Иванова-Разумника: «вещь оседлала» {87} Маяковского (стр. 26), и в «Мистерии», как и в более ранних произведениях, она крепко сидит на его шее. Подметив некоторые действительные слабости в изображении «земли обетованной», но не поняв общей идеи «Мистерии», критик увидел в пьесе «глубокий духовный провал при удаче внешнего достижения; “буфф”, заменяющий собой “мистерию”» (стр. 44). Не понял же или не захотел понять он общей идеи пьесы, так как не поставил вопроса о том, что социалистическая революция внесла в творчество Маяковского, не пожелал увидеть, что «Мистерия» не «подводит итоги», а начинает новую линию развития и в поэзии Маяковского, и в русской литературе и театре. Иванов-Разумник не смог подняться до постижения чуждого ему духа революции.

То, что было недоступно или даже неприемлемо для Иванова-Разумника, оказалось близким и родным для литераторов, связавших свою судьбу с созиданием советского общества.

Постоянный сотрудник «Красной газеты», автор боевых революционных стихов Василий Князев через год и три месяца после первой постановки «Мистерии» выступил с заметкой, которая приводится здесь целиком:

«В связи с учреждением при театральной секции секции цирковой, следует вторично поднять вопрос о превосходной пьесе В. Маяковского “Мистерия-буфф”. Изгнанная (неведомо за что) с театральных подмостков, сценичная, живая и ярко агитационная, для цирка она явится воистину драгоценной находкой. Не надобно только забывать капризных особенностей ее языка. Этот язык — язык пословиц — раешника времен святочных народных гуляний на Сенатской площади.

На цирковой арене мистерия должна иметь бешеный успех. Аккурат такой же бешеный успех, что имела бы она на сценах летних садов и Народного дома (для которых она, в сущности, и создана), если бы не необъяснимое гонение на нее со стороны нашего ТЕО-Олимпа»[[122]](#footnote-123).

Пожелание Князева о постановке «Мистерии-буфф» в цирке было осуществлено в следующем году — но уже в Москве.

{88} Вскоре на страницах печати было высказано и другое пожелание — о постановке «Мистерии» на открытом воздухе. Сразу после того как в Петрограде, на Каменном острове, перед специально сооруженным открытым амфитеатром было разыграно массовое действо «Блокада России», молодой А. И. Пиотровский писал: «Первый опыт необходимо продолжить. Должно и необходимо, между прочим, поставить на сцене нового театра “Мистерию-буфф” Маяковского, революционное из революционных созданий последних лет, только здесь могущее вырасти до всей своей фантастической реальности»[[123]](#footnote-124).

Политический смысл и силы этого «революционного из революционных созданий» учуяли и наши враги. Когда В. Э. Мейерхольд, оказавшийся на территории, захваченной белыми, был заключен ими в тюрьму главным образом в результате доносов бежавшего из Петрограда адвоката Бобрищева-Пушкина, доносчик затем писал в белогвардейской газете: «Как на главное преступление Мейерхольда, лишающее всякой возможности терпеть его на Добровольческой территории, я указал на то, что он ставил празднества в честь годовщины Октябрьской революции, в том числе кощунственную, оскорбляющую все русские святыни земные и небесные “Мистерию-буфф” Маяковского»[[124]](#footnote-125).

# **{****89}** От первой постановки ко второй редакции

### 1

В дни первой годовщины Октября намечался спектакль «Мистерии-буфф» и в Москве. Около 10 октября Маяковский «перекинулся с “Мистерией” в Москву» (XII, 156) и стал вести переговоры о постановке своей пьесы.

Впоследствии О. Д. Каменева, заведовавшая в 1918 – 1919 годах ТЕО Наркомпроса, рассказывала: «К Октябрю у нас особо остро стоял вопрос с репертуаром. Что мы покажем в первую годовщину Октября? Приходил Маяковский с “Мистерией-буфф”. Для того чтобы выслушать его пьесу, я пригласила в наш отдел, который помещался в трех комнатах на пятом этаже (гостиницы “Метрополь”. — *А. Ф*.), целый ряд крупных режиссеров. <…> Туда явились и Станиславский, и Немирович-Данченко, и Санин. Был и Вячеслав Иванов. “Мистерия-буфф” была зачитана Маяковским без передышки, он выпил только один стакан воды. Его слушали. Не могли, конечно, не получить известного эстетического удовольствия крупные режиссеры, но ясно, что по содержанию и по настроению эта школа[[125]](#footnote-126) не соответствовала тем режиссерам, которые там присутствовали. Среди них был и Таиров. Я стояла за то, чтобы эту вещь поставить»[[126]](#footnote-127).

{90} Вела протокол заседания Э. И. Шуб — впоследствии известный кинорежиссер. У нее протокол не сохранился, а в архивах обнаружить его не удалось. Некоторые детали рассказа О. Д. Каменевой, имевшего место через пятнадцать с лишним лет после заседания, показались мне нуждающимися в уточнении, тем более что на мой запрос музей МХАТ сообщил: о присутствии К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко на обсуждении «Мистерии» данных нет. И я обратился за разъяснением к В. А. Брендеру, бывшему в 1918 году управляющим делами ТЕО и участвовавшему в собрании. В. А. Брендер в своем ответе из Ленинграда от 22 октября 1958 года несколько иначе описывает это собрание:

«Конечно, во всех заметках, а также в рассказе О. Д. Каменевой о первых годах становления советского театра много неточностей.

Все обстояло так:

В. В. Маяковский в начале октября 1918 года представил в ТЕО — Центральной комиссии по проведению Октябрьских торжеств — “Краткое изложение моей "Мистерии-буфф" и мотивов, требующих ее постановки в дни Октябрьских торжеств” (это я вам пересылаю)[[127]](#footnote-128).

На основании предложения Владимира Владимировича было созвано 12 октября расширенное заседание ТЕО Наркомпроса, на которое были приглашены почти все руководители московских театров, но явились только Н. А. Попов, М. М. Шлуглейт, Н. М. Радин, А. Я. Таиров, А. П. Петровский, Н. Е. Эфрос, Н. М. Фореггер, А. А. Санин.

Присутствовавший на заседании Владимир Владимирович очень подробно рассказал о своей пьесе и кое-какие отрывки прочел по памяти, но пьесы целиком не читал. Слушатели несколько были смущены новизной построения пьесы, да и тема, как мне вспоминается, испугала их. Поэтому высказывания по поводу постановки были какие-то обтекаемые: “да, это интересно”, “вряд ли можно осуществить в такое короткое время” и так {91} далее. И вопрос о постановке повис в воздухе. Это очень огорчило Владимира Владимировича.

На этом заседании ни К. С. Станиславского, ни Вл. И. Немировича-Данченко не было».

Э. И. Шуб в своей книге воспоминаний сообщала: «Присутствуют режиссеры: Николай Попов, не помню кто из режиссеров МХАТ, Федор Комиссаржевский, тонкий, смуглый, лицом похожий на свою сестру В. Ф. Комиссаржевскую, А. А. Бахрушин, С. А. Поляков, Н. Е. Эфрос. <…> Высказывания были осторожные, скорее критические. Главным образом утверждали, что пролетариат не поймет содержания, говорили о трудности сценического воплощения <…>. Любопытно, что старик Бахрушин был всецело за постановку этой первой художественно-революционной сатиры, а Федор Комиссаржевский вел себя очень двойственно: он и восхищался и отрицал в одно и то же время»[[128]](#footnote-129).

Сам Маяковский приводит два противоположных высказывания Ф. Ф. Комиссаржевского: «Пьесу решено было ставить в Москве, но на “защиту коммунистической точки зрения” выступил Комиссаржевский, который говорил, что пьеса не годится, пролетариат ее не поймет (точных слов не помню)» (1921 – XII, 258); «Читал в каком-то театральном ареопаге для самого Комиссаржевского. Сам послушал, сказал, что превосходно и через несколько дней… сбежал в Париж» (1927 – XII, 156)[[129]](#footnote-130).

В прессе находим такую заметку об этом собрании: «Поэт-футурист Маяковский написал к предстоящему октябрьскому празднику пьесу. Вчера Маяковский читал ее в Театральном отделе Комиссариата просвещения, и пьеса произвела очень хорошее впечатление. Вопрос о ее постановке выяснится на днях»[[130]](#footnote-131).

В тех же номерах газет под заголовком «К Октябрьским торжествам» была помещена обстоятельная информационная {92} заметка о другом собрании, имевшем место в тот же день. Заметка начиналась словами: «Вчера в помещении конторы государственных театров, занятом ныне секцией изобразительных искусств, происходило под председательством О. Д. Каменевой совещание представителей московских театров <…> по вопросу о репертуаре в театрах в дни торжеств»[[131]](#footnote-132).

Далее в заметке сообщалось: «О. Д. Каменева предложила совещанию “Стеньку Разина” Каменского и новую пьесу Маяковского “Мистерия-буфф”, предназначенную к постановке в Петрограде, а в Москве прочитанную в нескольких кружках и вызвавшую большие похвалы. Пьеса красочная, оригинальная и вполне отвечающая моменту. Вопрос о постановке этих двух пьес вызвал оживленный обмен мнений. Большинство режиссеров во главе с А. П. Петровским находило, что приготовить новую пьесу и должным образом поставить в столь короткий срок нельзя даже при лихорадочной работе над ней. Такое же мнение выражал и Ф. Ф. Комиссаржевский, который заявил, что ему нужно полгода работать над пьесой Маяковского. Б. С. Неволин предлагал передать постановку пьесы в государственный театр. В прениях приняли участие П. П. Лучинин, В. И. Никулин, Я. Д. Южный, Званцев, Малинин и др.

О. Д. Каменева заявила, что новые пьесы или одну из них — Каменского или Маяковского — поставить необходимо. Русский народ вправе требовать, чтобы актеры и режиссеры в день народного праздника проявили высшую степень энергии и труда. К этому взгляду присоединился и Малинин[[132]](#footnote-133). Один из провинциальных режиссеров — Владимиров находил, что можно поставить и в небольшой срок пьесу.

Решено в заключение: вопрос о двух новых пьесах {93} Маяковского и Каменского обсудить в режиссерской комиссии, тут же на собрании организованной».

Газеты не сообщили, читалась ли пьеса на этом собрании и присутствовал ли на нем Маяковский. Во всяком случае, он в тот же день уехал из Москвы, так как уже на следующий день он читал «Мистерию» в зале Тенишевского училища в Петрограде.

Затем было «режиссерам Таирову и Фореггеру предложено режиссерской коллегией поставить “Мистерию-буфф”»[[133]](#footnote-134). Но 21 октября на «собрании, посвященном организации Октябрьских торжеств», в докладе режиссерской комиссии говорилось о «Мистерии», что «по краткости времени вряд ли удастся приготовить пьесу к Октябрьским торжествам»[[134]](#footnote-135).

Тем не менее в следующем номере та же газета сообщила: «Возможно, что в Октябрьские дни в Камерном театре будет поставлена мистерия Маяковского, пьеса, представляющая исключительные затруднения и задания для режиссера. На заседании театральной комиссии было указано, что осуществление постановки пьесы Маяковского должно быть передано только Камерному театру»[[135]](#footnote-136).

Камерный театр «Мистерию» не поставил, — может быть, его остановила сложность пьесы и краткость времени, остававшегося до праздника, а может быть, она была слишком далека от его направления. Поскольку же ТЕО только начинал свою работу в Москве, он при сложном положении в театральной жизни решил не настаивать на постановке, тем более что непосредственное управление театрами не входило в его функции.

В «Обзоре деятельности Театрального отдела Народного комиссариата по Просвещению. Москва. — Период 15 сентября – 5 ноября 1918 г.» имеются следующие строки: «Театральным отделом предложены к постановке в {94} дни торжеств пьесы В. Каменского “Стенька Разин” и В. Маяковского “Мистерия-буфф” (постановка последней в Москве отложена, а в Петрограде ее ставит Вс. Мейерхольд, деятельный работник Театрального отдела)»[[136]](#footnote-137).

1 или 2 марта 1919 года Маяковский окончательно переехал, вернее, возвратился в Москву. И здесь, так же как в Петрограде, он был связан с ИЗО Наркомпроса. Вместе с тем он сблизился с рядом преподавателей и студентов Первых государственных свободных художественных мастерских и не раз выступал там. В обзоре деятельности мастерских отмечались «беседы, диспуты, собрания по злободневным вопросам, вечера поэзии (Вл. Маяковский и Вас. Каменский)…», сообщалось, что Маяковский также читал лекции[[137]](#footnote-138).

Видимо, эти связи Маяковского сыграли свою роль в следующей попытке поставить «Мистерию». «Ко дню первомайской годовщины (1919 года. — *А. Ф*.), — говорил он, — я выволок ее на свет божий и уже не сунулся с ней к главкам и центрам, а пошел к революционным актерам, к революционной молодежи и художникам, и на общем собрании учащихся Первых государственных мастерских (Училище живописи, ваяния и зодчества, бывшее Строгановское), консерватории, филармонии вкупе с рабочими училища было решено подготовить постановку пьесы на Лубянской площади» (теперь площадь Дзержинского. — *А. Ф*.) (XII, 258).

Художник В. П. Комарденков, в то время учившийся в мастерских, рассказал мне 24 марта 1969 года, что Маяковский часто заходил в мастерскую В. Е. Татлина и сразу вокруг поэта собирались студенты. В этой обстановке и возник проект представления «Мистерии-буфф» под открытым небом в день Первого мая. Сначала предполагали разыграть спектакль под аркой Третьяковского проезда перед зрителями, стоящими в Театральном проезде (теперь часть проспекта Карла Маркса), но затем решили, что более подходящим местом будет соседняя {95} Лубянская площадь, в центре которой (на месте, где теперь стоит памятник Ф. Э. Дзержинскому) находился фонтан. Студенты-художники предлагали взять на себя оформление места игры, имея в виду использовать для действия фонтан. В. П. Комарденков вспоминает также, что на каком-то выступлении в Большой аудитории Политехнического музея Маяковский обратился к молодежи, присутствовавшей на вечере, с предложением участвовать в спектакле «Мистерии»[[138]](#footnote-139).

Интересно отметить, что мысль о постановке «Мистерии-буфф» под открытым небом зародилась еще до того, как в Петрограде начали проводиться знаменитые массовые действа. А предшествовали ей еще более грандиозные замыслы. Об этих замыслах, относящихся к 1918 году, рассказывал В. В. Каменский: «Мы мечтали о революционном массовом театре будущего, когда на гигантской арене можно будет уместить тысячи людей, сотни автомобилей и самолетов, чтобы перед миллионным зрителем прошла, скажем, героическая эпопея завоеваний Октябрьской революции. Для осуществления этой цели Маяковский имел в виду Воробьевы горы». И далее: «Маяковский предлагал включить моего “Степана Разина” в большой план, чтобы эту пьесу и “Мистерию-буфф” поставить под открытым небом на Воробьевых горах с участием Москвы-реки»[[139]](#footnote-140).

В протоколе заседания Секции изобразительных искусств (очевидно, при Художественном подотделе МОНО — отдела народного образования Московского Совета рабочих и красноармейских депутатов) от 11 марта (год не указан, но это, несомненно, 1919 год), происходившего под председательством известного искусствоведа В. М. Фриче, записано, что была заслушана «записка Свободных государственных мастерских по вопросу об участии мастерских в работах по народным празднествам». Было вынесено постановление: «Заявление принять к сведению и передать Секции народных {96} празднеств»[[140]](#footnote-141) (эта секция также состояла при МОНО). Можно предполагать, что в записке мастерских речь шла о постановке «Мистерии-буфф».

Двадцать дней спустя, 31 марта, вопрос о постановке «Мистерии-буфф» обсуждался на заседании Репертуарной комиссии Театрально-музыкальной секции МОНО. В протоколе заседания читаем: «Т. Малинин доводит до сведения собрания о том, что в существующей секции по устройству народных празднеств группа учеников бывшей Строгановской школы настаивает на постановке в первомайское торжество “Буфф-Мистерии” Маяковского. <…> Т. Аракчеевская, которая была на заседании секции по устройству народных празднеств, докладывает, что не только ученики бывшей Строгановской школы, консерватории и филармонии настаивают на постановке этой пьесы, но к желанию их примыкают и инструктора и рабочие. Пьесу предполагают ставить на открытом воздухе где-нибудь на площади. Т. Тупинг[[141]](#footnote-142) читает “Буфф-Мистерию”. Ему пьеса нравится. Он находит ее оригинальной и приемлемой для первомайского торжества. <…> Если отойти от обыкновенной постановки, а поставить эту вещь балаганно, то пьеса будет прекрасно понята пролетариатом».

Другие участники заседания возражали против постановки пьесы, хотя и находили в ней немало интересного.

«Большинством 7 против 1 собрание постановило пьесу Маяковского “Буфф-Мистерия” отвергнуть для постановки в день первомайского торжества, мотивируя малой художественностью пьесы, туманностью идеи и непонятностью языка для широких масс»[[142]](#footnote-143).

Очевидно, инициатива учащихся Государственных свободных художественных мастерских была поддержана ИЗО Наркомпроса (мастерские находились в ведении ИЗО). Об этом свидетельствует документ, адресованный в ИЗО Наркомпроса: «В ответ на извещение Отдела изобразительных искусств (число и номер не указаны) {97} Секция народных празднеств уведомляет Отдел, что не может провести в жизнь постановку пьесы Маяковского “Мистерия-буфф”, так как на основании отрицательных постановлений Репертуарной комиссии Театрально-музыкальной секции и коллегии Художественного подотдела М. С. Р. и К. Д. (Московского Совета рабочих и красноармейских депутатов. — *А. Ф*.) не может включить ее в программу первомайских пролетарских празднеств»[[143]](#footnote-144).

Почему не удалось организовать первомайскую постановку «Мистерии» на площади — становится яснее, если вспомнить, на каком фоне развертывалась история этой попытки.

В первые месяцы 1919 года велись ожесточенные споры вокруг деятельности «левых» художников и поэтов. Художники и искусствоведы «левых» направлений занимали ведущее положение в ИЗО Наркомпроса. Руководящие же работники органов Московского Совета, имевших отношение к искусству, были противниками этих направлений. Газета «Вечерние известия Московского Совета» опубликовала ряд статей и заметок против «левых» тенденций в литературе и искусстве. В частности, В. М. Фриче, возглавлявший две секции МОНО — изобразительных искусств и народных празднеств, выступил в этой газете 15 и 28 февраля со статьями, в одной из которых резко критиковал поэтов-футуристов, а во второй — ИЗО Наркомпроса. На следующий день после появления второй статьи «Исполком Московского Совета в заседании 1 марта постановил: предложить т. Фриче сделать доклад о футуризме сначала в Исполкоме, а потом и в Пленуме Совета». Сообщая это 6 марта в той же газете, в статье «О футуризме», К. Н. Малинин писал: «Если воспрещение футуризма было бы ошибкой, то абсолютно недопустимым является и предоставление этому направлению государственного значения и покровительства».

По-видимому, в эти дни произошло какое-то столкновение Маяковского и его друзей по искусству с В. М. Фриче. Об этом можно заключить из дарственной надписи поэта на издании его поэмы «Война и мир» художнице {98} В. Ф. Степановой: «Тов. Степановой на память об атаке на Фриче В. Маяковский. 4 – III – 19 г.»[[144]](#footnote-145). Такие обстоятельства, конечно, оказались неблагоприятными для «Мистерии-буфф», когда вопрос о ее постановке обсуждался в органах Московского Совета. И свое сообщение о проекте постановки на Лубянской площади Маяковский заканчивает словами: «Тогда пьесу передали для рассмотрения в МОНО, в майскую комиссию, и тогда “за поруганные права коммунизма” выступил Фриче, который сказал, что пьесы пролетариат не поймет. Ее снова сняли с репертуара» (XII, 258), вернее, она не была поставлена.

В тот же период у Маяковского появилась мысль о постановке «Мистерии» в кино. Руководителю Фотокинокомитета Наркомпроса Ю. Н. Флаксерману, с которым он был хорошо знаком, поэт подарил экземпляр «Мистерии» с надписью: «Ю. Флаксерману с полным желанием впутать в эту авантюру и киноотдел. Нежный и любящий Маяковский. 14 – III – 19»[[145]](#footnote-146). Как сообщил мне Ю. Н. Флаксерман, под словом «авантюра» и подразумевался проект поставить «Мистерию-буфф» в кино. Конечно, только что зарождавшейся советской кинематографии такая грандиозная задача была еще не под силу.

Маяковский настойчиво добивался постановки «Мистерии-буфф» в Москве. В этом проявлялась не узколичная заинтересованность автора, а стремление сделать почти единственную в то время советскую пьесу достоянием широких масс зрителей. Поэтому он пользовался каждым случаем, чтобы напоминать о ней. В. Р. Менжинская, заведовавшая ТЕО Наркомпроса с февраля по сентябрь 1920 года, рассказывала, что в разговоре с Маяковским она жаловалась на отсутствие революционного репертуара. «На это он мне сказал: “Репертуар революционный есть, — есть "Мистерия-буфф"”. Я сказала, что этого мало. Он ответил: “Когда будете ставить это, репертуар себя покажет”»[[146]](#footnote-147).

{99} Артист А. А. Мгебров так рассказывал о «классическом разговоре» между ним и Маяковским: «Мы встретились на Кузнецком мосту. “Маяковский, — сказал я ему, — дайте мне какую-нибудь новую пьесу”. — “Я же написал пьесу. Ставьте!” — густым басом бросил он мне в ответ, подразумевая “Мистерию-буфф”. “Да, но она уже поставлена”, — робко пробормотал я. “Что же из этого? — еще более трубным голосом прокричал Маяковский, — вы же играете Шекспира миллион раз, играйте и меня…”»[[147]](#footnote-148)

В апреле в Петрограде вышло второе издание «Мистерии-буфф», в мае — сборник «Все сочиненное Владимиром Маяковским», в котором пьеса также была напечатана. Таким образом, за полгода «Мистерия» в первой редакции была напечатана трижды. В письме коллегии «ИМО» (издательства «Искусство молодых», выпустившего эти и другие книги Маяковского и его литературных соратников) А. В. Луначарскому от 18 июля 1919 года сообщалось, что первое издание «Мистерии» вышло в количестве 5000 экземпляров, а второе — 16 000 (XIII, 202).

О публичном чтении «Мистерии» в Москве в 1919 году, не отраженном в нашей печати, рассказывал в берлинском журнале присутствовавший при этом чтении автор статьи «Искусство в красной Москве». Во вступительном слове Маяковский резко выступал против буржуазного искусства и «призывал к походу против буржуазного общества в области не только политики, но и собственного мышления, искусства. <…> Буржуазная часть публики вначале как бы испытывала приятное щекотание, но затем почувствовала себя шокированной и, наконец, покинула зал. Рабочие же восприняли выступление поэта с глубокой серьезностью, для них его тон был своего рода поэтической вольностью, но они вступили в дискуссию с ним (как вообще на всяком собрании беднейшие пролетарии принимают участие в дискуссии)». «Риторическая драма Маяковского, — продолжает автор статьи, — написана местами очень сильно, а местами даже гениально. Она изображает мировую революцию в виде легендарного события, подобного потопу. Как в кукольном {100} театре, перед зрителями проходит Европа и исчезает в пучине»[[148]](#footnote-149). Это сообщение кроме своего содержания интересно также и тем, что, по-видимому, является первым зарубежным отзывом о «Мистерии-буфф».

Среди интеллигенции у «Мистерии» было немало противников. В 1922 году драматург В. З. Масс писал: «Около двух лет тому назад в Научно-художественной коллегии ТЕО <…> Дважды рассматривался навязываемый извне вопрос о постановке “Мистерии-буфф”. Помню, как оба раза отклонялся ввиду “нехудожественности” произведения. А “Мистерия-буфф”, во многом несовершенная, была в то время все же единственным образцом революционной пьесы, в которой впервые угадан был новый темп, ноты новой современной сатиры и основные элементы оригинальной структуры современных пьес»[[149]](#footnote-150). И это привлекало к «Мистерии» симпатии тех, кто, как и А. В. Луначарский, более глубоко вникали в задачи и сущность революционного искусства.

В делах Просветительного отдела Политического управления Революционного военного совета республики находим рапорт, автор которого — известный впоследствии театровед и драматург Н. Д. Волков — докладывал начальнику Художественного отделения: «Репертуарно-инструкторской коллегией в составе тов. Жилкина и Волкова за время с 22 июня по 5 июля включительно (1920 года. — *А. Ф*.) прорецензированы следующие пьесы: <…> х 13) *Маяковский*. “Мистерия-буфф”. <…> Пьесы, отмеченные крестом, признаны годными для постановки <…>»[[150]](#footnote-151).

В августе-сентябре 1920 года Маяковский принимает активное участие в ряде заседаний коллегии Политпросветсектора Наркомпроса[[151]](#footnote-152) как представитель РОСТА. {101} На заседании 9 сентября, выступая по вопросу «о подготовке предстоящего празднования дня Октябрьской революции», «Маяковский предлагает поставить новую пьесу, исключительно революционного характера: пьесу Блока “Двенадцать”[[152]](#footnote-153), Каменского “Стенька Разин” и Маяковского “Мистерия”».

Следующее заседание — 20 сентября — проходит под председательством А. В. Луначарского и при участии Н. К. Ульяновой (Крупской) и только что назначенного заведующим ТЕО Наркомпроса В. Э. Мейерхольда, который делает доклад «об агитационно-революционных задачах театра». Выступая в прениях, Луначарский сказал, что существует «группа пьес коммунистического характера, к которым относятся следующие пьесы: Вермишева “Красная правда” и “Праздник Сатаны”, Ивана Шило “Лицемер”, пьесы Карпинского, Минина[[153]](#footnote-154), “Мистерия-буфф” Маяковского, “Канцлер и слесарь” Луначарского». Маяковский предложил: «1) напечатать имеющиеся революционные пьесы и разослать их по провинции, 2) организовать при ТЕО комиссию для создания новых пьес». Такая комиссия тут же и была создана под председательством Мейерхольда; в число ее участников вошли Луначарский и Маяковский[[154]](#footnote-155).

30 января 1921 года Маяковский рассказывал: «На заседании Политпросвета подбирали репертуар ко дню вот этой Октябрьской годовщины, начали набирать и наскребать пьесы, причем Мейерхольдом была внесена и подверглась обсуждению моя пьеса, и была признана единственной пьесой не только революционной, но отчасти и коммунистической. И решено было ее ставить. За постановку ее взялся Мейерхольд» (XII, 258 – 259). «Мистерия-буфф» и была вторично поставлена Мейерхольдом, но не к Октябрьской годовщине, а позже.

Также в начале осени 1920 года была задумана еще {102} одна постановка «Мистерии». Н. К. Крупская, желая проверить на практике отношение рабочих к «левому» искусству, предложила клубному подотделу Политпросветотдела Наркомпроса организовать постановку «Мистерии» силами рабочих в опытном клубе Хамовнического района Москвы (Смоленский бульвар, 26). Эта работа была поручена З. Н. Райх, занимавшей в клубном подотделе должность консультанта по художественной работе, а впоследствии ставшей ведущей артисткой Театра имени Вс. Мейерхольда[[155]](#footnote-156). Она и рассказала мне 22 июня 1931 года об этом начинании.

З. Н. Райх советовалась о задуманной постановке с В. Э. Мейерхольдом (тогда она еще не была его женой); выяснилось, что он намеревается поставить «Мистерию-буфф» в театре, — все же работу продолжали. В клубе был устроен вечер, на котором Маяковский прочитал пьесу; рабочие приняли ее хорошо. Тут же открыли запись желающих участвовать в спектакле, — записалось около сорока человек. Было намечено привлечь к работе над постановкой не только различные организации клуба, но и другие культячейки Хамовнического района; таким образом, спектакль должен был стать делом общерайонного масштаба.

Сначала предполагали приурочить постановку к Октябрьским торжествам. Но это оказалось неосуществимым, и тогда решили показать ее 1 мая на Девичьем поле, на открытом воздухе. Литературный кружок клуба начал работать над текстом. Велись переговоры с художниками. Режиссировать собирались своими силами, привлекая для консультации В. Э. Мейерхольда. Были проведены две считки. Но дальше этой первой стадии дело не пошло, так как театр, руководимый Мейерхольдом, уже приступил к подготовке спектакля, и инициаторы решили, что вести параллельную работу над одной и той же пьесой нет смысла, тем более что помещение клуба не отапливалось и работать в холоде было слишком трудно.

{103} В этот период возникли еще два предположения о постановке «Мистерии» в Москве. Во-первых, предполагал поставить ее Театр революционной сатиры (Теревсат). В журнальной заметке о его деятельности сообщалось: «В ближайшем будущем пойдет “Мистерия-буфф” В. В. Маяковского»[[156]](#footnote-157). Вероятно, инициаторы постановки также не решились вступить в соревнование с Мейерхольдом. Во-вторых, режиссер Р. Роман и художник Г. С. Зозулин задумали поставить пьесу в красноармейском самодеятельном коллективе клуба Спасских казарм, однако участники коллектива высказались против ее постановки.

В ноябре 1920 года Репертуарная секция ТЕО Наркомпроса составила рекомендательный список пьес, в который была включена «Мистерия-буфф»[[157]](#footnote-158).

### 2

Уже через несколько месяцев после прапремьеры «Мистерии-буфф» пьесой Маяковского заинтересовываются театральные деятели, работающие за пределами Петрограда и Москвы. Попытки поставить ее предпринимаются и на профессиональной и на самодеятельной сцене.

В Саратове в 1919 году развернул широкую театральную деятельность политотдел войск Донской области, эвакуированный в этот город. Красноармейцы артиллерийского дивизиона, с большим увлечением посещавшие театральную студию, стали готовить «Мистерию». Ставил ее руководитель студии художник Н. И. Симон, который еще до революции встречался с Маяковским и был близок к его группе. Симону помогали артисты-профессионалы[[158]](#footnote-159). Текст пьесы был хорошо понят студийцами-красноармейцами. Но спектакль не был закончен, так как после освобождения Красной Армией Ростова политотдел со {104} своими организациями возвратился туда. Симон же остался в Саратове. Однако Симон не знал, что его работа над «Мистерией» не пропала даром. «По воспоминаниям старого коммуниста тов. Понеделко, часть пьесы была поставлена на сцене Новочеркасского клуба имени Подтелкова в 1920 году»[[159]](#footnote-160).

Над сценическим воплощением «Мистерии-буфф» задумываются и на Украине. В 1919 году во главе театров Киева становится замечательный режиссер К. А. Марджанишвили (Марджанов). Еще до своей знаменитой постановки «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега в Театре имени Ленина он намечает создание студии театральных опытов «Роза и крест», где и предполагает поставить «Мистерию»[[160]](#footnote-161).

Но этот план не был осуществлен. «Приход деникинцев, — вспоминал один из сотрудников выдающегося режиссера, — оборвал бурную деятельность Марджанова. Он покидал Киев, не реализовав и десятой доли своих замыслов. В частности, оставалась неосуществленной постановка “Мистерии-буфф” Маяковского»[[161]](#footnote-162). Но, как увидим дальше, Марджанишвили еще возвратится к мысли о постановке «Мистерии».

В ту же киевскую весну 1919 года под крылом Марджанишвили приступают к театральной работе двое юношей — Григорий Козинцев и Сергей Юткевич. Они предпринимают постановку трагедии «Владимир Маяковский», но завершить ее им не удается. Пятнадцатилетний режиссер и художник Сережа Юткевич набрасывает «эскизы и проекты театральных постановок», в том числе «Мистерии»[[162]](#footnote-163). Литератор Я. З. Черняк, тогда военный политработник, приехав в Москву, рассказал Маяковскому, как воспринимала киевская художественная молодежь его новые стихи, в особенности «Мистерию-буфф». Среди пламенных энтузиастов этой вещи в Киеве {105} выделялись Гриша Козинцев и Сережа Юткевич, мечтавшие о том, чтобы поставить «Мистерию-буфф» на площади города[[163]](#footnote-164).

Передовая, революционно настроенная художественная молодежь была захвачена творчеством Маяковского. И конечно, не случайно, что ничего не знавшие друг о друге два Сергея — Эйзенштейн в Петрограде и Юткевич в Киеве, которые два года спустя встретятся в мейерхольдовской театральной школе и станут соратниками в искусстве, — одновременно задумываются над сценическим воплощением пьесы поэта революции.

В Харькове в 1919 году самодеятельный драматический кружок клуба при одном из районных отделов здравоохранения поставил пролог к «Мистерии-буфф». Режиссировал находившийся в то время в Харькове польский поэт и театральный деятель Витольд Вандурский. Пролог предстал перед зрителями как своего рода живая картина, сочетавшаяся с хоровой читкой текста. Исполнители, расположенные на различных плоскостях, стояли неподвижно. Вандурский считал[[164]](#footnote-165), что постановка не вполне удалась из-за отсутствия нужных материалов и тому подобных неполадок. Инсценировка же «Левого марша», поставленная Вандурским в том же клубе, горячо принималась зрителями. Через несколько лет он повторит свой опыт постановки пролога в Польше — уже со значительно большим успехом.

Есть сведения о том, что пролог к «Мистерии» в том же 1919 году поставила и Одесская драматическая студия[[165]](#footnote-166).

В Одессе же летом 1920 года режиссеры Б. С. Глаголин и Г. К. Крыжицкий начали ставить «Мистерию» в помещении Оперного театра силами актеров различных театров. По проекту Б. С. Глаголина в этой постановке {106} «впервые должна была быть применена коллективистическая форма: пластическое формование из отдельных человеческих фигур живой монументальной скульптуры и хоровое построение интонационных ансамблей»[[166]](#footnote-167). Репетиции проводились неорганизованно: по словам Г. К. Крыжицкого (в беседе со мной 3 мая 1953 года), один не знал, что делал другой. Начинание это разладилось из-за конфликта актеров с Глаголиным.

В конце 1920 года «Мистерию» собирался поставить коллектив русской драмы в Полтаве, как об этом сообщали местные газеты[[167]](#footnote-168). Но иных сведений об этой постановке обнаружить не удалось[[168]](#footnote-169).

На другом конце страны — на Дальнем Востоке, в обстановке борьбы трудящихся с интервентами и с белогвардейцами, — значение «Мистерии-буфф» ощущалось особенно сильно. И прогрессивно настроенные русские интеллигенты, находившиеся на Дальнем Востоке, энергично пропагандировали поэзию Маяковского, и в частности «Мистерию-буфф». Это относится прежде всего к сорганизовавшейся там группе «левых» писателей и художников, в которую входили поэты Н. Н. Асеев, С. М. Третьяков, Д. Д. Бурлюк, П. Н. Незнамов, художник В. Н. Пальмов, скульптор И. Н. Жуков, публицист Н. Ф. Насимович-Чужак и другие.

В 1919 году во Владивосток, захваченный врагами, контрабандным путем привезли экземпляр «Мистерии». Н. Н. Асеев пошел с ним в железнодорожные мастерские. «Я помню, — писал он много лет спустя, — как слушали рабочие мастерских временного ремонта во Владивостоке “Мистерию-буфф” в моем, не авторском чтении. Слушали затая дыхание, с восторгом и надеждой, отрезанные в то время от Советской России, чуя в этом произведении {107} великую связь народа, его чувств и стремлений, соединенных в одну неодолимую силу!»[[169]](#footnote-170)

Там же в конце 1920 года Литературно-художественное общество, председателем которого был С. М. Третьяков, устроило несколько публичных чтений «Мистерии-буфф»; читал Д. Д. Бурлюк, иногда Н. Н. Асеев. «Мистерия» была включена в репертуарный план театра «Золотой рог». «С. Третьяков, — сообщал режиссер Я. А. Варшавский в письме ко мне от 31 марта 1935 года, — зачитал по моей просьбе пьесу коллективу театра, где я был главным режиссером». 9 марта в местной коммунистической газете «Красное знамя» появилась статья, посвященная пьесе в связи с предполагавшимся спектаклем[[170]](#footnote-171). Но постановка во Владивостоке, как писал Я. А. Варшавский, «не могла осуществиться по причине тех политических ситуаций, которые образовались там после ухода партизанских красных войск».

В Чите, являвшейся с апреля 1920 года столицей Дальневосточной республики, в том же году П. Н. Незнамов «стал читать “Мистерию” в красноармейских аудиториях. В аудитории набивалось по полторы-две тысячи человек, принимавших Маяковского не дыша, причем даже такие каламбурные и сложные куски, как Эйфель и Нагорная проповедь, слушались отлично»[[171]](#footnote-172). Там же 15 января 1921 года «П. Н. Незнамовым было прочитано на память большое произведение Маяковского “Мистерия-буфф”, прослушанное собравшимися с большим вниманием»[[172]](#footnote-173).

В те годы немало наших соотечественников жило в Харбине (Северо-Восточный Китай). Туда приезжали и русские поэты.

Чешский писатель Франтишек Кубка, оказавшийся в 1920 году в Харбине, сорок лет спустя рассказывал в {108} своей книге «Голоса с Востока. Встречи с моими русскими и советскими современниками» о «поэзоконцерте», состоявшемся в Харбине осенью 1920 года в аудитории, где присутствовали и люди, сочувствовавшие Советской России, и ее заклятые враги:

«Выступил Асеев. Его голос завладел большим залом Коммерческого клуба. Пламенно и призывно говорил он о Владимире Маяковском, революционере слова и борце за власть Советов. Потом он прочитал драматическую поэму Маяковского “Мистерия-буфф”. <…> Сначала в зале топали ногами и свистели. Женщины визжали. На галерее кто-то пытался извлекать из рожка военные сигналы. Затем все стихло. “Голгофа аудитории”[[173]](#footnote-174) превратилась в поле победоносной битвы. Разгромленный противник перестал дышать. Покорный и покоренный, он вслушивался в голос поэта <…>. И белые банды на мгновение покраснели. От изумления…»[[174]](#footnote-175).

В харбинском журнале была помещена статья о «Мистерии», излагавшая содержание пьесы[[175]](#footnote-176). Предполагались студийная постановка «Мистерии» и ее переиздание, но эти намерения не осуществились.

И еще дальше в Китай проникли вести о «Мистерии». В русской газете, выходившей в Шанхае, появилась статья С. М. Третьякова о пьесе Маяковского. Свой взволнованный рассказ о ней Третьяков начинает словами: «С первого прочтения “Мистерии-буфф” ошеломляет неимоверная пестрота и стремительность этого произведения. Не театр, а цирк». Отметив афористичность пьесы, «самой сегодняшней из всех, написанных великим “Сегодня” о себе самом», он определяет происходящее в ней как «мировую ярмарку».

И далее Третьяков в ярких образных выражениях характеризует действующих лиц и развитие сюжета. {109} Говоря о сцене голода «нечистых», он восклицает: «Подлинная Россия минувших годов мучается в припадке голодной болезни в этих строфах». Он видит мистерию (которая явно ближе ему, чем «буфф») в том, что «как величайшее чудо сам себя осознаёт человек».

Статья кончается словами: «Революционной душе человечества на наших глазах, сейчас (не потому ли так туго нам верится) сотворившей чудо перерождения, посвящено это исключительное произведение, наиболее, может быть, родственное по направлению действия и широте охвата “Божественной комедии” Данте. Но Данте обозревал эпоху, имея глаза, обращенные назад, и стоя в зените накопления духовных ценностей эпохи схоластов; Маяковский же угадывает точки кипения революционного самосознания и их стремительный узор — в начальные годы великой эпохи. И по-своему прав, быть может, тот приват-доцент из философов- “мистиков”, который, пораженный пьесой, в чрезвычайном волнении дал о ней отзыв: вредное сатанинское произведение, рожденное под знаком антихристовым»[[176]](#footnote-177).

# **{****110}** Вторая редакция и вторая постановка

### 1

Работа Маяковского над «Окнами сатиры» РОСТА (октябрь 1919 – январь 1921 года), а затем Главполитпросвета (январь 1921 – январь 1922 года) оказала большое влияние на его театральную деятельность в 1920 – 1921 годах, в частности на создание второй редакции «Мистерии-буфф». Ежедневно погружаясь в гущу текущей политической информации, ведя напряженнейшую работу поэта и художника-агитатора, он и к своим новым драматургическим произведениям подходит как агитатор, вселяя в них актуальность.

В промежутке между двумя редакциями «Мистерии-буфф» он пишет три агитпьески: «А что если…? Мечты в буржуазном кресле», «Пьеска про попов, кои не понимают, праздник что такое» и «Как кто проводит время, праздники празднуя. (На этот счет замечания разные)». Там, в шутливых сценических зарисовках из жизни современников поэта уже нет космических масштабов «Мистерии».

В драматические произведения других авторов, написанные после прапремьеры «Мистерии», «социальные маски», впервые возникшие в «Мистерии», также приходят в качестве персонажей, отображавших крупные явления политической современности. Сам же Маяковский в 1920 году по-новому применил и развил метод «масок», сочетая его с манерой «Окон сатиры», в пьесках, действие которых происходит в бытовой обстановке. Такая трактовка персонажей была диаметрально противоположна {111} натурализму, которым страдали многие бытовые пьесы тех лет и который изрядно снижал их политическое воздействие.

Агитпьески Маяковского, выделяясь из массы произведений драматургии первых лет советского общества, в то же время имели немало общих с ней черт. Их ярко сатирический (а не комедийный) характер вполне отвечал жанровому своеобразию этой драматургии, в которой комедия почти отсутствовала — так ожесточенно развертывалась классовая борьба. Остро сатирично и цирковое антре Маяковского «Чемпионат всемирной классовой борьбы». Работа над этими небольшими драматическими произведениями[[177]](#footnote-178) в некоторой степени подготавливала внесение новых черт в «Мистерию» при создании ее второй редакции.

Вторая редакция тесно связана с движением «Театрального Октября», вдохновителем которого был В. Э. Мейерхольд, ставший во главе ТЕО.

Задачей этого движения было: повернуть театр, еще очень далекий от жизни Советской страны, лицом к революционной современности, сделать его одним из орудий революционной борьбы и строительства. Для осуществления этой задачи была нужна совокупность идеологических принципов, организационных мер и художественных методов.

Основные исходные позиции «Театрального Октября» отвечали задачам советского культурного строительства. Но это не избавило движение от значительных ошибок. Пытаясь форсировать переключение театральной жизни в социалистическое русло, деятели «Театрального Октября» не видели тех потенциальных возможностей, которыми обладали старые театры, и применяли методы административного воздействия. Сразу был взят очень крупный размах, в то время как театральная почва далеко не была подготовлена для коренного переворота.

Несмотря на перегибы «Театрального Октября», он помог революционизированию театра и драматургии.; Непосредственным же его практическим результатом было возникновение руководимых Мейерхольдом театра, {112} а затем театральной школы, сыгравших огромную роль в становлении нового театрального искусства.

Театр, задуманный как плацдарм для осуществления принципов «Театрального Октября», открылся 7 ноября 1920 года под названием «Театр РСФСР Первый». Впоследствии, в результате ряда реорганизаций, он стал Государственным театром имени Вс. Мейерхольда.

Еще до открытия этого театра «Мистерия-буфф», так непосредственно отвечавшая задаче революционного переустройства театра, включается в его репертуарный план в качестве его второй постановки[[178]](#footnote-179), — первой она не могла стать, потому что Маяковский взялся за ее основательную переработку. И вскоре Маяковский, сразу же примкнувший к движению «Театрального Октября», принимает активное участие в работе театра в качестве члена художественного совета и «поэта театра». Так этот крупный государственный театр становится для него своим, и поэт уже не стремится, как в 1918 году, к созданию театра «левых» художественных деятелей.

Театр открылся пьесой Эмиля Верхарна «Зори», о постановке которой Мейерхольд думал еще в 1905 году, а затем в 1918 году. В первые годы после Октября, когда поэзия Верхарна приобрела у нас широкую популярность, эта пьеса ставилась в различных театрах. Но только Театр РСФСР Первый (постановщики В. Э. Мейерхольд и В. М. Бебутов), внеся в нее дух советской современности, создал спектакль очень значительный и притом остро дискуссионный.

Перерабатывая пьесу о революционном восстании народа неведомой страны в период войны, заостряя сцены и реплики, которые приближали действие к российской действительности, Театр РСФСР Первый властно вдвигал драму, написанную в 1898 году, в год 1920‑й. Более того, он разрывал ее течение введением куска, выхваченного из огнедышащей современности. Подчас действующие лица обращались прямо в зрительный зал, и тогда представление приобретало характер митинга, несколько сковывавший сценическое движение, но в то же время отвечавший стремлению театра вовлекать зрителей в {113} действие. Вместо иллюзорных декораций театральный художник (В. В. Дмитриев) вносил на сцену условные изображения мест действия и отвлеченные геометрические формы.

С первых же шагов мейерхольдовского театра его творчество вызывает бурные споры. Они вспыхнули с яростной силой уже на первом диспуте о «Зорях» 22 ноября. И на этом диспуте Маяковский выступил в поддержку нового театра.

Называя театр, руководимый Мейерхольдом, «нашим театром» (XII, 245), Маяковский тем не менее критиковал и пьесу Верхарна и постановку. Он возражал против отвлеченной символики пьесы и приветствовал переработку пьесы. Рассматривая явления в их развитии и выделяя в них ростки нового, Маяковский энергично поддерживал *направление* мейерхольдовского театра. Он призывал «ломать, революционизировать все, что есть ветхого, старого в театре», и утверждал, что театр вступил «на исключительно правильный путь. Он понимает, что вне современности театр существовать не может» (XII, 246).

Маяковский точно определил постановку «Зорь» как «первую революционную *тенденцию* в театре». Театр при отсутствии новых пьес вынужден был обратиться к старой и приспосабливать ее к новым задачам. В этих условиях постановка могла быть лишь смелой и громкой заявкой. Только новой пьесе, порожденной революцией, предстояло тенденцию превратить в свершение. И это суждено было сделать второй редакции «Мистерии-буфф».

### 2

Первой редакцией «Мистерии-буфф» открывается история советской драматургии. Вторая редакция, появившись на рубеже между гражданской войной и нэпом, заключает ее ранний период.

Среди многочисленных театральных дел Маяковского в 1920 – 1921 годах (законченные и неосуществившиеся драматургические начинания, частые выступления по вопросам театра) главным было создание второй редакции «Мистерии». Вместе со всей страной, начавшей путь к коммунизму, двинулась в дорогу и пьеса. С окончанием {114} гражданской войны был пройден небольшой отрезок этого пути, уже начали проясняться некоторые черты строящегося общества, — и во второй редакции в алгебраические формулы аллегорий Маяковский стал подставлять конкретные числовые величины. Во второй редакции воплотились переживания народа и самого поэта в годы гражданской войны. В пьесе обрели сценическую жизнь многие характерные черты боевой эпохи. Здесь сказался также творческий рост поэта, обусловленный его практикой политической, агитационной работы. Острая политическая актуальность второй редакции была результатом «дней и ночей РОСТА» (I, 26).

Введение злободневных политических моментов ничуть не ослабило главного достоинства содержания пьесы: не случайные детали, а основной смысл великого явления социалистической революции. Маяковский сумел показать ведущие тенденции эпохи через посредство злободневных, «преходящих» фактов. Одушевляющее пьесу, как и всю драматургию Маяковского, устремление вперед приобрело еще более яркую окраску.

Вторая редакция усилила в «Мистерии» черты обозрения, политический характер которого чрезвычайно заострился. На протяжении всей пьесы в текст включены многочисленные упоминания о трудностях, которые молодой Советской стране пришлось преодолевать в период военного коммунизма: блокада РСФСР империализмом Антанты, хозяйственная разруха, продовольственный кризис с сопутствующими ему карточками, пайками и спекуляцией, бюрократизм, саботаж специалистов. А введение в состав действующих лиц Красноармейца и упоминания в тексте о ЧК говорят о тех силах, которые Советское государство создало для своей защиты.

Дама с картонками (в первой редакции она называлась Дамой-истерикой) повествует о злоключениях русской буржуазии, бежавшей все дальше от наступавших большевиков. Та же Дама и Интеллигент (заменивший Студента первой редакции и выделенный из числа «чистых») оказываются кратковременными попутчиками пролетариата, сбросившего своих угнетателей. Они идут «на службу к советской власти» (II, 293), но в «землю обетованную» не попадают: Дама, вознамерившаяся {115} найти пристанище в аду, становится добычей голодных чертей, а буржуазный интеллигент остается в раю. Действующие лица пьесы, упоминая великих князей, Временное правительство, 25 октября, связывают «перевороты» в ковчеге с российскими революциями 1917 года.

Наряду с репликами и эпизодами, характеризующими период военного коммунизма в целом или уже пройденные периоды революционной эпохи, Маяковский ввел в текст изменения и дополнения, непосредственно относящиеся к тем месяцам, в течение которых создавалась вторая редакция (конец 1920 года – начало 1921 года). Гражданская война закончилась. Надо было залечивать раны. Советское государство приступало к восстановлению народного хозяйства, переходило к новым методам экономического, общественного и культурного строительства.

Сильно изменившаяся обстановка побудила Маяковского написать новое действие. Во второй редакции «Ад», «Рай» и «Земля обетованная» из картин третьего действия превратились в действия третье, четвертое и шестое, а вновь написанное действие стало пятым. В нем поэт в условно-плакатных формах говорил о борьбе Советского государства с разрухой. Мотивы борьбы за уголь, за нефть, за восстановление железнодорожного и водного транспорта сближали текст пьесы с текстами «Окон РОСТА» того же периода (пример — первая реплика Паровоза (II, 333) и текст «Окна сатиры» № 610, написанный в ноябре 1920 года (III, 234)).

Пятое действие, в сущности, было опытом «производственной пропаганды», которая тогда была поставлена в порядок дня. В докладе «Производственная пропаганда и искусство», прочитанном 29 января 1921 года в Доме печати, Маяковский говорил о необходимости изыскивать новые методы агитации и, отметив трудности этих поисков, указывал на то, что «в мировом искусстве нет ни одного агитационно-трудового произведения» (цитирую по моей записи, приведенной: XII, 455). Трудность производственной агитации обнаружилась и здесь: пятое действие оказалось слабее прочих. В других действиях противники «нечистых» — конкретные образы; здесь же противник, по существу, не получил образного выражения, он представлен в виде действующего лица, {116} наименование которого непосредственно определяет понятие: «Разруха». Такого рода понятия находили удачное художественное воплощение в тех же «Окнах сатиры». Однако не все уместное там могло быть успешно перенесено в драматургию, а затем на сцену. Персонификация понятий, так же как и многие другие сценические элементы «Мистерии», свойственна средневековому театру, она присуща представлениям типа моралите. Но это один из устаревших приемов, не встречающих отклика у нынешних зрителей.

В конце пятого действия Красноармеец восклицает:

Лишь на машине  
в грядущее шаг —

и в шестом действии «машины», явившиеся среди «вещей», подчеркивают индустриальный характер «земли обетованной». В обрисовке «земли обетованной» очень видное место заняла электрификация (план электрификации России обсуждался и был принят в декабре 1920 года на VIII Всероссийском съезде Советов), а в четвертом действии («Рай») «нечистые» даже вырывают у бога Саваофа[[179]](#footnote-180) молнии:

На дело пригодятся —  
электрифицировать.

Во второй редакции — в последней строке второго действия и в последнем действии — есть упоминания о концессиях (Советское правительство приняло 23 ноября 1920 года закон о концессиях иностранному капиталу) и — в пятом действии — намеки на дискуссию о профсоюзах, развернувшуюся с ноября 1920 года по март 1921 года. Отразилась в новой редакции и денежная инфляция: в последней реплике Купца во втором действии «четыреста тысяч» превратились в «четыреста миллионов», а в одной из реплик Прачки в последнем действии вместо слов «пятьсот рублей, что пятьсот зубов» появились слова «100 000 рублей, что 100 000 зубов».

Два изменения, внесенные в первое действие, были вызваны новыми явлениями в международной жизни. {117} Во второй редакции уже не Француз рассказывает о гибели Парижа в пучине потопа, а Немец — о такой же гибели Берлина, причем здесь упоминаются берлинские улицы (Фридрихштрассе, Аллея Побед) и деятели того времени — маршал Франции Фош, сражавшийся против Германии, и лидер германских социал-демократов Шейдеман («публика сидит и тихо шейдеманит»). Если рассказ о Париже был чисто фантастическим, то в рассказе о Берлине ощущается иносказание — намек на революционные события в Германии 1918 – 1920 годов, сближавший этот монолог Немца с началом стихотворения Маяковского «Потрясающие факты», в котором эти события также облечены в форму аллегории и где, кстати сказать, мы обнаруживаем ту же рифму «обед — Аллеей Побед». Далее вместо стычки немецкого и итальянского офицеров происходит столкновение Англичанина с Французом: каждый из союзников старается первым захватить новые колонии — в 1920 году этот мотив был более современным. Их столкновение повторяет в несколько измененном виде ситуацию из «Чемпионата всемирной классовой борьбы»: «схватывается Ллойд-Джордж с Мильераном из-за прибыли» (II, 401).

Гимн («солнцу псалмы») с его наивно-отвлеченной восторженностью Маяковский заменил заключающим пьесу «Интернационалом»: написанный им новый текст прославляет борьбу рабочего класса и его победу. Поэт отдал тут дань стихийно возникшей традиции политически окрашенных спектаклей первых лет революции — в финале многих из них зрители, поднявшись с мест, вместе с актерами заканчивали спектакль пением пролетарского гимна.

Реальные, живые черты эпохи помогали пьесе освобождаться от расплывчатости, отвлеченности. Этому же служило устранение некоторых излишне усложненных словесных образов, отдельных схематичных сценических моментов. Усилению конкретности и злободневности пьесы способствовали также изменения в составе действующих лиц и в их определениях. Русский купчина стал Российским спекулянтом, Француз получил фамилию — Клемансо, в числе «чистых» вместо Офицера-итальянца появился англичанин Ллойд-Джордж. В ряду «нечистых» Красноармеец и Машинист заменили неиндустриальных {118} Трубочиста и Сапожника[[180]](#footnote-181). Введение в пьесу самого бога — Саваофа — еще более усилило ее антирелигиозный характер. Человек просто превратился в Человека будущего, и его реплики стали более конкретными.

Наиболее значительное изменение в составе действующих лиц — через всю пьесу проведен новый очень существенный и ярко очерченный персонаж — Соглашатель — меньшевик. Ранний эскиз этого образа, еще не оформленный политически, мы находим в трагедии «Владимир Маяковский». Это Обыкновенный молодой человек — мещанин, напуганный нарастающим мятежом, пытающийся предотвратить его и умоляющий «на коленях»:

Милые!  
Не лейте кровь!  
Дорогие,  
не надо костра!  
 *(I, 161)*

В первой редакции «Мистерии» мотив боязни восстания пройдет в реплике Дамы-истерики в сцене свержения власти «чистых»:

И опять и опять разрушается кров,  
и опять и опять смятенье и гул…  
Довольно!  
Довольно!  
Не лейте кровь!  
Послушайте, я не могу!  
 *(II, 205)*

И еще раньше, в сцене потопа, прозвучит реплика Дамы с той же ноющей нотой: «Послушайте, я не могу!» (II, 178). Во второй редакции Маяковский передаст Соглашателю и эти дважды повторенные слова Дамы из первого действия (II, 259 – 260), и всю цитированную здесь реплику Дамы из второго действия, значительно расширив ее (II, 289). Больше того, он разовьет во всей {119} пьесе тему страха Соглашателя перед конфликтами, и эта тема приобретет яркую политическую окраску.

Политическая характеристика Соглашателя предопределена тем, что меньшевик как таковой появляется в «Мистерии» далеко не впервые. Он не раз попадал под удары «Окон сатиры», а затем вышел на сцену в «Чемпионате всемирной классовой борьбы». В одной из ремарок этой пьески сказано, что «меньшевик-рыжий путается у всех под ногами» (II, 401). Такова же функция Соглашателя в «Мистерии» во время схваток «чистых» с «нечистыми», а в постановке Театра РСФСР Первого черты циркового «рыжего», угадываемые в персонаже, созданном Маяковским, становились еще более рельефными. В образе Соглашателя поэт заклеймил и высмеял те политические силы, которые в первые годы нашей революции метались между революцией и контрреволюцией, объективно, а нередко и сознательно помогая последней. Соглашатель Маяковского постоянно пытается примирить «нечистых» с их противниками, но каждая такая попытка неизменно оканчивается «двухсторонним обложением»: бьют и те и другие. Только в двух местах для реплик Соглашателя Маяковский воспользовался текстом Дамы из первой редакции, остальные реплики Соглашателя (а их немало) он написал заново. В пьесу органически вошел новый образ, исполненный большой сатирической силы и более развернутый, чем ранее созданные действующие лица пьесы и, конечно, чем персонаж «Чемпионата».

Были произведены некоторые мелкие фабульные изменения; например, «чистые» появляются в аду в качестве чертей — «с рогами и хвостами». Они и тут остаются эксплуататорами — «пошел и меж чертями антагонизм классовой» (II, 306). Среди текстовых переделок, не связанных с изменениями в развитии сюжета, а вносящих стилистические обновления, примечательна переработка текста боевой песни в конце второго действия: звучит поэтический образ «комиссары морей», навеянный событиями гражданской войны.

Усилилось во второй редакции начало «буффа». В первой редакции Маяковский переключает патетический подъем в комедийную разрядку в конце второго действия, когда после хора «На мачты! За реи!» вылезает {120} Купец, подсчитывающий предполагаемые доходы от продажи ковчега (II, 215). Во второй редакции поэт не только развертывает эту сценку, ной распространяет этот же прием на финалы других актов. Так, картина «Ада», кончавшаяся прежде также хором двинувшихся ввысь «нечистых», теперь завершается сценкой выскочившей «откуда ни возьмись» Дамы и Вельзевула. В картине «Рая» вслед за репликами «нечистых», высылающих «вперед Трубочиста», раздается голос Соглашателя, решающего остаться в раю. А в последнем действии после призыва «Становитесь хорами — будущему псалмы!» Соглашатель, вдруг признавший: «социализм неминуем», пытается дирижировать хором, но «Кузнец отодвигает его вежливо», и тогда пение «Интернационала» заканчивает пьесу.

Во второй редакции еще настойчивее, чем в первой, провозглашалось театральное новаторство. И уже в прологе об этом заявлялось со всей определенностью. Пролог был написан совершенно заново. Драматические тона пролога к первой редакции сменились веселым разговором актера с публикой в духе балаганного зазыва. Во второй половине пролога, как это было в старинных народных зрелищах, вкратце рассказывается сюжет шести действий, в первой же разъясняется, «почему весь театр разворочен». Такая последовательность обоснованна.

У меня сохранился машинописный экземпляр второй редакции, относящийся к началу 1921 года; текст этого экземпляра кое в чем отличается от окончательного текста, — в частности, здесь отсутствует пролог. Следовательно, пролог был написан уже в то время, когда пьеса репетировалась в Театре РСФСР Первом, и, создавая этот пролог, Маяковский исходил из особенностей постановки. Занавеса в спектакле не было, — зритель, входя в зал, прежде всего видел необычное оформление раскрытой сцены и его отдельные элементы, вынесенные в самый зал. Значит, надо было начать с объяснения непривычного облика театрального помещения, а затем уже перейти к содержанию пьесы.

Но до этого перехода в прологе есть несколько строф, где утверждается зрелищное начало в театре и где оно противопоставляется традициям сценической иллюзии, {121} старым приемам «других театров», для которых «представлять не важно: для них сцена — замочная скважина». Можно предполагать, что «замочная скважина» пришла в новый пролог «Мистерии» из статьи Вс. Мейерхольда 1915 года «Сверчок на печи, или у замочной скважины», резко критиковавшей постановку Студии Художественного театра[[181]](#footnote-182), — тем более что Мейерхольд в ноябре 1920 года печатно сослался на эту свою статью[[182]](#footnote-183). Дальнейшие же слова пролога, относящиеся также к «другим театрам»: «… гнусят на диване тети Мани да дяди Вани», — сразу напоминают об иронической фразе Маяковского из его выступления на диспуте о «Зорях» (касающейся возможности объединения актеров с публикой): «Представьте себе: в Художественном театре все эти дяди Вани, тети Мани сломали перегородку и вместе с околоточным пошли с пением “Интернационала” по улицам города!» (XII, 246). Ясно, что Маяковский нападал в первую очередь именно на Художественный театр, в искусстве которого в первые годы революции не было заметно сдвигов. Вл. И. Немирович-Данченко вспоминал (в 1924 году), что в эти первые годы Художественный театр «действительно растерялся, и эта растерянность продолжалась долго»[[183]](#footnote-184). И он же через несколько месяцев после создания Маяковским этого пролога отстаивал правильность «курса» «оставаться вне политики»[[184]](#footnote-185).

Такой аполитизм был совершенно неприемлем для Маяковского и для Мейерхольда. Они были убеждены, что новые огромные явления жизни, новые мысли и чувства, порожденные Октябрем, требуют новых форм для своего выражения. В неопубликованной статье «Незабытое {122} (Наброски)», написанной в 1957 году, В. М. Бебутов вспоминал, что, когда Маяковский, впервые читая коллективу театра новый текст пролога, дошел до слов о «тетях и дядях», — «Мейерхольд расхохотался и обнял Маяковского. Тогда один из актеров, обиженный за Московский Художественный театр, спросил Мейерхольда: “Как это вы можете, Всеволод Эмильевич, вы, который играли в Художественном театре Треплева и Тузенбаха, восхищаться этим?” Мейерхольд посмотрел на говорившего холодными серыми глазами и ответил: “Всему свое время”»[[185]](#footnote-186).

Время требовало от искусства нового слова, и реализму спектаклей тогдашнего Художественного театра Маяковский противопоставлял свое понимание реализма — такое, которое не исключает ни широкого размаха действия, ни фантастики, ни зрелищности:

Мы тоже покажем настоящую жизнь,  
но она  
в зрелище необычайнейшее театром превращена.  
 *(II, 248)*

Своего рода преодоление сценической иллюзии, неожиданный разрыв пьесы выходом из ее событий в действительность заключался и в реплике Машиниста в начале шестого действия, когда в ответ на восклицания своих товарищей, узнававших в «земле обетованной» кто Иваново-Вознесенск, кто Марсель, кто Шую, кто Манчестер, он говорил:

Как не стыдно глупости городить вам!  
Какой это Манчестер?  
Это Москва.  
Как это ослепли все?  
Вот смотрите, Тверская,  
вот Садовая,  
вот театр РСФСР[[186]](#footnote-187).  
 *(II, 342)*

{123} И по-иному, в более крупном масштабе, ниспровергалась сценическая иллюзия в финальной сцене, где как бы перебрасывались мостки от театра в подлинную жизнь народа, в его светлое будущее и в согласии с тогдашними устремлениями Мейерхольда провозглашалось слияние сцены со зрительным залом.

Изменения, внесенные в пьесу, были так велики не только по их значению, но и количественно, что объем ее увеличился без малого на 1000 строк (1555 строк в первой редакции, 2507 строк во второй)[[187]](#footnote-188). Целостность второй редакции делает ее законченным, самостоятельным произведением.

Автограф второй редакции, как и автограф первой, до нас не дошел. Но, как уже сказано, у меня сохранился машинописный экземпляр второй редакции. Вот как это произошло. Узнав, что Маяковский переработал пьесу, я предложил перепечатать рукопись на машинке в секретариате РОСТА (тогда я был ответственным секретарем РОСТА). Маяковский согласился. Текст в январе 1921 года был перепечатан на папиросной бумаге в нескольких экземплярах. Я выправил их и отдал Маяковскому, за исключением одного, который оставил себе. Много лет спустя, готовя к печати третий том Полного собрания сочинений Маяковского в двенадцати томах (том вышел в 1939 году), я обнаружил в этом экземпляре отличия от окончательного текста, то есть первого печатного текста (приложение к журналу «Вестник театра», М., 1921, № 91 – 92). Некоторые из этих отличий представляют немалый интерес (варианты машинописного текста — II, 474 – 476). В финале есть лишь первая строфа нового текста «Интернационала» из трех написанных Маяковским. Только что созданный пятый акт вначале не имел названия. Легко обнаружить, что в страницу с перечнем мест действия оно впечатано отдельно. Дело было так. Увидев, что место пятого действия осталось без названия, я обратил на это внимание Маяковского. Он подумал и сказал, что название будет «Страна обломков». И машинистка внесла эти слова в каждый экземпляр.

{124} Особое значение имеет разговор о рынке в начале второго действия. В тексте машинописного экземпляра Купец, слыша сетования Соглашателя на закрытие Сухаревки (рынок на Сухаревской, теперь Колхозной площади в Москве, центр мелкой спекуляции в годы военного коммунизма; закрыт 15 декабря 1920 года), обращался к Попу со словами:

Ничего, смиренный инок, —  
остался Смоленский рынок.

Соглашатель отзывается:

Какой рынок, одна слава —  
ежедневно облава.

Весной 1921 года, как раз в промежутке между созданием машинописного текста и фиксацией окончательного текста второй редакции, произошло важнейшее событие — установление новой экономической политики и в результате этого разрешение свободной торговли; в частности, 7 апреля был подписан декрет Совета Народных Комиссаров о натурпремировании. Маяковский реагировал на событие изменением и расширением текста этой сценки (см. II, 272 – 273).

В начале пятого действия есть сценка спора между «нечистыми», участники которой оперируют терминами дискуссии о профсоюзах 1920 – 1921 годов. В машинописном экземпляре в связи с термином «буфер» Маяковский устами одного из своих персонажей — Машиниста — высмеивает Бухарина, организовавшего так называемую «буферную фракцию»:

Что толку в профдискуссии, милый Пров?  
Бухарин-то с буферами,  
а паровоз-то и без колес, а не то, что без буферов.

Еще один текст с вариантами удалось мне обнаружить в конце пятидесятых годов. Это машинопись пятого действия с правкой Маяковского[[188]](#footnote-189). Рукой поэта написан заголовок: «Пятый акт». Текст этот — промежуточное звено между первоначальным машинописным текстом, о котором {125} только что шла речь, и окончательным. Из вариантов машинописи пятого действия одни совпадают с вариантами первоначального текста, а другие (мелкие) появляются в ней впервые. Есть и более существенный вариант — после строки 2010 (II, 335) имеется реплика Машиниста, отсутствующая во всех прочих текстах:

Паровозу не помочь никак,  
Если с шеи его не ссадить мешочника[[189]](#footnote-190).

Это отклик на бедствие тех дней: в обстановке крайней нехватки продуктов тысячи людей пробирались в хлебные губернии и привозили оттуда продовольствие, — они перегружали полуразрушенный транспорт, и многие из них спекулировали продуктами.

Окончательный текст второй редакции сформировался к моменту премьеры: кое-какие добавления и изменения делались Маяковским в процессе репетиций, в которых он принимал очень активное участие. Однако, сдав этот текст в печать, Маяковский не считал работу над ним завершенной. В предисловии к изданию второй редакции он утверждал: «“Мистерия-буфф” — дорога. Дорога революции» (II, 245). А вскоре написал: «Революция расплавила все, — нет никаких законченных рисунков, не может быть и законченной пьесы. “Мистерия-буфф” — это каркас пьесы, это движение, ежедневно обрастающее событиями, ежедневно проходящее по новым фактам» (II, 359). Поэтому он заявлял о пьесе, что «в зависимости от новых, нарастающих обстоятельств она будет переделываться» (XII, 259). И действительно, уже в то время, когда она шла на сцене, он вносил в текст изменения.

В предисловии к ее изданию есть слова, которые в наши дни звучат с особой силой: «Сегодня к коммуне рвется воля миллионов, а через полсотни лет, может быть, в атаку далеких планет ринутся воздушные дредноуты коммуны». Так в холодной, голодной, раздетой и разутой Москве 1921 года поэт провидел сегодняшние космические корабли.

Предисловие заканчивалось фразой: «В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие “Мистерию-буфф”, {126} меняйте содержание, — делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным». Этот призыв раскрывал намерение автора; пьеса должна не только говорить о пути к коммунизму, но и вместе с народом шагать по этому пути. Обращение ко «всем», как бы превращая авторство «Мистерии-буфф» во всеобщее достояние, в известной мере сближалось с первоначальным самоустранением Маяковского от авторства поэмы «150 000 000», которая в первом издании печаталась без его фамилии и в начале которой были (и остались) слова о том, что «никто не сочинитель» этой его поэмы (11,115).

Это означало: под влиянием событий революционный народ пером поэта создает революционные произведения искусства.

### 3

История второй постановки пьесы, очень сложная и необычная, особенно интересна тем, что в ее перипетиях ярко отразились противоречия эпохи, радости и тяготы первых лет созидания советского искусства.

Подготовка к постановке «Мистерии» в Театре РСФСР Первом началась вскоре после премьеры «Зорь». 19 ноября 1920 года — в период, когда Маяковский еще продолжал переработку пьесы, — В. М. Бебутов, сорежиссер Мейерхольда по ее постановке, в записке, адресованной Мейерхольду, писал: «Завтра (20‑го) Маяковский после “Зорь”, в 9 1/2 ч. веч. читает “Мистерию-буфф”, — первая часть *совершенно* изменена им»[[190]](#footnote-191).

Художественный совет театра заслушал доклад Мейерхольда и Бебутова о предстоящих работах театра и постановил: «Утвердить к ближайшей постановке “Мистерию-буфф” Маяковского и “Гамлет” и назначить заседание Малого художественного совета для делового рассмотрения всех вопросов, связанных с постановкой “Мистерии-буфф”, на вторник, 30 ноября»[[191]](#footnote-192).

Вопрос о художнике, которому предстояло создать оформление сцены для «Мистерии», прошел несколько {127} стадий. В уже цитированной статье «Незабытое» В. М. Бебутов писал: «Вначале и Мейерхольд, и Маяковский, и я единогласно выдвинули кандидатуру всеми нами любимого художника-новатора Владимира Евграфовича Татлина, о приглашении которого Мейерхольд мечтал еще при постановке “Зорь”. “Гениальный Татлин”, — так его всегда звал Маяковский. <…> Увлекшись первоначально идеей конструктивно-монументального оформления “Мистерии-буфф”, он, будучи перегружен работой, вынужден был отказаться от нашего предложения. После отказа Татлина мы привлекли Г. Б. Якулова, который дал интересный, построенный с ренессансным блеском в форме своеобразного амфитеатра макет».

Малый художественный совет 30 ноября в присутствии членов Большого художественного совета — Мейерхольда, Маяковского и других — рассмотрел смету Г. Б. Якулова на ближайшие работы по постановке «Мистерии-буфф» и утвердил смету[[192]](#footnote-193). В дальнейшем Якулов отошел от работы над «Мистерией». Его макет, «несмотря на высокие художественные достоинства, никак не вязался с природой “Мистерии-буфф”»[[193]](#footnote-194). Вещественное оформление «Мистерии-буфф» было выполнено художниками В. П. Киселевым (костюмы), А. М. Лавинским и В. Л. Храковским (оформление сцены).

В дневнике Театра РСФСР Первого[[194]](#footnote-195) сообщение о «Мистерии» появляется впервые 22 декабря 1920 года: «Назначенная после спектакля читка В. Маяковским новой редакции “Мистерии-буфф” не состоялась, так как В. Э. Мейерхольд и В. М. Бебутов, занятые на съезде, до позднего вечера в театр не приехали».

Мейерхольд и Бебутов присутствовали на открытии VIII Всероссийского Съезда Советов, они слышали доклад В. И. Ленина о деятельности Совета Народных Комиссаров. Можно не сомневаться, что этот доклад дал им чрезвычайно много для их работы, и в особенности для постановки «Мистерии». Страна переживала один из важнейших переломных моментов своей жизни: как заявил {128} Ленин, «наступил переход от военных задач к задачам хозяйственным». И он выдвинул важнейшие из этих хозяйственных задач. Общий подъем экономики и отдельные моменты, способствующие ему, — концессии, премирование натурой и особенно электрификация (именно в этом докладе прозвучали слова: «*Коммунизм — это есть Советская власть плюс электрификация всей страны*») — об этом говорил Ленин и это было то новое, что «переход от военных задач к задачам хозяйственным» побудил ввести во вторую редакцию «Мистерии-буфф». Владимир Ильич призывал к развертыванию производственной пропаганды, к борьбе с сухаревкой, «которая живет в душе и действиях каждого мелкого хозяина»[[195]](#footnote-196), — и именно это должна была нести в массы «Мистерия».

Следующая запись в дневнике театра — 29 декабря. «Спектакля нет. В 9 часов В. Маяковский прочел “Мистерию-буфф”, переделанную заново для нашего театра».

Репетиции «Мистерии» начались в январе 1921 года, по-видимому в начале месяца. Параллельно с репетициями шли авторские публичные чтения второй редакции. В газетах появилось такое извещение: «Вторая литературная среда в Доме печати назначается 19 января. Тов. В. В. Маяковский прочтет новый вариант “Мистерии-буфф” с вступительным словом т. Мейерхольда»[[196]](#footnote-197). Отчеты опубликованы не были, но из заключительного слова Маяковского на диспуте 30 января (см. [далее](#_Tosh0000772)) видно, что это чтение состоялось. Предполагалось еще одно чтение в Доме печати: Культурно-просветительная комиссия коллектива сотрудников РОСТА решила «устроить 14 февраля в Доме печати чтение В. В. Маяковским его пьесы “Мистерия-буфф” для сотрудников РОСТА и Главполитпросвета[[197]](#footnote-198) и дискуссию по поводу пьесы». Это постановление не было осуществлено: ровно через месяц вновь образованная Культурно-просветительная комиссия коллектива сотрудников Главполитпросвета (РОСТА вошло в состав Главполитпросвета) {129} опять приняла решение: «Устроить чтение»[[198]](#footnote-199). Состоялось ли оно — установить не удалось.

Но отрывки «Мистерии» Маяковский все же читал на одном из вечеров сотрудников РОСТА, — очевидно, это было несколько раньше. Журналист Шахно Эпштейн писал в 1930 году в статье «Встречи с Владимиром Маяковским»:

«На литературном вечере в клубе РОСТА выступил журналист Левидов с докладом, в котором восхвалял большой талант Маяковского, но рассматривал его как дикаря. Маяковский читал тогда отрывки своей “Мистерии-буфф”; он захватил своим чтением, но все повторяли, что массы этого не поймут. Маяковский был возмущен. Он произнес горячую речь и обозвал нас чахлыми интеллигентами, которые не пошли дальше Пушкина. Он гремел так, что стены дрожали: “Да, я, Владимир Владимирович Маяковский, дикий для вас, потому что для вас дика революция, дика гигантская борьба народных масс, пробудившихся к новой жизни; революция выбросит вас вместе со всей вашей пушкинской культурой, как лишний балласт. Мы посмотрим, что эта масса — та, которая делает революцию и бьется на фронтах, — скажет о моей "Мистерии-буфф"”. Речь произвела колоссальное впечатление. Критики Маяковского казались лилипутами, выступившими против гиганта.

Маяковский был прав: масса в Москве восторженно встретила “Мистерию-буфф”. Маяковский ходил тогда из района в район и читал рабочим свою пьесу по клубам, в кино, на уличных собраниях (? — *А. Ф*.); он взял Москву штурмом. Мне довелось пойти с Маяковским в Хамовнический район[[199]](#footnote-200), и я был ошеломлен тем энтузиазмом, который вызвала у рабочих “Мистерия-буфф”»[[200]](#footnote-201).

{130} О выступлениях Маяковского перед московскими рабочими с чтением «Мистерии» впоследствии писал Б. Ф. Малкин, заведовавший Центральным агентством по распространению и экспедированию печати (Центропечать) в 1918 – 1921 годах и часто встречавшийся с Маяковским: «Я помню, какое большое впечатление произвел в Москве столь необычный в тогдашней писательской практике факт многочисленных выступлений Маяковского на широких рабочих собраниях с читкой своей пьесы “Мистерия-буфф”. Постановке этой пьесы ставились всевозможные бюрократические препятствия, и для того, чтобы их окончательно сломить, Маяковский предпринял ряд выступлений на массовых рабочих собраниях, которые заканчивались принятием единогласных резолюций с требованиями срочной постановки “Мистерии-буфф”. На одном из таких собраний в Рогожско-Симоновском районе[[201]](#footnote-202) я присутствовал, и у меня до сих пор остался в памяти тот необычайно теплый и дружеский прием, который оказала рабочая аудитория своему поэту и который являлся живым опровержением лживых толков о “непонятности” Маяковского»[[202]](#footnote-203).

По словам Маяковского, после этого чтения было проведено голосование и лишь пять человек высказалось против пьесы (см. XII, 259).

{131} Вслед за чтениями в районах 30 января в помещении Театра РСФСР Первого состоялся диспут под названием: «Надо ли ставить “Мистерию-буфф”?» Такая постановка вопроса объяснялась тем, что некоторые лица развивали усиленную деятельность, направленную против пьесы Маяковского. В частности, четверо литераторов (А. С. Серафимович, В. А. Карпинский, З. К. Барсова-Карпинская, Д. Ф. Чижевский) подали в ЦК РКП (б) заявление, в котором возражали против постановки «Мистерии-буфф» «в ее напечатанном виде». Они считали, что пьеса «проникнута анархической точкой зрения» и «в разрешении некоторых вопросов искажающе-вульгарна», и просили о назначении компетентной комиссии для рассмотрения вопроса о постановке «Мистерии». Заявление было переслано в Государственное издательство[[203]](#footnote-204).

Можно полагать, что основной причиной выступления четырех литераторов против «Мистерии» было резкое отличие их художественных позиций от творческих принципов Маяковского. Написанные в период между появлением первой и второй редакций «Мистерии» пьесы А. С. Серафимовича («Марьяна»), В. А. Карпинского («Мы и они») и Д. Ф. Чижевского[[204]](#footnote-205) («Его величество Трифон»), передавая напряжение классовой борьбы, по своей манере в большей или меньшей степени приближались к традиционной бытовой драме. Отсюда возникало неприятие этими литераторами «Мистерии».

Лица, не соглашавшиеся с Маяковским, спорили с ним на диспутах и в печати. Это было естественно. Но некоторые не довольствовались этим, а, считая свою, в сущности, очень ограниченную точку зрения истинно коммунистической и обязательной для всех, требовали не печатать его произведений, не допускать их на сцену.

Маяковский и театр должны были принять контрмеры против попыток сорвать постановку «Мистерии».

В. М. Бебутов сообщал 27 января В. Э. Мейерхольду, {132} находившемуся в клинике на излечении: «*Вопрос о деле Чижевского*[[205]](#footnote-206) обострился настолько, что я назначил на воскресенье 30 января в театре чтение пьесы самим Маяковским и его доклад о значении этой постановки, приглашаю представителей: *ЦК* и МК РКП, *Рабкрина*, ТЕО, МОНО, Всерабиса и Главполитпросвета[[206]](#footnote-207). Дадим бой». В письме от 29 января он писал: «Завтра (как Ты увидишь из афиши) чтение, доклад и диспут (“Мистерия”). Главполитпросвет “вмазал” Чижевскому и Ко»[[207]](#footnote-208). Последняя фраза косвенно подтверждается письмом в редакцию заведующего Агитационным отделом Главполитпросвета Л. Г. Шапиро. Опровергая сообщение газеты о том, что он будто бы выступал на диспуте, Шапиро добавлял: «Должен оговориться, что считаю вещь эту (“Мистерию-буфф”. — *А. Ф*.) действительно дышащей мотивами нашей большой эпохи»[[208]](#footnote-209).

Афиша, о которой упоминал Бебутов, по-видимому, не сохранилась, в газетном же извещении указывалось: «На дискуссию приглашены представители ЦК, МК РКП, Рабкрина, ТЕО, МОНО, Всерабиса и московских театров»[[209]](#footnote-210).

Диспут открылся вступительным словом Маяковского. Текст этого выступления (по стенограмме) напечатан в Полном собрании сочинений (XII, 257 – 259), но в отчете РОСТА более четко изложены слова поэта о «противодействии, которое оказывали и оказывают сейчас некоторые писатели-коммунисты, как, например, Серафимович, Чижевский и другие, считающие эту пьесу не коммунистической и для пролетариата непонятной, несмотря на то, что многие рабочие Петрограда и Москвы, {133} видевшие постановку этой пьесы или слышавшие чтение, не раз высказывали обратное»[[210]](#footnote-211).

Затем Маяковский прочитал вторую редакцию «Мистерии». Как сообщалось в том же отчете РОСТА, пьеса «произвела на собравшихся исключительное впечатление».

Маяковский вспоминал впоследствии: «Я читал “Мистерию” с подъемом, с которым обязан читать тот, кому надо не только разогреть аудиторию, но и разогреться самому, чтобы не замерзнуть[[211]](#footnote-212).

Дошло.

Под конец чтения один из присутствующих работников Моссовета (почему-то он сидел со скрипкой) заиграл “Интернационал” — и замерзший театр пел без всякого праздника» (XII, 156).

После «бурных аплодисментов», отмеченных в стенограмме, Маяковский сказал: «Товарищи, я бы с удовольствием кланялся, но за эти три года так уже накланялся, что мне это надоело».

Председатель диспута — старый большевик, театральный деятель Д. Н. Бассалыго — произвел подсчет состава собрания по профессиям и по партийной принадлежности (чтобы затем более четко определить отношение к пьесе рабочих и членов партии).

Началась дискуссия. Первой говорила З. К. Карпинская[[212]](#footnote-213), представительница группы литераторов, подавшей в ЦК РКП (б) записку с протестом против постановки «Мистерии»: «Пьеса нам представлена в совершенно другом виде; это, видно, переделка того, что было. (Маяковский: “Ложь!” Шум на местах, крики, председатель призывает к спокойствию.) Я эту пьесу могу только приветствовать. В ней есть футуризм и анархизм и прочее, но они совершенно скрашены, и последние два действия дают хорошее впечатление. Но первая пьеса без переделки полна ультра-анархизма, и мы не могли признать ее пригодной для пролетариата. И если здесь и были {134} упреки, что незачем было писать в ЦК записки, то я думаю, что эти записки писать все-таки надо. Может быть, благодаря запискам Маяковский и постарался переделать свою пьесу. (Маяковский: “Наглая ложь!” Крики с мест: “Ложь!”, шиканье.)»

Взявшая затем слово представительница НК РКИ С. Е. Рафалькес заявила: «Я от Рабкрина прислана сюда как коммунистка и присоединяюсь к мнению Карпинской в том смысле, что эта пьеса абсолютно приемлема. Раньше ее не слышала вообще и не знаю, какова она была».

В прениях участвовали художники Д. П. Штеренберг, Е. А. Равдель, студент Вхутемаса С. Я. Сенькин, историк литературы проф. Н. Н. Фатов, Д. Н. Бассалыго (в частности, он сообщил, что В. Э. Мейерхольд не смог прийти на диспут по болезни) и другие. Почти все высоко оценили пьесу. Любопытным было выступление некоей Перемешко. Она заявила: «Я выступаю как представительница партии меньшевиков» — и далее утверждала, что Маяковский «очень неправильно обрисовал в своей пьесе партию меньшевиков». После окончания ее речи Маяковский заметил ей: «Товарищ, я предлагаю вам объединиться с тов. Чижевским. (С мест: “Где он?”) Он где-то там бродит необъединенный».

Аудитория чрезвычайно горячо реагировала на каждое выступление. Такая бурная реакция вообще характерна для театральных диспутов начала двадцатых годов, когда каждое значительное явление театральной жизни вносило в аудиторию резкое расслоение. Но тут страсти вспыхнули особенно ярко. Кипение их воплотилось с наибольшей силой в заключительной речи Маяковского, — видимо, судьба пьесы была очень уж больным местом для поэта. Отсюда и чрезвычайно резкие нападки на ее противников, пытавшихся помешать ее постановке.

Маяковский сказал:

«Слово принадлежит мне. Прошу не расходиться — не во имя моих слов, а во имя дела, которое вы должны сделать. Я отвечу моим оппонентам. Прежде всего тов. Карпинской. Тов. Карпинская, эту самую пьесу ваши соратники по бестактному выступлению перед ЦК РКП слышали за день до подачи записки — в Доме печати, где {135} они так же остались в единственном числе, как соблаговолили сегодня остаться здесь вы».

Действительно, авторы заявления высказались против постановки «Мистерии-буфф» «в ее напечатанном виде», то есть в первой редакции, в Доме же печати Маяковский читал вторую редакцию — над ней и работал театр.

Напомнив об агитационной работе, которую он в то время так активно вел в РОСТА, поэт заметил: «Уже из-за одного этого вы должны были бы быть тактичны». И он сказал о выступлении З. К. Карпинской: «Вы извинились сегодня передо мной и аудиторией».

«Я своей пьесы не изменю», — заявил Маяковский. Он обратился к слушателям, горячо принявшим «Мистерию-буфф»: «Товарищи, вы сегодня подписались под моей пьесой, будьте добры завтра или послезавтра, когда я пойду в Госиздательство требовать издания этого революционного произведения, — будьте добры стать тогда в наши ряды…»

Вспоминая девять лет спустя о боях вокруг «Мистерии-буфф», Маяковский самокритически говорил: «Вместо организованной борьбы я анархически обрушивался». И далее: «Приобретенные привычки в дореволюционные годы — они крепко сидят». В яростном выступлении на диспуте и прорвались эти анархические пережитки. А после слов о такого рода срывах в прошлом Маяковский сказал: «Я от партии не отделяю себя, считаю обязанным выполнять все постановления этой партии, хотя и не ношу партийного билета» (XII, 432). Эта горячая убежденность беспартийного коммуниста, всегда одушевлявшая Маяковского и составлявшая главную движущую силу его выступления на диспуте, очевидно, была верно воспринята аудиторией, несмотря на допущенные поэтом резкости и перегибы.

После выступления Маяковского один из присутствовавших на диспуте (имя его в стенограмме отсутствует) констатировав: «Впечатление, произведенное пьесой Маяковского на собрание, ясно и сомнению не подлежит», — предложил: «Мы, коммунисты, которые выслушали сегодня пьесу Маяковского и участвовали в ее обсуждении, мы должны сделать так, чтобы после этого {136} собрания осталось какое-нибудь определенное постановление, и мы должны наш голос вынести за стены собрания таким образом, чтобы он был услышан по всей Москве и по всей России».

Другой участник собрания, говоривший с места (имя его также не приведено в стенограмме), предложил: «во-первых, принять резолюцию в категорической форме, например, “слышали, считаем необходимым поставить”, во-вторых, тов. Маяковскому поставить чтение своей пьесы в партийных районах перед массовой партийной рабочей аудиторией».

Маяковский ответил на это: «Я без вашего заявления это уже сделал. Но с каких пор возникает такая тщательность, такое горячее стремление при подаче голосов “за”? Тт. Чижевский и Карпинская могли бы, кажется, спросить об этом партийные районы. Нет, товарищи, вы сегодня подписались под моей пьесой и теперь давали объяснения на сделанное здесь заявление. Я говорю, что в рабочих кварталах эта пьеса уже читалась».

С места была внесена поправка: «Резолюция должна носить не слишком восторженный характер. Слово “гениальная” заменить словом “талантливая”». Маяковский сказал: «Не надо “талантливая”, — выкиньте долой. Пишите просто “пьеса”».

Резолюция была проголосована и принята единогласно всеми присутствующими, среди которых было 85 коммунистов. Она гласила: «Мы, собравшиеся 30 января в Театре РСФСР Первом, прослушав талантливую и истинно-пролетарскую пьесу Вл. Маяковского “Мистерия-буфф” и обсудив ее достоинства, как агитационного и революционного произведения, требуем настоятельно постановки ее во всех театрах республики и напечатания ее в возможно большем количестве экземпляров»[[213]](#footnote-214).

В отчете РОСТА о диспуте окончание его описано так: «После приветствия, посланного тов. Мейерхольду от имени собравшихся, как руководителю и вдохновителю “Театрального Октября”, присутствовавшие разошлись под громкое и дружное пение “Интернационала”».

{137} Возможно, что под впечатлением этого диспута на следующий день один из друзей Маяковского затронул вопрос о «Мистерии» в беседе с В. И. Лениным. Этот факт известен из начала письма Б. Ф. Малкина к В. Э. Мейерхольду: «*Необходимо* поставить (мы заинтересовали большую группу товарищей) Мистерию для партсъезда[[214]](#footnote-215). Я говорил с Лениным о Маяковском и о Мистерии — мы с ним условились, что он прослушает пьесу (в чтении автора), но теперь уж лучше подождать постановки…»[[215]](#footnote-216)

Приводя строки из этого письма, исследователь творчества Маяковского так комментировал их: «Известно, что Малкин был на приеме у Ленина 31 января (см. “Два месяца работы Ленина”. М., Партиздат, 1934, стр. 44). Письмо Малкина написано, вероятно, в середине февраля 1921 года, а не сразу после свидания с Лениным. На это указывает фраза “теперь уж лучше подождать постановки”, т. е. “теперь”, когда ждать уже недолго. Остается пожалеть, что Малкин, который получил согласие Ленина прослушать пьесу в чтении автора, не довел дело до конца»[[216]](#footnote-217).

Очень существенно, что Владимир Ильич, до предела загруженный неотложными делами в эти труднейшие месяцы, все же хотел уделить частицу своего времени для ознакомления с «Мистерией-буфф».

Вскоре после этой беседы В. И. Ленина с Б. Ф. Малкиным произошла встреча, во время которой Ленину снова рассказывали о «Мистерии». 25 февраля В. И. Ленин и Н. К. Крупская посетили коммуну (общежитие) студентов Вхутемаса. Один из участников встречи с Лениным (он же — один из выступавших на диспуте 30 января) С. Я. Сенькин в воспоминаниях о ней писал: «Мы (студенты. — *А. Ф*.) с увлечением доказывали достоинства “Мистерии-буфф” Маяковского и начали настаивать, чтобы Владимир Ильич непременно побывал в театре. Даем наказ Надежде Константиновне предупредить {138} Владимира Ильича, когда пойдет “Мистерия-буфф”»[[217]](#footnote-218). К сожалению, на спектакле «Мистерии» В. И. Ленин не побывал.

### 4

Подготовка к постановке «Мистерии-буфф» в Театре РСФСР Первом продвигалась медленно, потому что театр работал в очень трудных условиях. В дневнике театра под датой «8 февраля» отмечено: «Спектакля не было. Театр не отапливается из-за отсутствия дров. Очень холодно. Играть невозможно». Далее из дневника видно, что за первые одиннадцать дней марта восемь спектаклей были отменены из-за отсутствия топлива. В обзоре за март дневник отмечает «ряд тягостных событий, накладывавших неизменно свой черный отпечаток на внутренние переживания театра. Болел В. Э. Мейерхольд, редко бывавший в театре; начиналась яростная атака со стороны врагов и лично на В. Э. Мейерхольда и на возглавляемый им театр — атака, ведшаяся со всех флангов и по всем направлениям — и внутри и извне ТЕО, внутри и извне театра; почувствовалось колебание дисциплины, разложение состава административно-технического аппарата, а затем и труппы»[[218]](#footnote-219).

Актеры часто болели, многие голодали. В течение большей части репетиционного периода спектакль нельзя было готовить на сцене из-за холода. Репетировали в комнате, в которой страшно дымила обогревавшая ее печка. К счастью, весна наступила рано, и, когда стало тепло, работали на открытой эстраде соседнего сада «Аквариум».

Седьмого февраля Бебутов писал Мейерхольду, еще находившемуся в клинике: «С утра до 3 ч. “Мистерия-буфф”, которой мы занимаемся совместно с Маяковским (за столом, ритм, образы пока). <…> За художников {139} “Мистерии” боюсь: они только завтра, 8‑го, показывают макет. Боюсь кунктаторства (медлительности. — *А. Ф*.). С докладом, когда увижу, приеду. Кстати, с пятницы (11 февраля. — *А. Ф*.) надо уже переносить “Мистерию” на сцену. Мне надо детально договориться с тобой обо всем». В письме от 18 февраля Бебутов сообщал: «Первый акт “Мистерии” планировал сегодня. Очень трудная задача. Не освоился еще со сферической поверхностью»[[219]](#footnote-220).

Трудной была и работа художников. «В действии “Ад”, — вспоминала впоследствии художница Е. А. Лавинская, жена А. М. Лавинского, — все три художника переругались окончательно. Антон (Лавинский. — *А. Ф*.) унес макет домой и в злости стал все снова переделывать. Ночью раздался стук, вошел Маяковский (я его тогда еще очень мало знала). Он извинился, сказал, что на минутку, посмотреть, как дела. У Антона к моменту прихода Владимира Владимировича начало уже кое-что налаживаться, и в такой момент напряженного состояния художнику обычно всегда тяжело показывать незавершенную работу. Маяковский не сбил Антона и держал себя не как критикующий хозяин постановки, а как мастер, пришедший посоветоваться к равному мастеру другой специальности. Видимо, Маяковский зашел сначала в мастерскую, где работали художники втроем, узнал о творческой перепалке и о том, что Лавинский пошел “добивать” макет один (времени было в обрез), учел состояние Антона и не только не вступил с ним в спор, но сразу внес полную разрядку, бодрость и веру в то, что будет сделано как надо».

Лавинская приводит и другой случай, свидетельствующий о том, как Маяковский благодаря своему чутью художника помогал создавать макет: «Маяковский подошел к макету, взял в руки наклонную лестницу, выпрямил, посмотрел и сказал, что так будет лучше. Оказывается, именно над тем, чтобы найти этот нужный наклон, Антон и бился так упорно и долго»[[220]](#footnote-221).

{140} 16 февраля макет «Мистерии-буфф» был доставлен в театр и состоялось совещание с художниками. Постройка громоздкого оформления сцены шла с большими перебоями из-за постоянной нехватки материалов.

Руководство театра писало 18 апреля «в Московскую центральную комиссию Первого мая при МК РКП» о задержках в выдаче необходимых материалов и просило комиссию, «поставившую заданием нам провести этот спектакль как первомайский, оказать срочное содействие и воздействие, чтобы не чинились препятствия к выдаче крайне необходимых материалов для спектакля “Мистерия-буфф”»[[221]](#footnote-222). На заявлении надпись: «ТЕО Главполитпросвета поддерживает ходатайство Правления 1‑го Театра РСФСР»[[222]](#footnote-223).

О том, с какими трудностями готовился спектакль, говорят и три документа НК РКИ. Один из них — акт, составленный 27 апреля инспектором Инспекции просвещения и пропаганды А. Д. Трофимовым «вследствие заявления группы художников-декораторов театра»: «Приблизительно в двадцатых числах февраля <…> коллективом художников театра было представлено требование на необходимые материалы и краски для постройки декораций к пьесе “Мистерии-буфф”. Фактически к живописным работам приступили 18 апреля. За 1 1/2 месяца, прошедшие со дня подачи требования на краски, таковые к началу работы даны были не в полном количестве. Большая часть красок оказалась совершенно непригодной к работе вследствие недоброкачественности. Работа {141} к 1 мая в силу создавшегося положения, если краски не будут даны 28 апреля, закончена не будет»[[223]](#footnote-224).

Второй документ свидетельствует, что из-за многочисленных осложнений с материалами спектакль был выпущен фактически в неготовом виде. В докладе (не датированном; судя по содержанию, он написан через несколько дней после премьеры) того же инспектора управляющему инспекцией имеется такой абзац: «“Мистерия-буфф” готовилась с декабря месяца, а между тем спектакля еще в сущности не было, ибо представления пьесы, которые сейчас даются, — репетиции в гримах и костюмах не у всех исполнителей и в полуготовых декорациях. Выражаясь сценически, пьеса не смонтирована. Только большой талант Мейерхольда, как режиссера, показавшего еще только часть того, что им задумано, и, конечно, сама пьеса спасают постановку от провала»[[224]](#footnote-225).

В третьем документе — отношении театра в Управление этой же инспекции от 6 мая (то есть через пять дней после премьеры), в частности, говорится: «В настоящее время художники еще заканчивают некоторые работы. <…> Костюмерная Н. В. Воробьева заканчивает часть костюмов, которые не были готовы к 1 мая»[[225]](#footnote-226).

Творческая работа театра, прежде всего Мейерхольда и Маяковского, над спектаклем освещается в воспоминаниях ее участников.

«Маяковский, — писал в уже цитированной неопубликованной статье В. М. Бебутов, — любовался вдохновенным творчеством Мейерхольда на репетициях, его блестящими показами, когда он в процессе показа-игры обнаруживал как бы самую технику вдохновения. “Неистовый” Всеволод умел как никто через физический строй, через мимику всего тела сокровенный смысл, самую суть образа и явления схватить и донести до любого взыскательного зрителя средствами огромного эмоционального заражения.

… Среди ряда сцен, вдохновенно решенных Мейерхольдом, я вспоминаю эпилог победы над разрухой: на фоне {142} и на ритмической основе звучавшего марша Мейерхольд в чеканном ритме с подъемом огромной поэтической силы играл перед исполнителем роли Красноармейца Голубевым монолог торжествующего трудового подвига. <…> И весь хор участников спектакля на этой репетиции в порыве увлечения, зараженный вдохновением своего руководителя, подхватил:

Вперед!  
Во все машины дыша.

Все словно предчувствовали превращение Страны Советов в могучую индустриальную державу. Взор великого поэта уходил в будущее. И Мейерхольд своим замечательным чутьем схватил это.

… Работа Маяковского над текстом нового варианта пьесы продолжалась на протяжении всего репетиционного периода и шла параллельно с его работой с актерами над стихом, — смысловой и ритмической акцентировкой, темпизацией, мелодической структурой, характерным для его поэзии “ступенчатым построением”, цезурами, междусловесными перерывами и корреспондирующими взрывами рифм в конце строчек. <…> Трудно представить себе всю сложность этой работы труппы со взыскательным автором, которому приходилось с голоса учить профессиональных актеров.

Маяковский был зачастую раздражителен, нетерпелив и стремительно мчал “к результату”. Большинство труппы было увлечено им и работало с любовной горячностью, но и среди этого большинства зачастую возникали бунтарские настроения: “Владимир Владимирович! Я это понял, я это донесу, сделаю, но дайте же мне это пережить по-своему”. — “Но вы же калечите мой стих, — басит, сдерживая раздражение, поэт. — Вы не понимаете, какого труда мне стоило найти эту рифму, а у вас она вчистую пропала, как будто ее и не было”.

Он настойчиво требовал от актеров не только *отношения* к изображаемому лицу, но и своеобразного декламирования стиха, его как бы импровизационного рождения. “У моего стиха своя жизнь, — говорил он, — а ваша *правденка* здесь не нужна”. Любопытно, что это в настоящее время ходячее выражение было и у него в ходу. Возможно, что Маяковский не раз слышал его от Мейерхольда {143} во время работы над первым вариантом “Мистерии-буфф” в Петрограде.

Особенно трудно приходилось актерам, озабоченным логическими ударениями, которые стушевывали рифму. Вот один из бесчисленных примеров. Немец в первом действии в диалоге с Рыбаком говорит:

Виясь вкруг трактирного остова,  
безводный прибой,  
суетне вперебой,  
бежал,  
кварталы захлестывал.

Актер, естественно, делает привычные ударения на дополнениях: “суетне” и “кварталы”. Тут Маяковский, буквально грызя папиросу и впиваясь тяжело-внимательным взглядом в исполнителя, толкает меня и говорит: “А куда же делись рифмы: прибой — вперебой, остова — захлестывал?” Я заверяю его, что на следующей репетиции он услышит не только логические акценты, но и взрывы рифм. Он успокаивается и, придя через некоторое время на репетицию, удовлетворенно кивает головой и всовывает мне в рот папиросу, чтобы я не отвлекал внимания от сцены.

На этой же репетиции дошли до диалога Раджи с Дипломатом:

Раджа  
Да,  
не было дождика.

Дипломат  
Значит, и эта идея тоже дика…

Актеры, на мою беду, перестарались и, сцепившись друг с другом в общении, сделали ударения на “не было” и на “тоже”. Маяковский конвульсивно сжал мою руку и закричал громогласно: “*дож*дика — *тоже* дика”. Не желая предавать актеров, я принял вину на себя. Маяковский успокоился и даже чуть заметно улыбнулся, что с ним редко бывало.

Среди исполнителей ролей “нечистых” была Вера Клавдиевна Звягинцева (впоследствии видный поэт), актриса большого лирического темперамента, вдохновенной вибрации чувства, которая буквально жила стихом. {144} Она играла роль Швеи с большой поэтической силой и с заражающим воздействием. Когда перед появлением Человека Швея — Звягинцева в экстазе возглашала:

Колокола, гудите!  
Вздыбливайте звон!  
Это  
он  
шел, рассекая воды Генисарета, —

Маяковскому едва удавалось скрыть свое восхищение. Помню, как пришедший на репетицию Вс. Эм. Мейерхольд, не тая своего удовлетворения, закричал: “Хорошо!”», — вспоминал В. М. Бебутов.

Прошло несколько десятилетий. И в стихотворении «О Маяковском» Вера Звягинцева поведала о том,

Как добр был гений обличений,  
Когда одну актрису юную  
Учил читать стихи на сцене.

Шла репетиция «Мистерии»,  
И автор, вслед за режиссером,  
Работал методом доверия  
К зеленым, молодым актерам.

Как просто, вовсе без презрения,  
Без холодящего запрета,  
Просил он делать ударения  
На «это» и «Генисарета».

А у актрисы, бедной опытом,  
Сильнее «звон» и «он» звучало.  
Тогда он мягким полушепотом  
Ей то же повторял сначала.

Актриса та давно состарилась,  
Но, знаю, будет верить вечно,  
Что гений может разговаривать  
Не очень громко  
 и сердечно[[226]](#footnote-227).

«Маяковский, — рассказывал Игорь Ильинский, — принимал непосредственное участие в репетициях: он часто делал замечания актерам и даже показывал и разыгрывал {145} ту или иную сцену. Он часто, очень часто просил не декламировать и не кричать, а говорить то или иное слово *очень просто*, но требовал, конечно, выразительной большой простоты. “Правденку” и будничную натуралистическую простоту он не терпел»[[227]](#footnote-228).

Артист Валерий Сысоев, игравший роль Человека будущего, так описывал работу над «Мистерией»:

«1921 год. Театр РСФСР Первый. Театр, ошеломляющий смелыми новшествами своего руководителя Всеволода Мейерхольда, исканием новых путей, дерзко шагающий театр, вызывающий много споров. Я хотел работать в этом театре. У меня был бушующий темперамент, сильный голос. Я выступал на фронте гражданской войны, в прифронтовой полосе, для красноармейцев читал речи Ленина и Луначарского, произведения Горького, стихи, стоя иногда на простой бочке, окруженный многотысячной толпой бойцов. Заканчивая призывный монолог под пение хора, я вынимал из расстегнутой рубахи красное знамя. Приехав в Москву, я показал коллективу театра свое искусство и был принят в состав труппы.

Вскоре начались репетиции “Мистерии-буфф” Владимира Маяковского. Маяковский сам присутствовал почти на всех репетициях, особенно на первых и последних. Во время репетиции он тут же дописывал отдельные места, переделывая написанное и сочиняя новое. Маяковский неоднократно повторял, что “Мистерия-буфф” должна быть пьесой сегодняшнего дня — злободневным представлением. “Я вот, — говорил он, — меняю сейчас текст, и в дальнейшем текст тоже должен меняться в зависимости от событий. Текст "Мистерии" должен быть текстом сегодняшнего дня, тогда это будет интересно”. Все ждали, что он изменит в той или другой роли, что добавит поострее, посмешнее. Часто, прежде чем начать репетицию, он читал некоторые сцены артистам, которые не то что окружали, а просто облепляли его. Окончив чтение, он, улыбаясь, спрашивал нас: “Ну, как, а это хорошо?”

{146} Маяковский великолепно читал. Он будто купался в ритме своего стиха, украшая его своим голосом и эмоцией. Когда нужно было придать стиху сатирическую окраску, это с большим блеском получалось у Владимира Владимировича. Даже лучшим артистам не удавалось произнести реплику так, как читал он.

Владимир Владимирович работал с нами над “Мистерией” с огромным увлечением. Он выкрикивал зычным голосом из партера: “Эйе! Эйе!.. Дырка!.. Течет!.. Земля!” И над этой маленькой сценой он бился около получаса. Все ему не нравилось, как кричали актеры. Сцену повторяли много, много раз. “Кричите так, — говорил он, — чтобы это было и издалека и далеко слышно. Да протяжнее: "Эй… е… е…"”

Долго находиться в зрительном зале Маяковский не мог, его тянуло на сцену. Владимир Владимирович любил показывать отдельные места пьесы, сам играя перед нами и тут же объясняя, почему он так задумал данный персонаж пьесы и как ярче подчеркнуть его, подчеркнуть сатирически, чтобы публика сразу поняла, кто это такой.

… Раскачиваясь, Владимир Владимирович стоял на сцене около “земного шара” и напевал:

Хоть чуть чернее снегу‑с,  
но тем не менее  
я абиссинский негус.  
Мое почтенье.

Артист повторял, стараясь копировать его.

“Да не "снегу", а "снегу‑с", — взволнованно говорил Маяковский, — и не "не менье", а "не менее"”.

Он показывал, как надо изображать Даму с картонками. Читал стихи, изображал Даму женским голосом, а переходя к следующей реплике, начинал громогласно басить, отчеканивая слова.

С некоторыми актерами он бился очень долго. Особенно по поводу стиха. “И стих сохраните и сыграйте”, — говорил он. Когда разыгранная сцена его удовлетворяла, он отходил к Мейерхольду и, закурив папиросу, держал ее в зубах, всматриваясь в происходящее на подмостках.

Большое значение в пьесе Владимир Владимирович {147} придавал роли Человека будущего. Эту роль играл я. Несколько раз читал мне Маяковский монолог Человека, стараясь, чтобы я правильно овладел замыслом образа и стиха. Я разговаривал с Владимиром Владимировичем о своей роли и опросил, на что надо обратить внимание. Маяковский сказал: “Роль Человека, — и, улыбнувшись, добавил, — просто человека у вас получается хорошо”. И посоветовал: внимание всех должно быть приковано к Человеку, у него широкий жест, это трибун, оратор, зовущий вперед, он очаровывает всех.

“Начинайте монолог после паузы, — говорил Владимир Владимирович, — пусть заинтересуются вами и публика и работающие актеры.

"Кто я?" — опять пауза. Но слова "Кто я?" должны быть произнесены громко, с сознанием того, кто он. Слова:

Я не из класса,  
не из нации —

говорятся чеканным голосом, слышна каждая буква”.

Особенно настаивал Маяковский, чтобы я четко доносил окончание слов: “клáССА”, “плéМЕНИ”, “врéМЕНИ” и т. д. Затем просто, но убедительно: “просто человек”. Дальше слово “Слушайте!” надо выкрикнуть — как если бы я говорил речь, обращаясь к громадной толпе.

Владимир Владимирович просил выделить слова “Араратов ждете?” и сказать их с сарказмом, бичующе. С иронией надо произнести: “где постнички лижут чаи́ без сахару”. И дальше темпераментный выкрик: “… Христово небо ль”. “Не съедайте "л" с мягким знаком”, — говорил мне Маяковский. “Евангелистов голодное небо ли?” И “ли” тоже должно быть слышно. И затем мощно произносить начало фразы: “Мой рай…” Потом пауза и восторженно: “в нем залы ломит мебель…”

Очень любил Владимир Владимирович фразу:

а у меня  
на корнях укропа  
шесть раз в году росли ананасы б —

и часто декламировал ее на низких нотах. Он просил выделить слова “шесть раз в году росли ананасы б”.

Когда я доходил до слов “Идите все…”, Владимир {148} Владимирович просил как бы податься к слушающим меня, протянув руки. “Надо сквозь тучи нам”. Слово “тучи” я произносил грозно и протяжно. Далее идет нарастание темперамента. Постепенно оно доходит до кульминации в словах “Пускай потопами ветер воет”. Эту фразу я кричал. Публика, точно наэлектризованная, замирала. Наступала тишина. После слова “Конец” я выдерживал паузу и подобно исчезающему призраку говорил заключительные слова:

Слово за вами.  
Я нем.

Владимир Владимирович просил яснее сказать стих “правая и левая”, показав на руки.

На спектаклях по окончании монолога публика сильно аплодировала.

Когда я спросил Маяковского, как я буду одет и какой у меня должен быть грим, он сказал: “Человек будущего одет в костюм, напоминающий пилота-авиатора[[228]](#footnote-229). Лицо должно быть волевое, сильное, глаза горящие. Жест широкий, театральный. Стоять надо будет на мостике, высота 4 – 5 метров. Мостик без перил”.

Владимир Владимирович предупреждал меня, чтобы я в сильных местах монолога от увлечения ролью не свалился вниз.

… Во время репетиции, бывало, Маяковский станет сбоку, глядит в одну точку, пожевывая мундштук папиросы, и долго стоит так, словно не слушая, как там играют артисты. Потом вдруг, резким движением ворвавшись на сцену, крикнет: “Не так! Что вы мямлите? Скажите так, чтобы было понятно”.

Много Маяковский показывал исполнителю роли Соглашателя. Большое внимание обращал он на роль Разрухи. Владимиру Владимировичу нравился грим и игра артиста, исполнявшего роль Толстого, и каждый раз при появлении на сцене Толстого Маяковский улыбался. Очень нравилась ему работа клоуна Виталия Лазаренко, который был приглашен изображать одного из чертей в сцене ада. Лазаренко, освещенный красным прожектором, {149} проделывал опасные упражнения на трапеции. Например, он сидел, раскачиваясь на трапеции, размахивая руками, и вдруг падал вниз, удерживаясь кончиками ног за углы трапеции. Маяковский с большой любовью и симпатией относился к клоуну Лазаренко. Он восхищался его трюками и говорил, пожимая руку Лазаренко — “черту”: “Чертовски хорошо!..”»[[229]](#footnote-230)

Живые описания подготовки к премьере «Мистерии-буфф» находим в дневнике театра:

«24 апреля. Объявлено, что в виду срочной подготовки “Мистерии-буфф” спектакли в 1‑м театре РСФСР прекращаются с 26 апреля по 1 мая. На 1 мая назначена премьера “Мистерии-буфф”, уже анонсированная в только что вышедшей пасхальной[[230]](#footnote-231) сводной афише московских театров.

25, 26, 27, 28, 29, 30 апреля. Спектаклей нет.

В неделю перерыва на Страстной неделе репетиции “Мистерии-буфф” приобретают особо интенсивный характер. Происходят они под руководством Вс. Эм. Мейерхольда и В. М. Бебутова. Ввиду того, что сцена театра занята рабочими, в спешном, совершенно срочном порядке, буквально днем и *ночью* заканчивающими постройку декораций для “Мистерии”, — репетиции пьесы В. Маяковского перенесены в сад театра “Аквариум”, где — на оркестровой эстраде — усиленно занимаются и днем и вечером все занятые в спектакле исполнители.

Работа всех частей театра — всех его мастерских и в особенности монтировочной — кипит в эти дни напряженной энергией, направленной целиком на осуществление задания, ставшего действительно ударным, задания боевого — по постановке “Мистерии”. Режиссеры, актеры, техники, бутафоры, монтеры, плотники, машинисты в театре, портные — все работают не покладая рук. Стучат молотки и визжат пилы на сцене, на которой уже вырисовываются контуры грандиозных сооружений — земного шара, ада, рая, ковчега, — мелькают кисти в руках художников, накладывающие последние мазки на гигантские {150} приостановки; являет странное зрелище зрительный зал, откуда вынесены стулья партера, — этот зал, шесть лож которого декорированы эмблемами тех “вещей” и тех частей машин, кои будут говорить в последней картине “Мистерии”. И под стук молотков, визг пил, гомон и шум занятых в работе происходят первые репетиции на сцене.

27‑го впервые намечались “места”, впервые знакомились исполнители воочию с теми сложными сооружениями, три этажа коих придется им преодолевать. 28‑го происходило нечто вроде первой черновой генеральной репетиции, правда, еще без костюмов, но уже при установленном свете, в полном тоне, в надлежащем темпе, с аккомпанементом оркестра. 29‑го, в пятницу, на Страстной (небывалый эпизод в истории театра: *в страстную пятницу*!)[[231]](#footnote-232) состоялась *генеральная репетиция* “Мистерии”. Она была закрытой. Присутствовали на ней несколько друзей театра, близких к нему лиц <…>. Присутствовал, конечно, и автор — Вл. Маяковский, посещавший неизменно все последние репетиции своей пьесы, дававший ряд указаний и вводивший в текст пьесы новые стихи. Репетировали в костюмах и в гриме. Репетиция началась в 8 часов вечера — кончилась в 2 часа ночи.

Волнение всех участников постановки — от главного режиссера до последнего незаметного сотрудника — было чрезвычайным. И, быть может, общая нервозность взвинченных настроений, некоторая утомленность предыдущих дней, взявших столько энергии и сил, — быть может, они были естественной причиной того, что генеральная репетиция прошла без достаточного подъема. Но вместе с тем она прошла в чисто сценическом отношении настолько твердо, что явилась крепкая уверенность в неибежности полной победы в день первого представления. И уверенность эта не обманула…»

Впоследствии Маяковский рассказал, что накануне премьеры была сделана попытка помешать показу пьесы. «Немедленно Мейерхольд, я и ячейка театра двинулись {151} в МК. Выяснилось, что кто-то обозвал “Мистерию” балаганом, не соответствующим торжественному дню, и кто-то обиделся на высмеивание Толстого (любопытно, что свое негодование на легкомысленное отношение к Толстому высказал мне в антракте первого спектакля и Дуров).

Была назначена комиссия под председательством Драудина[[232]](#footnote-233). Ночью я читал “Мистерию” комиссии. Драудин, которому, очевидно, незачем старые литтрадиции, становился постепенно на сторону вещи и под конец зашагал по комнате, в нервах говоря одно слово:

— Дуры, дуры, дуры!

Это по адресу запретивших пьесу» (XII, 157).

Мейерхольд же в беседе с рабкорами 22 мая 1931 года сказал: «Спектакль “Мистерия-буфф” был уже готов, как вдруг нам сообщили, что он снимается. Почему? Привели совершенно дурацкий мотив, который заставил меня и Маяковского звонить в Кремль и поднять на ноги членов нашего правительства, чтобы прикончить это безобразие. Это и было сделано. Мотив снятия был такой: невозможно, мол, позволять Маяковскому разводить антирелигиозную пропаганду, когда нам следует с этим вопросом быть осторожнее. А в это же время на всех улицах висели антирелигиозные плакаты, в которых в резкой форме разоблачали попов и религию. Спектакль этот отстояли»[[233]](#footnote-234).

Насколько сильно звучали в 1921 году антирелигиозные мотивы «Мистерии», можно почувствовать из следующего сопоставления. В пасхальное воскресенье, то есть в самый день премьеры, «Правда» уделила «подвал» старинному сказанию, изложенному старообрядцем-литератором В. Г. Сенатовым. В предисловии к этой публикации бывший толстовец Ив. Трегубов писал: «Существует весьма древнее прекрасное народное сказание о том, как Христос, когда он после своего распятия был в аду, сурово расправился с царями, архиереями, священниками, монахами и буржуями и чрезвычайно милостиво {152} обошелся с пролетариями, вообще со всем бедным и угнетенным на земле народом. Полное глубокого смысла, это сказание имеет особое значение для нашего времени. <…> Полагаю, что оглашение и широкое распространение этого сказания, особенно среди так называемых “верующих” и беспартийных рабочих и крестьян, может оказать громадную услугу совершающемуся ныне делу освобождения рабочего народа от ига буржуазии»[[234]](#footnote-235).

В тот период «Правда», видя первоочередную пропагандистскую задачу в обличении врагов трудового народа и считаясь с тем, что значительная часть трудящихся еще не отошла от религии, полагала возможным использовать с такой пропагандистской целью эту легенду, далекую от канонов православия. Маяковский же действовал весьма категорично. В своем втором выступлении на диспуте о «Зорях», 22 ноября 1920 года, он, отвечая А. В. Луначарскому, сказал: «Ведь мы уже ни одного слова, которое припахивает этой мистикой, Анатолий Васильевич, ни одного слова не потерпим в своих произведениях» (XII, 248). И действительно, ставя перед собой в «Мистерии» ту же самую пропагандистскую задачу, он вместе с тем вел в своей пьесе ожесточенную борьбу не только с церковниками, но и с самой религией.

Был в пьесе еще один момент, вызывавший возражения. Нашлись люди, — вспоминал через несколько месяцев театральный критик и режиссер Ю. В. Соболев, участвовавший в работах Театра РСФСР Первого, — «обидевшиеся, между прочим, за Московское потребительское общество, по адресу которого острили в пьесе, что к праздникам МПО выдало только “соль и фасоль”… Эту-то бойкую рифму и хотели изъять слишком суровые Катоны, и пришлось Маяковскому с представителем труппы отправиться в МК доказывать, что в созвучном родстве “соли с фасолью” еще нет контрреволюции!..»[[235]](#footnote-236) В печатном тексте пьесы стихов о соли и фасоли нет. Либо эти стихи, включенные в пьесу незадолго до премьеры, пришлось все-таки снять, либо они остались незафиксированными {153} в тексте, так же как и другие вставки, которые делал Маяковский. То, что такой эпизод имел место, подтверждают слова «соль фасоль» в одной из записей Маяковского[[236]](#footnote-237).

Маяковский с полным правом записал в заметках «Я сам»: «Пробиваясь сквозь все волокиты, ненависти, канцелярщины и тупости — ставлю второй вариант “Мистерии”» (I, 26).

### 5

Премьера «Мистерии-буфф» в Театре РСФСР Первом в воскресенье 1 мая 1921 года происходила в приподнятой обстановке революционного праздника.

Об этом спектакле я имею возможность рассказать, пользуясь собственными впечатлениями (я присутствовал на нескольких представлениях), записанными еще в середине двадцатых годов, то есть по свежим следам, и дополненными тогда же сообщениями В. М. Бебутова.

Маяковский пригласил меня на премьеру «Мистерии-буфф». Начало представления задерживалось. Публика еще заполняла полукруглое фойе и коридоры, но мне удалось проникнуть в пустой зрительный зал.

Занавес и кулисы отсутствовали, вся сцена была раскрыта. Шли последние приготовления к спектаклю. На сцене Мейерхольд в красной феске отдавал распоряжения по режиссерской и монтировочной частям. Слышались его возгласы: «Маяковский, пойди туда-то», «Володя, сделай то-то». К моему изумлению, Маяковский, которого я привык видеть на людях весьма независимым, а иногда подчеркнуто и даже вызывающе независимым, тут покорно и старательно исполнял черновую работу на сцене, словно он был помощником режиссера. Не выделяясь из среды работников театра, он вместе с ними трудился над подготовкой спектакля. Конечно, Маяковскому хотелось, чтобы он удался как можно лучше. Но дело заключалось далеко не только в этом, а и в отношении поэта к Мейерхольду, который был для него ближайшим союзником в искусстве, крупнейшим авторитетом в области театра и притом личным другом.

{154} Приготовления закончились, и в зал впустили публику. Зрители первого ряда были немало удивлены тем, что у самых их ног возвышалась большая полусфера, уподоблявшаяся земному шару: сцена сливалась с зрительным залом без всяких преград.

Отзвучала речь представителя первомайской комиссии о международном празднике трудящихся; погас и снова загорелся свет. На авансцену вышел актер в синем рабочем костюме, игравший роль Батрака. Он произнес первые слова пролога:

Через минуту  
мы вам покажем… —

погрозил публике кулаком и, сделав небольшую паузу, как бы с облегчением (не так, мол, страшно), закончил фразу:

… «Мистерию-буфф».

Эта шутка сразу ввела зрителей в атмосферу спектакля, многие сцены которого разыгрывались в манере грубоватой простоты народного площадного представления, столь близкой духу пьесы. Профессиональный драматический театр пользовался здесь приемами таких исконных народных зрелищ, как балаган и цирк. Был даже целиком введен цирковой номер: в третьем действии «Ад» сверху по канату спускался Виталий Лазаренко и проделывал акробатические трюки. Приемы балагана, цирка и пантомимы были рассыпаны в игре и других действующих лиц, в частности чертей. И в сценической трактовке Соглашателя обнаруживались черты циркового «рыжего».

В спектакле были заострены все конфликты, характеристики всех персонажей. Театр стремился создать коллективное действо огромных масштабов, преодолевающее границу между сценой и зрительным залом.

Шесть действий второй редакции «Мистерии-буфф» равномерно разместились в трех частях спектакля: по два действия в каждой части. В первой части преобладали элементы политической сатиры, во второй — антирелигиозной сатиры, в третьей — героики.

Нервом спектакля был боевой, революционный запал пьесы. И в постановке звучало захватывающее веселье {155} народа-победителя. «Нечистые» предстали перед зрителями как сплоченная группа спокойных, уверенных в себе, здоровых, простых, веселых и сноровистых тружеников. Но они оказались слишком похожими друг на друга из-за почти одинаковых костюмов, отсутствия гримов и общности сценических группировок. Постановщики стремились подчеркнуть пролетарский коллективизм, а в ряде сцен получилась обезличенная массовость; это была ошибка многих спектаклей в ранний период советского театра. Поставленные же под сатирический обстрел эксплуататоры — «чистые» — с их прихлебателями своим сценическим поведением и внешностью напоминали персонажей «Окон сатиры РОСТА» и действующих лиц балаганных зрелищ — «жертв» народной издевки. В этой постановке «Мистерии» впервые появилась та резко обличительная трактовка отрицательных персонажей, которую затем на протяжении нескольких лет вносили в спектакли Мейерхольд и его последователи. Дискредитация этих персонажей достигалась плакатным шаржированием их движений, мимики, речевой манеры, их грима и костюма, — шаржированием, так или иначе подчеркивавшим их сущность. Это была первичная форма новой сценической сатиры.

Весь спектакль был построен на движении. Сценическую площадку художники оборудовали так, что режиссура смогла развернуть действие не только по горизонтали, но и по вертикали, перебрасывая его с одного участка сцены на другой, и создать впечатляющие мизансцены, в особенности массовые.

Ничего похожего на привычные тогда в театрах декорации здесь не было. Далеко отошел спектакль и от сценического оформления «Зорь». Почти всю глубину сцены занимала большая постройка, легкая по материалам (в основном дерево и фанера), но громоздкая по размерам и по форме. Отдаленно она напоминала корабль. Вернее, в ее основу были положены некоторые элементы судна. Театр исходил от представления о «ковчеге», но не стремился изобразить корабль. Постройка вздымалась ввысь. Средняя часть (по вертикали) служила «палубой» — там разыгрывались сцены в «ковчеге», а потом в «раю» и в «стране обломков». Выше находился используемый для некоторых эпизодов балкончик — {156} как бы капитанский мостик. С «палубы» две лестнички слева вели на нижнюю площадку, которая непосредственно смыкалась с полом зрительного зала. Тут помещалась большая полусфера, точнее — сегмент шара, приближавшийся к полусфере, с вырезанным сферическим треугольником. На этом «земном шаре» первого действия были нанесены линии долгот и широт, а также прикреплены ступеньки, по которым всходили персонажи пьесы, появлявшиеся на полюсе. В сцене «ада» сегмент шара, передвигаясь вокруг своей оси, поворачивался к зрителям вырезанной частью; внизу открывался люк, из которого вылезали «черти». Слева поднимался почти во всю высоту сцены «семафор»; справа вверху были подвешены плоскости — прямые и изогнутые, а ниже их — маленькая площадка, с которой говорил Человек будущего. Почти через всю сцену по диагонали были протянуты три троса. Сценическое оформление, порою чрезмерно условное, конструктивно представлялось единым целым, но ему недоставало художественного единства различных элементов.

Сооружение прямо выпирало из обычного пространства сцены. Грандиозность постройки должна была отвечать размаху пьесы. Сценическая коробка оказалась даже недостаточно вместительной для действия. В последнем акте оно переплескивалось в зрительный зал: «нечистые» поднимались по лестнице к крайней левой ложе бельэтажа, и оттуда Фонарщик рассказывал о городе будущего, который зрителям не показывался. В том же акте в нескольких ложах партера размещались «вещи»: они были сделаны из фанеры и раскрашены, а за ними скрывались актеры и актрисы, произносившие реплики «вещей»; подчас это была хоровая декламация с музыкой. Поскольку занавеса и кулис в спектакле не существовало, в антрактах рабочие сцены производили перестановки частей постройки на глазах у зрителей. Впрочем, эти перестановки были незначительны — менялись лишь детали.

Вслед за пьесой и оформление сцены основывалось на пользовании некоторыми приемами средневекового театра. Расположение действия не только по горизонтали, но и по вертикали, архитектурная, при этом трехпланная «симультанная» установка (то есть такая, в которой {157} одновременно даны все места действия и к тому же в условной форме), люк, ярко раскрашенная условная бутафория («вещи») — все это принадлежности средневековых мистерий. Как всегда у Маяковского и у Мейерхольда, элементы традиционализма являлись ступенями, по которым искусство поднималось к новым формам.

Стремление к архитектурности было существенным моментом в поисках новых форм. Но макет оформления сцены создавали скульптор (Лавинский) и живописец (Храковский), и, хотя они отказались от решения живописных задач в этой постановке, справиться с архитектурными задачами им удалось далеко не полностью. Постройка получилась такой громоздкой, что сборка и разборка ее требовала очень большого времени. Пока сооружалось оформление «Мистерии» и пока она оставалась в репертуаре, другие спектакли не могли идти на сцене. А «Мистерию» пришлось играть без перерыва с 1 мая до конца сезона (7 июля), благо интерес к ней был достаточно велик.

Оформление сцены «Мистерии» оказалось промежуточным между двумя системами пространственной композиции спектаклей. Оно оттолкнулось от прежней, но еще не пришло к новой. Это обусловило некоторые его противоречия. В отличие от декораций «Зорь», сценическая установка «Мистерии» была построена с учетом планировочных и игровых задач, то есть предусматривалась возможность отчасти приспособить ее к непосредственно сценической работе актера и режиссера. Это приближало ее к типу сценической конструкции, но она еще не являлась конструкцией (конструкция появится через год в постановке Мейерхольда «Великодушный рогоносец»). Установке недоставало целесообразности, характерной для конструктивных станков. Были в ней лишние детали, отсутствовала четкость форм. Но это было объемное сооружение, в котором наблюдалась тенденция к отрыву от сценической коробки, стесняющей театральное действие таких грандиозных масштабов. Установка как бы распирала помещение, и вместе с тем ее усложненное построение накрепко пригвоздило ее к сцене.

В костюмировке не было единого принципа. «Нечистые» носили простые синие рабочие блузы, костюмы же {158} «чистых», «чертей» и «святых» были условными, отчасти в манере живописи Пикассо кубистического периода. Для костюмов «чистых» художник В. П. Киселев деформировал бытовую одежду, вносил в нее элементы эксцентрики, к материи присоединял куски газетной бумаги, куски картона с надписями. Хвостатые «черти» были в подобиях кирас, котелках и манишках (так трансформировался первоначальный замысел Мейерхольда: «изобразить ад в “Мистерии-буфф”, заставив звучать столь милое многим сердцам танго и выведя чертей и чертовок в бальных туалетах»[[237]](#footnote-238)).

Музыка была не написана специально для спектакля, а подобрана. В некоторых сценах пародировались общеизвестные мелодии. Так, например, слова Негуса (при его первом появлении): «Хоть чуть чернее снегу‑с…» — были положены на мотив матчиша (салонный танец)[[238]](#footnote-239). Хор «чертей» пел:

Мы черти, мы черти, мы черти, мы черти!  
На вертеле грешников вертим —

на мотив застольной песни из «Травиаты». А «перевороты» в ковчеге сопровождались соответствующими событиям гимнами: возникновение «монархии» — «Боже, царя храни», установление «демократической республики» — «Марсельезой», свержение власти буржуазии — «Интернационалом».

В. М. Бебутов, поставивший картину «Рай», писал в статье «Незабытое»: «Ангелы начинали картину аккордом сладостно-нежного мажорного трезвучия, сразу вводившего в райскую обитель». Дребезжащие голоса долго держали аккорд, и эта пародия на церковное песнопение производила очень комичное впечатление.

В целом музыка была разнородной, нередко невысокого качества; она оказалась в разладе с пьесой. Слабость музыкальной стороны спектакля вызывала недоумение, потому что оба постановщика — и Мейерхольд и {159} Бебутов — были режиссерами, великолепно владевшими музыкальной формой, а музыкальной частью театра заведовал опытный музыкант профессор А. И. Орлов, впоследствии народный артист РСФСР. Видимо, и этот и другие недостатки спектакля во многом объяснялись незавершенностью работы над ним.

Недостаток времени для отделки деталей необычайно сложной постановки сказался и в том, что в действии слабо чувствовалось нарастание сценического напряжения, и в том, что финальные сцены получились довольно бледными, риторичными. На актерском исполнении отразились незаконченность работы над постановкой и разношерстный состав труппы. Далеко не все актеры смогли овладеть стилем пьесы и спектакля, почувствовать и передать ритм стиха Маяковского, и поэтому стих иной раз звучал, как проза. В коллективной читке порой недоставало четкости. Но в некоторых местах стихи мощно громыхали в непривычном звучании. С. М. Эйзенштейн, побывавший на одной из последних репетиций, вспоминал:

«Странные доносятся строчки текста. Их словам как будто мало одного ударения. Им, видимо, мало одного удара. Они рубят, как рубились в древности: обеими руками. Двойными ударами.

Бить так бить… И из сутолоки репетиционной возни вырывается:

“… Мы австрали́й‑цы́…”

“… Все у нас бы́ло́…”»[[239]](#footnote-240)

Связанность движений у некоторых актеров мешала в полной мере развернуть динамику, положенную в основу сценического действия. Не все узловые места спектакля были акцентированы актерской игрой. Однако для большой группы артистов текст и образы Маяковского и обусловленная ими манера постановки стали своими.

Бебутов отмечал в той же статье, что «среди исполнителей ролей “нечистых” были даровитые актеры. Подтянутый и легко возбудимый Красноармеец — Голубев, нервный и темпераментный Фонарщик — Эллис, {160} импозантный и внушительный Батрак — Хохлов, горячий и живописный Плотник — Грызунов, отличный Слуга — Тенин, красавец Кузнец — Мухин, рыцарь здравого смысла Машинист — Смелков[[240]](#footnote-241). Из них каждый был индивидуально очерчен и талантливо изваян рукой такого скульптора сценического образа, каким всегда был Мейерхольд». В. А. Сысоев, по мнению Бебутова, «с ролью (Человека будущего. — *А. Ф*.) справился хорошо (недаром впоследствии он стал выдающимся чтецом), но, конечно, тягаться с изумительным чтением-игрой Маяковского было ему не под силу. Однако он достойно вошел в ансамбль исполнителей».

На роль Соглашателя (меньшевика) был специально приглашен Г. М. Ярон, в то время уже известный актер оперетты. Его порекомендовал на эту роль Маяковский. Репетиции с участием Ярона проходили успешно. Но незадолго до премьеры он захотел вернуться на опереточную сцену, и роль была передана И. В. Ильинскому, тогда начинающему актеру[[241]](#footnote-242). Ильинский уже репетировал роль Немца, и она шла у него хорошо. Мейерхольд с Маяковским решили, что он будет играть эту роль в начале первого действия, где Немец произносит большой монолог, а затем превратится в Соглашателя, остальные же реплики Немца они передали другому исполнителю — М. С. Местечкину (теперь известный режиссер цирка, народный артист РСФСР), который был введен в состав действующих лиц под именем Немец‑2‑й. Двадцатилетний Игорь Ильинский оказался на первом месте среди исполнителей спектакля. Умело пользуясь приемами комедийной, частично буффонной игры[[242]](#footnote-243), он очень талантливо, с разящей сатирической остротой, в «маяковской» {161} плакатной манере, притом с рядом характерных оттенков, сыграл роль Соглашателя. Трусливые реплики Соглашателя, его нытье и визг, всклокоченная рыжая борода и шевелюра, сползающие на нос очки, смешная крылатка и неуклюжий зонт — все это было на редкость выразительно и попадало в точку.

Любопытно, однако, что при всей сатирической заостренности этого образа, настоящие меньшевики, как говорится, перещеголяли его. Журналист, освещавший в газете заседание Московского Совета рабочих и красноармейских депутатов, писал: «Был я на “Мистерии-буфф”. Там я видел далеко не художественного, балаганного, превращенного в “рыжего” меньшевика. Комедианты хотели преувеличить все смешные стороны доподлинного меньшевика и тем подчеркнуть его никчемность. А меньшевистская фракция на первом заседании Совета так подчеркнула-“ся”, что “рыжий” меньшевик Маяковского не достоин развязать ремни от ног официального представителя фракции»[[243]](#footnote-244). Но так или иначе аналогия между театральным персонажем и его прототипом в живой актуальности — очень редкое явление для тех лет.

В. М. Бебутов в статье «Незабытое» так характеризовал двух других исполнителей: «Чахлого Интеллигента, вдумчивого идеалиста-метафизика очень хорошо воплотил Макс Терешкович. Великолепно играла Хованская роль Дамы с картонками. Речевое мастерство прекрасно сочеталось у нее с превосходно разработанной техникой сценического движения».

Свободная, непосредственная игра В. Ф. Зайчикова, впоследствии одного из ведущих артистов Гос. театра имени Вс. Мейерхольда, помогала этому превосходному артисту подчеркивать основные черты бизнесмена-Американца. В массовых сценах наряду с актерами Театра РСФСР Первого участвовали актеры сформированного в период «Театрального Октября» Первого самодеятельного театра Красной Армии, находившегося под сильным влиянием Мейерхольда.

Огромная сила драматической поэзии Маяковского и {162} режиссерского мастерства Мейерхольда превозмогла противоречия и внешние и внутренние. Спектакль увлекал, захлестывал волной радости. Недостатки исполнения отступали на задний план, — артисты, вдохновленные пламенными словами пьесы и охваченные возбуждением первомайского праздника, играли с большим подъемом. И с таким же подъемом воспринимали спектакль зрители премьеры, среди которых преобладали рабочие (в зале присутствовал также ряд видных политических деятелей, ответственных сотрудников советских учреждений и представителей художественной интеллигенции).

Уже по окончании первого акта раздались бурные аплодисменты. По мере развертывания действия успех спектакля все возрастал. Исполнение «Интернационала» с новым текстом Маяковского, завершающее пьесу, было покрыто восторженной овацией публики. Зрители бросились на сцену, воспользовавшись тем, что она непосредственно соединялась с залом, и буквально вытащили из-за кулис автора, режиссеров, актеров, даже театральных рабочих. Под гром аплодисментов Маяковского и Мейерхольда подхватили на руки и стали качать. За полстолетия, прошедшие с того времени, трудно припомнить другое театральное представление, которое заражало бы аудиторию таким энтузиазмом.

Единство пьесы и постановки породило яркий народный спектакль, простой в своих выразительных формах, молодой, бодрый и радостный. В исключительно неблагоприятных условиях театр создал грандиозную постановку, масштабность которой органически сливалась с политической злободневностью. Это была крупная, выдающаяся победа революционного театра.

А в этот день, 1 мая, во всех московских театрах, возникших до революции, шли старые произведения — либо классические («Золотой петушок» в Большом, «Ревизор» в Малом, «На дне» в Художественном, «Коварство и любовь» в театре б. Корша), либо пьесы, идейно и художественно менее значительные («Эрик XIV» А. Стриндберга в Первой студии МХАТ, «Младость» Л. Андреева во Второй студии, «Король Арлекин» Р. Лотара в Камерном театре и та же пьеса под названием «Шут на троне» в театре б. Незлобина). Зрители двух новых театров увидели агитационные вещи, однако никак {163} не повлиявшие на развитие советской драматургии и театра, — это были инсценировка В. Игнатова «Зори Пролеткульта» на Центральной арене Пролеткульта и уже игранные «производственная агитка» М. Криницкого «Новый фронт» и «революционный балет» «Весы» в Теревсате. При сравнении с этим репертуаром значение «Мистерии-буфф» становится особенно наглядным. Совершалось еще вовсе непривычное в те дни: на сцену из жизни революционной страны переносились поэтически преображенные переживания и слова. Дерзкий, воинствующий спектакль был таким же юным, как бурливший вокруг него новый, советский мир.

«Мистерия-буфф» снова оказалась из ряда вон выходящим явлением в массе праздничных спектаклей других театров, как это было и в 1918 году. Но тогда она получила довольно ограниченный общественный отклик, а теперь, в 1921 году, она была вынесена на гребень революционной волны в искусстве, как программный спектакль, новым этапом общественно-политического развития страны и движением за создание революционного театра.

# **{****164}** Москва. Лето 1921 года

### 1

Театральное лето 1921 года прошло под знаком «Мистерии-буфф». Вокруг пьесы и спектакля разгорелись страсти.

Через день после премьеры — 3 мая — состоялся общественный просмотр спектакля. Сохранился (в Музее МХАТ) экземпляр печатного приглашения на этот просмотр, адресованный К. С. Станиславскому и снабженный надписью: «Дорогой Константин Сергеевич, ждем Вас непременно. Если сегодня Вам неудобно, просим воспользоваться этим приглашением на любой из ближайших дней. В. Мейерхольд, В. Бебутов».

Противопоставляя свой театр академическим театрам, и в частности Художественному, Мейерхольд и Бебутов всегда особо — с глубоким уважением и любовью — выделяли своего общего учителя К. С. Станиславского. И понятно, что отзыв Константина Сергеевича об их постановке очень интересовал их. Однако Станиславский, по-видимому, не смог посетить спектакль.

Бывая на спектаклях «Мистерии», я не раз поражался новому куску текста, новой остроте, не известным ни по пьесе, ни по предыдущему представлению, — то были вставки на актуальные темы, которыми Маяковский время от времени обновлял спектакль. К сожалению, они не вошли в издания пьесы, и их текстов не удалось найти. Но в одной из записных книжек Маяковского с черновиками произведений, относящихся к маю — сентябрю {165} 1921 года[[244]](#footnote-245), есть две записи — очевидно, наброски для вставок в третье действие («Ад»), в сцену «нечистых» и «чертей» (см. II, 476 – 477). В одной из записей «нечистый», вероятно Батрак, рассказывает чертям о тех «мучениях», которые испытывают советские люди из-за бюрократизма и беспорядков в организации снабжения. Текст другой записи, по-видимому предназначенный для замены последней реплики Вельзевула (II, 315) — реплика одного из «чертей»:

Его Величество Вельзевул  
просит, чтоб его в Главтоп позвали —

и ответ Батрака:

Брось надежды, сами обревизовали.

Эти строки были откликом на одно из событий дня. В мае 1921 года в Верховном трибунале ВЦИК разбиралось дело о крупных спекуляциях в Главтопе (Главном управлении топливной промышленности при Высшем совете народного хозяйства), — кстати сказать, помещавшемся в доме, где жил Маяковский: Лубянский проезд (теперь улица Серова), 3.

Вставками такого рода Маяковский делал содержание «Мистерии» современным, сегодняшним, «сиюминутным», еще более приближал его к насущным интересам современников и помогал борьбе за устранение недостатков в работе советских учреждений.

Необычайная актуальность, которую приобрела «Мистерия-буфф» во второй редакции и которая вселила в нее еще большую остроту, задевала, и подчас больно, многих лиц и в зрительном зале и за его пределами. Не очень-то приятны были некоторые реплики «Мистерии» лицам, выступавшим против линии партии, а также бюрократам и саботажникам. Острота нового текста воспринималась тем сильнее, что ко времени появления второй редакции советское общество прошло большой путь, приведший к новому обострению классовых противоречий, к резкому размежеванию различных общественных групп. Коммунистическая идеология охватывала все более {166} широкие круги трудящихся и пропитывала их общественное сознание. С другой стороны, многие представители эксплуататорских классов и выразители их идеологии эмигрировали, но на родине они оставили соратников, так называемую «внутреннюю эмиграцию», то там, то здесь поднимавшую голову. В период перехода к новой экономической политике сильно возросла опасность со стороны мелкобуржуазной стихии. Ее давление в разных формах ощущалось в различных областях культуры.

Идейная борьба особенно сильно давала себя знать в зале театра на спектаклях «Мистерии-буфф». Борьба за и против пьесы Маяковского оказалась теперь гораздо более ожесточенной, чем в 1918 году. Круг зрителей очень расширился. В 1918 году состоялось всего три представления. В Театре же РСФСР Первом «Мистерия» прошла свыше пятидесяти раз, — значит, ее видели уже десятки тысяч зрителей, и ее общественное звучание усилилось чрезвычайно. Еще совершенно непривычная для крупных театров политическая острота спектакля, бурное вторжение поэта-драматурга в жизнь, которые встречали горячее одобрение советских людей, сидевших в зале, вызывали злобу у другой части публики. Характерна запись в одной из анкет, распространявшихся театром среди зрителей: «Писать на современные темы, а тем более хвалить — в высшей степени стыдно». Враги революции, которые в то время еще не перевелись среди посетителей театров, а также примыкавшие к ним обыватели подчас громко возмущались меткой сатирой Маяковского на буржуазию и на различных выразителей ее идеологии. Борьба между двумя силами — пролетарской демократией и реакцией — развертывалась не только на сцене, но и в зрительном зале.

Но «Мистерия» имела и других противников — исходивших из совершенно иных побуждений. То были люди, стоявшие на одних с Маяковским политических позициях, но не принимавшие его художественных исканий. Голоса этих противников пьесы раздавались и в печати, и в учреждениях, с которыми имел дело Маяковский.

Как известно, в постановлении ЦК РКП (б) о пролеткультах говорилось, что «в области искусства рабочим прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм)». Из этой оценки футуризма не сделали правильных выводов {167} ни Маяковский, ни его противники. Очевидно, Маяковский в то время не поставил перед собой вопроса: отвечает ли понятие футуризма, сложившееся до революции, его новым произведениям, вдохновленным идеями Октября? Не подумали об этом и его противники. Они считали: раз он называется футуристом, значит — долой его! В «Мистерии» они видели только ее непривычную форму, и этого было для них достаточно, чтобы с маху отвергнуть пьесу, — такого «пустяка», как ее революционное содержание, они не замечали! Они не спрашивали себя: почему же многие рабочие восторженно принимают произведения «футуриста»? Это отношение читателей и зрителей к Маяковскому, к сожалению, не побуждало его противников задуматься над их собственным отношением к нему, несмотря на то что они считали себя представителями рабочего класса.

Иное мы видим у Ленина. Рассказав об уже упомянутом здесь посещении Владимиром Ильичам коммуны студентов Вхутемаса, горячо отзывавшихся о Маяковском, Н. К. Крупская писала: «После этого Ильич немного подобрел к Маяковскому. При этом имени ему вспоминалась вхутемасовская молодежь, полная жизни и радости, готовая умереть за Советскую власть, не находящая слов на современном языке, чтобы выразить себя, и ищущая этого выражения в малопонятных стихах Маяковского. Позже Ильич похвалил однажды Маяковского за стихи, высмеивающие советский бюрократизм»[[245]](#footnote-246).

Процессы, намечавшиеся в театре в первый год советской власти, получили дальнейшее развитие в 1920 – 1921 годах. Из тех деятелей театра, которые отнеслись враждебно к Октябрю, одни эмигрировали либо отошли от работы в театре, другие пересматривали свои взгляды и, так же как лица, вначале занимавшие выжидательную позицию, постепенно включались в строительство театра на новых началах; подрастала театральная молодежь, приближавшаяся к устремлениям советской власти. Крепли вновь возникавшие театральные организмы. Формировалась новая театральная общественность, причем процесс ее становления проходил в жестоких идейных боях, {168} одним из которых была борьба за и против «Мистерии». Формировался и новый состав зрительного зала, новый зритель — из среды рабочего класса и близких ему общественных групп — все громче заявлял о себе. И среди отзывов о «Мистерии», зафиксированных в анкетах, не было недостатка в таких, как отзыв зрителя, назвавшего себя «рабочий-интеллигент»: «Поразительно, изумительно, первый раз вижу такой спектакль и за все время революции впервые почувствовал себя удовлетворенным, хотя был и в Большом, и в Художественном, и в Камерном, и в других театрах».

Этот отзыв подводит нас вплотную к обстоятельству, важному для второй редакции «Мистерии-буфф»: она влилась в развитие художественной жизни страны в русле движения «Театрального Октября», являясь, в сущности, как бы его драматургическим манифестом. Постановщикам «Зорь» пришлось подгонять пьесу Верхарна к нуждам революционного театра, к задачам «Театрального Октября». С «Мистерией» дело обстояло иначе. Устремлению «Театрального Октября» — сделать театр орудием революции — всецело отвечали содержание пьесы Маяковского (особенно во второй редакции) и неразрывно связанная с этим содержанием новаторская форма. И если в первой редакции «Мистерия» была как бы предвестием «Театрального Октября», то во второй редакции она стала его воплощением в драматургии. Но историческая ограниченность была свойственна «Мистерии» в значительно меньшей степени, чем движению «Театрального Октября», их общие ошибки проявлялись в ней слабее, — и это позволило пьесе Маяковского сохранить свою жизненную и художественную мощь в течение десятилетий.

Теснейшая связь «Мистерии» и «Театрального Октября» могла в то время, в момент острой борьбы, осложнять пути той и другого: противники Мейерхольда обрушивались и на Маяковского, а противники Маяковского — и на Мейерхольда (последнее бывало чаще). Однако по существу эта связь оказывалась глубоко плодотворной, тем более что постановка, создававшаяся при почти каждодневном участии Маяковского, всячески подчеркивала тенденции пьесы.

Несмотря на огромный интерес публики к «Мистерии», {169} ежедневная пресса слабо откликнулась на спектакль. «Известия» в обзоре первомайских торжеств поместили заметку в 13 строк, в которой говорилось, что постановку «надо считать удачной», что «Мистерию» «можно считать одной из лучших пьес революционного репертуара». В «Труде» появилась одобрительная рецензия, заканчивавшаяся словами: «Мистерия-буфф» производит необыкновенно отрадное, свежее впечатление, остро волнующее душу и влекущее присоединиться к всеобщему радостному пению мощно гремящего «Интернационала». Положительный отзыв дала и газета железнодорожников «Гудок». Газета «Коммунистический труд» напечатала заметку своего музыкального (!) рецензента, который, бросив второпях: «Брависсимо Мейерхольд и постановщики, браво Маяковский», сразу же пустился жестоко бранить музыкальную часть спектакля, которая действительно оказалась его уязвимым местом[[246]](#footnote-247). Конечно, такие отзывы были совершенно недостаточными для оценки спектакля.

Большой интерес представляет затерявшаяся на страницах периферийной газеты корреспонденция из Москвы, датированная И июня (1921 года) и написанная человеком, который вскоре стал одним из видных советских писателей, — Дмитрием Фурмановым. Правда, он не оценил пьесу Маяковского, как она того заслуживала, но он верно раскрыл сущность спектакля в целом. Фурманов писал:

«В I театре РСФСР в Москве идет 40 раз подряд новая пьеса Вл. Маяковского “Мистерия-буфф”. Небольшой зал театра (б. Зон)[[247]](#footnote-248) всегда полон публикой: интерес у Москвы к этой новой пьесе — огромный. И неудивительно: в той постановке, которую дал ей Мейерхольд, она величественна, грандиозна, свежа и нова. Вы видите {170} здесь на сцене — и землю, и ад с чертями, рай с ангелами; видите, как рабочие побеждают разруху, мчатся с тачками, куют молотом, стучат, гремят станками.

Сама по себе пьеса довольно сумбурна, сыра, слабо отделана художественно; имеет массу технических дефектов, дешевеньких площадных и вульгарных острот; не имеет, наконец, внутренней логической и необходимой связи как между действиями, так и между отдельными явлениями одного и того же действия.

Но совершенная новизна постановки сглаживает массу из этой массищи дефектов.

… Здесь нет отделки, отшлифовки, внешней лакировки — наоборот, здесь вас поражает крайняя неотделанность и элементарная простота, граничащая с грубостью, и грубость, граничащая с вульгарностью. Зато здесь много силы, крепкой силы, горячей веры и безудержного рвения. Вы его чувствуете и в голосе, и во взоре, и в движении актера.

Этот новый театр — театр бурной, революционной эпохи; его родила не тишина “Вишневого сада”, а грозы и вихри гражданской войны…»

Фурманов закончил свою корреспонденцию словами: «Во всяком случае новый театр Грозы и Бури имеет свое несомненное и большое будущее. Его нельзя отшвырнуть как заблуждение: он корнями весь в нашей героической пролетарской борьбе»[[248]](#footnote-249).

Одобрительный отзыв о пьесе и спектакле появился и за рубежом — в русской газете «Новый путь», издававшейся в Риге и симпатизировавшей Советской России. Автор статьи, назвав «Мистерию» «первой ласточкой весны нарождающегося нового театра», продолжал: «Грандиозность замысла произведения позволяет мне, и пусть читатель не смеется или не рассердится, сравнить его с дантевской “Божественной комедией”. Как Данте, так и Маяковский стоят на рубеже двух эпох, двух культур, и оба блестяще отражают широкими художественными мазками героическую борьбу их современников. <…> Маяковский единственный и первый подошел по-новому, {171} как по форме, так и по содержанию, к театральному репертуару, он обогатил современный репертуар неподдельной революционной пьесой, которую так жаждут все московские сцены»[[249]](#footnote-250).

Высокую оценку получила «Мистерия» на страницах специальных изданий. Московский театральный критик и режиссер С. А. Марголин писал в петроградской газете «Жизнь искусства»: «“Мистерия-буфф” в Первом театре РСФСР — спектакль максимальной театральной чрезмерности, — его мощь неоспорима, спектакль скован из стали <…> Мне нравится масштаб действия в “Мистерии-буфф”, его отрывочная чеканность, его железный язык, его колкие остроты, его огнеметная решимость, его самонадеянность и какая-то воистину воинственная искрометность фронта»[[250]](#footnote-251).

Вариант своей статьи Марголин опубликовал в журнале «Вестник работников искусств»[[251]](#footnote-252) после того, как там появился отзыв критика Э. М. Бескина, заканчивавшийся словами: «В целом спектакль — первая молодая, зеленеющая поросль пролетарской культуры театра, первые художественные всходы революционного искусства»[[252]](#footnote-253).

К аналогичному выводу: «в постановке “Мистерии-буфф” мы имеем первый и пока единственный за четыре года *революционно-художественный* спектакль» — пришел и писавший в «Вестнике театра» Садко (В. И. Блюм, до предыдущего номера журнала его ответственный редактор). Очень существенно начало его статьи, многое объясняющее в борьбе, развернувшейся вокруг «Мистерии-буфф»:

«Как известно, некогда мальчик-Маяковский наряжался в желтую кофту. Многие хорошие господа и товарищи за это так сильно на него обиделись, что не могут простить детской шалости и взрослому Маяковскому, который {172} давно уже носит приличный советский костюм, то есть одевается во что бог послал… Эта желтая кофта до сих пор слепит им глаза, застит свет. Отсюда — эта враждебность ко всему, что от Маяковского; отсюда эта странная кампания за снятие “Мистерии-буфф” с репертуара под модным предлогом излишней (?) якобы нетактичной революционности; отсюда — то скандальное положение, что постановка первой и пока единственной нашей оригинальной пьесы, производящей для всех очевидный революционно-агитационный эффект, *замолчана* московской печатью.

Маяковский до сих пор продолжает называть себя футуристом, и людям с ущемленной сетчаткой этого достаточно: значит он кривляка, значит он непонятен… И хотя в “Мистерии-буфф” он не только “понятен”, но даже *простонароден*, хотя это изображение нашей эпохи клокочет революционностью, чувство *личной* обиды за былую желтую кофту заглушает все — даже преданность революции и охрану ее интересов».

И далее В. И. Блюм отмечал: «У рабочих представление имеет определенный, стойкий успех, — даже беспартийный пролетарий чувствует, что это — “их” пьеса, близкая им и насквозь понятная. Вот что значит не читать о желтой кофте и не болтать устарелого вздора о футуризме в выражениях и аргументах, почерпнутых из “Русского слова” и “Русских ведомостей!”»[[253]](#footnote-254)

Среди людей, чьи глаза «слепила» желтая кофта, оказался и Демьян Бедный. Весьма своеобразную «рецензию» получила «Мистерия-буфф», а вместе с ней и поэма «150 000 000» в его поэме «Царь Андрон», законченной, как это явствует из авторского предисловия, 20 мая 1921 года. Он высмеивал эти произведения (прямо не названные), будто бы «изуродованный “русский” язык», «сплошную небылицу» в сочинении «поэта-футуриста Ятаковского» и так далее[[254]](#footnote-255).

Десятого июня, как отмечено в дневнике театра, спектакль «Мистерии» посетил А. В. Луначарский; «в антракте {173} он был в режиссерской и выразил свое одобрение и благодарность режиссерам». Результатом посещения были довольно обстоятельные замечания о пьесе и спектакле, адресованные «В Театр РСФСР — тов. Мейерхольду. (Вместо ответа на опросный лист)»[[255]](#footnote-256). Напомнив о поддержке, оказанной им «Мистерии» в 1918 году, Луначарский указывал, что «она остается крупным явлением в области нового нарождающегося театра». «Общий замысел, — писал Луначарский, — превосходен, есть множество интересных подробностей, любопытнейших отдельных афоризмов и блесток, но в общем и целом вещь риторична. Комическое удается лучше». Недостатками пьесы он считал «пустоту я напряженность речи Человека будущего», «известную монотонность типов пролетариата» и финал, который «страшно словесен и жидок».

В спектакле коробило Луначарского то, что «музыка гнуснейшая» — и это рядом «с большой и своеобразной изысканной художественностью Маяковского, рядом с оригинальной новой постановкой». «Артист, играющий меньшевика, превосходен, выше всякой похвалы, — и вообще игра мне понравилась. Стихи читают четко, за исключением никуда не годной массовой декламации». Подводя итоги, Луначарский говорил: «В целом спектакль оставляет впечатление интересного. Много смелого и в самой постановке. <…>Много коммунистического. Много волнующего и хорошо смешного…»

Через год в обзоре жизни советских театров А. В. Луначарский писал: «Я продолжаю утверждать и уверен, что это в конце концов будет всеми признано, что “Мистерия-буфф” Маяковского прекрасная буффонада — первый опыт и прообраз настоящей театральной революционной сатиры. И Мейерхольд во многом превосходно уловил и выразил ее дух»[[256]](#footnote-257).

{174} Как один из примеров отношения к пьесе и постановке «Мистерии-буфф» известной части тогдашней молодежи позволяю себе привести несколько фраз из моей неопубликованной, но сохранившейся у меня заметки: «“Мистерия-буфф” — это единственная *действительно* революционная и коммунистическая пьеса как по содержанию, так и по форме. <…> Здесь дана вся наша революция <…>. Острый, крепкий и образный язык, присущий Маяковскому, придает особую живость пьесе. А этот великолепный яркий и звонкий юмор, так и брызжущий из каждой строчки! Ведь это и есть тот смех революции, которого мы ждем с таким нетерпением. <…> Постановка дана вполне созвучная характеру пьесы. Смелой, яркой, радостной, народной, уличной, иногда пересыпанной чисто цирковыми трюками — только такой “Мистерия-буфф” и может появиться на сцене».

Под конец в заметке выдвигалось требование, наивно-восторженная категоричность которого объясняется тем, что мне тогда было двадцать лет: «“Мистерию-буфф” обязательно надо немедленно напечатать в сотнях тысяч экземпляров и поставить на всех сценах республики».

Сильное воздействие пьесы и спектакля на публику ощущалось на каждом представлении. Театр сделался ареной открытой классовой борьбы — это ярко отразилось в ответах зрителей на анкеты («опросные листы»), распространявшиеся среди них театром.

Была выпущена печатная программа спектакля, а кроме того, либретто (написанное Ю. В. Соболевым, — он сообщил мне о своем авторстве в беседе, состоявшейся 14 марта 1935 года). На обороте же либретто был напечатан «опросный лист». М. Б. Загорский, заведовавший литературно-агитационной частью Театра РСФСР Первого, в дальнейшем произвел анализ ответов на анкеты[[257]](#footnote-258). Выяснилось, что большинство зрителей из буржуазии и многие зрители из буржуазной интеллигенции, высказывались резко и против пьесы Маяковского и против Театра РСФСР Первого, например: «Пьеса — безвкусный {175} лубок, написанный кретином», «Театр превращен в лакейскую»; был и такой «отзыв», написанный поперек всей анкеты: «Все проделки жидов»[[258]](#footnote-259). Рабочие же, красноармейцы, крестьяне и люди из трудовой интеллигенции в значительном большинстве отнеслись к спектаклю с живым одобрением: «Боевая пьеса, на площадь бы, на улицу», «Пьеса понравилась чрезвычайно. Это сама жизнь», «Дайте эту пьесу рабочей массе, и она вам скажет: вот это наш театр, вот это наша пьеса», «Пьеса очень понравилась, потому что в ней ярко отражается давивший нас раньше гнет царизма»[[259]](#footnote-260).

«Мистерия-буфф» и ее постановка в Театре РСФСР Первом оживленно обсуждались на нескольких диспутах. Но здесь не было той яростной сшибки противоположных мнений, которая разыгрывалась на представлениях пьесы, потому что в диспутах выступали люди искусства, принимавшие то или иное участие в советском культурном строительстве[[260]](#footnote-261).

Своеобразным откликом на «гвоздь театрального сезона», которым стала «Мистерия», и вместе с тем на идейный конфликт В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова было сочинение двух семнадцатилетних авторов «“Мистерия-буфф”, или Повесть о том, как поссорились Всеволод Эмильевич и Александр Яковлевич». Авторы-приятели принадлежали к враждующим лагерям: Алексей Машистов был актером Театра РСФСР Первого, Юрий Горский (сценический псевдоним Владимира Лёвшина) — студийцем Камерного театра. Их сочинение в основном воспроизводило сюжетную схему второй редакции {176} «Мистерии», текст же Маяковского был сокращен и перефразирован применительно к событиям театральной жизни. «Острый конфликт, — пишет В. А. Лёвшин в своих еще не опубликованных воспоминаниях “Две мистерии”, с которыми он любезно ознакомил меня, — борьба “чистых” (старая театральная Москва) с “нечистыми” (мейерхольдовцы). Место действия — лавка имажинистов на Большой Никитской»[[261]](#footnote-262). В качестве героев этой «Мистерии-буфф», произносивших переделанные реплики персонажей Маяковского, были выведены сам Маяковский, Луначарский, Станиславский, Шаляпин, Таиров и другие театральные деятели. Сочинение юных друзей (текст его не сохранился) было прочитано поэтом Вадимом Шершеневичем (тоже выведенным в нем) в кафе имажинистов «Стойло Пегаса» в конце июня; в числе присутствовавших на чтении были Мейерхольд и Бебутов.

Большой интерес, который вызывала «Мистерия-буфф» у рабочих, отразился, в частности, в ряде заявлений профсоюзных организаций о предоставлении им мест на спектакли: порою одной организации выдавался полный комплект билетов на то или иное представление пьесы Маяковского. Характерно такое отношение «В Комиссию по распределению театральных билетов при МГСПС»[[262]](#footnote-263) от 16 июня: «Культотдел Московского губотдела Всероссийского союза рабочих полиграфического производства просит предоставить для Центропечати один спектакль “Мистерии-буфф” на один из воскресных дней; в виду ее агитационного значения необходимо выделить данный спектакль кроме того количества театральных билетов, которые распределяются по нормам союза»[[263]](#footnote-264).

В заявлении от 6 августа 1921 года, адресованном Юридическому отделу МГСПС, Маяковский сообщал, что «через МГСПС, при содействии тов. Охотова, был организован спектакль исключительно для рабочих-металлистов» (XIII, 46). А. Я. Охотов, в то время заведовавший {177} театральным подотделом культотдела МГСПС, рассказал мне 23 ноября 1960 года, что перед спектаклем он произнес вступительное слово о Маяковском и о «Мистерии-буфф». К сожалению, до нас не дошли отчеты ни о высказываниях рабочих на этом обсуждении, ни о выступлении на нем Маяковского. Но общий характер восприятия «Мистерии-буфф» рабочими-металлистами ясен. По словам А. Я. Охотова, рабочие прекрасно принимали спектакль. О том же писала в своих воспоминаниях участница его артистка М. Ф. Суханова: «В конце мая театр дал спектакль специально для рабочих-металлистов. Спектакль принимался “на ура!”»[[264]](#footnote-265).

### 2

Летом 1921 года в театрах возникли денежные затруднения из-за недостатка денежных знаков в связи с переходом страны к нэпу. А в отдельных случаях допускались излишества в расходовании средств. В частности, они были обнаружены в процессе подготовки другой постановки «Мистерии-буфф», к которой Театр РСФСР Первый не имел отношения, — спектакля в цирке на немецком языке в честь III конгресса Коммунистического Интернационала (об этом спектакле далее). Притом работники театров, как и другие трудящиеся, находились в очень трудных материальных условиях, так как выдача зарплаты порою сильно задерживалась.

Созданная в Московском губполитпросвете «Комиссия трех» в составе заведующего этим учреждением (он же заведующий агитотделом МК РКП (б)) К. И. Ландера, заместителя заведующего Губполитпросветом Филимонова и заведующего художественным отделом Губполитпросвета М. М. Бека 24 июня 1921 года заслушала заявление Бека о финансировании Театра РСФСР Первого и постановки «Мистерии-буфф» в цирке. В протоколе заседания комиссии отмечалось, что стоимость постановок Театра РСФСР Первого, в частности «Мистерии-буфф», будто бы намного превышает стоимость {178} постановок других театров. О постановке в цирке в протоколе говорилась, что ее стоимость «превышает 1 000 000 000 рублей»[[265]](#footnote-266). Заявив, что содержание этих спектаклей «политически не выдержано», комиссия решила «немедленно все постановки 1‑го театра РСФСР воспретить» и «прекратить выплату жалованья коллективу артистов 1‑го театра РСФСР»[[266]](#footnote-267).

Коллектив работников Театра РСФСР Первого, обсудив это постановление, обратился к В. И. Ленину и А. В. Луначарскому с письмами одинакового содержания. В них коллектив протестовал против решения «Комиссии трех», указывал на возражения коммунистической фракции ЦК Рабис против ее действий и высказывал недоумение: «на каком основании “Мистерия-буфф” в Первом театре РСФСР, стоившая 27 миллионов[[267]](#footnote-268) и прошедшая уже пятьдесят раз, вызывает такое же раздраженное отношение, как и “Мистерия-буфф” в цирке, не им осуществленная и стоившая сотни миллионов»[[268]](#footnote-269).

Выступления против Театра РСФСР Первого и против «Мистерии-буфф» имели бы, конечно, основания, если бы они обусловливались лишь стремлением уберечь государство от непомерных расходов. Но истинная причина этих выступлений, в которых противники театра и пьесы пускали в ход и непроверенные и заведомо неверные данные, — неприятие пьесы Маяковского и искусства Мейерхольда. Нападали прежде всего и особенно резко на Театр РСФСР Первый, расходы которого были очень скромными по сравнению с действительной расточительностью некоторых других театров. Но никто из пытавшихся ликвидировать Театр РСФСР Первый не поднимал {179} вопроса о закрытии тех театров, репертуар которых, кстати сказать, был очень далек от запросов революционной эпохи. Если бы дело сводилось к расточительности, то зачем же понадобилось бы «немедленно все постановки 1‑го театра РСФСР воспретить»? И разумеется, что «система» голого администрирования, которую пытались ввести в действие руководители Губполитпросвета, в применении к театру даже не только революционному, а просто лояльному к советской власти, грубо нарушала политику партии и правительства, постоянно проявлявших бережное отношение к театрам и заботу о них.

Не довольствуясь постановлением «Комиссии трех», К. И. Ландер в те же дни (конец июня) обратился в Контрольную комиссию ЦК РКП с заявлением, в котором писал о своих наблюдениях над «вакханалией» в организации театрального дела, и в частности в расходовании денег. Беспорядок в этом отношении действительно имел место, и стремление устранить его было своевременным, но Ландер подошел к очень сложному вопросу крайне поверхностно и оперировал неверными данными. «Как иллюстрацию к создавшемуся положению» он приводил «яркий пример с I Театром РСФСР», а именно снова относил к расходам этого театра и на постановку «Мистерии» суммы, затраченные на постановку той же пьесы в цирке. Далее Ландер предлагал создать авторитетную комиссию для обследования финансово-хозяйственной стороны деятельности театров и «независимо от этого немедленно закрыть на три месяца все без исключения московские театры»[[269]](#footnote-270). Первое предложение было резонным (оно и было проведено в жизнь), несостоятельность же второго ясна без комментариев.

Письмо коллектива Театра РСФСР Первого, адресованное В. И. Ленину, управляющий делами Совнаркома Н. П. Горбунов переслал А. В. Луначарскому, прося его «жалобу разобрать и дать ей соответствующее направление»[[270]](#footnote-271). Но еще до этого А. В. Луначарский весьма энергично реагировал на решение «Комиссии трех». Это видно из следующего его до сих пор еще не опубликованного {180} письма от 30 июня 1921 года, в котором очень метко раскрыты некоторые пружины кампании против «Мистерии-буфф»:

*«В Губполитпросвет*

*тов. Ландеру.*

*Копии в Главполитпросвет,*

*в Президиум Моск. Совета и в ЦК РКП.*

Я ознакомился с протоколом заседания Комиссии трех в составе товарищей Ландера, Филимонова и Бек и считаю своим долгом разъяснить Вам некоторые явные недоразумения, в которые впала Комиссия трех. Меня тем более удивляет возможность таких недоразумений, что в тройку входит т. Бек, который по службе обязан был быть в курсе театральных дел Москвы.

В первых строках протокола я читаю: “По вопросу о финансировании 1‑го театра РСФСР и специальной постановки "Мистерии-буфф" в цирке Соломонского”. — Совершенно невозможно, чтобы официальное компетентное категорическое решение, подписанное и Вашим уважаемым именем, свидетельствовало о таком совершенном незнании положения вещей.

Постановка “Мистерии-буфф” в цирке Соломонского не имеет *абсолютно ничего общего* с 1‑м театром РСФСР. Делалась она режиссером Грановским, по специальному разрешению Всероссийского Полит-Тео (то есть ТЕО Главполитпросвета. — *А. Ф*.), причем отмечу, — без моего предварительного разрешения и, подчеркну, — при весьма недвусмысленном с моей стороны неудовольствии. Если я сам не распорядился снять эту слишком дорогую, лишенную настоящей ценности постановку, то только потому, что когда я поставил на вид это обстоятельство Заведующему Полит-Тео т. Козыреву, он сказал мне, что произведены уже слишком большие затраты и не довести дело до конца значило бы выбросить из окна все произведенные денежные и материальные расходы. При таких условиях я согласился не препятствовать довершению Постановки. Я совещался при этом специально с моим Помощником тов. Литкенсом, и мы оба пришли после весьма зрелого обсуждения этого вопроса к тому же решению.

{181} Вмешательство Губполитпросвета, которого это дело совершенно не касается, могло бы выразиться только в соответственном заявлении тов. Козыреву и тов. Плетневу[[271]](#footnote-272) и непосредственно мне. Вместо этого тройка неожиданным образом делает ответственным за эту постановку ни сном, ни духом не виноватый в ней театр, очевидно, по старому созвучию: раз “Мистерия-буфф” идет и здесь, и там, значит, дают ее одни и те же люди. Это просто похоже на административный курьез. Следует избегать таких вещей, которые подают только повод к насмешкам над действиями Советской власти.

Что касается в частности 1‑го театра РСФСР, то, во-первых, согласно единогласного постановления Московского Президиума[[272]](#footnote-273), на котором т. Бек лично присутствовал, театр этот передан в распоряжение Полит-Тео. Стало быть, в данном случае тройка при Губполитпросвете не имела права делать какого бы то ни было распоряжения по отношению к этому театру, а могла лишь высказать свое твердое мнение, что она считает нужным закрыть театр Полит-Тео, — на это юридическое право у нее, конечно, есть, ибо органы Московского Совета имеют право определенного контроля. <Но> до категорического закрытия не своего, а уже государственного театра дистанция большая.

По существу постановка в Театре РСФСР (я никогда не слышал, чтобы театр этот расходовал больше на свои постановки, чем какие-либо другие театры) “Мистерии-буфф”, по иным, как мне кажется, более точным, чем у Губполитпросвета сведениям, никаких *особых* расходов не потребовала. Что касается ее художественных достоинств и ее политического значения, то, вероятно, Вам, товарищ Ландер, известно, что по этому поводу собирались большие совещания с участием ответственных партийных товарищей, что дело доходило даже до секретариата ЦК Партии.

У некоторых наших товарищей есть цензурный зуд, который особенно широко разыгрывается, когда дело идет не о старой пьесе, а о первых попытках создания {182} коммунистического театра. Эти попытки как раз в самых талантливых проявлениях встречают какое-то свирепое сопротивление со стороны известной части коммунистической партии. Я в скором времени выступлю в печати против этого несомненного саботажа самими же коммунистами своего собственного коммунистического искусства. Не курьезно ли, что пьеса, как-никак прославляющая Октябрьскую революцию и наше движение от первого слова до последнего, воспрещается, а все остальные спектакли, политически нейтральные или даже носящие в себе печать буржуазности, преспокойно существуют?

Повторяю, вопрос о “Мистерии-буфф” со стороны ее внутреннего значения рассматривался и в МК и в ЦК и пересматривать его теперь, после 50‑го спектакля, в тройке Губполитпросвета было неуместно.

Таким образом, ни юридически (театр не принадлежит Губполитпросвету), ни с точки зрения больших затрат (нет никаких доказательств, чтобы этот театр тратил очень много денег), ни со стороны содержания пьесы (одна из очень немногих остро коммунистических пьес) Губполитпросвет не имел основания делать свое категорическое распоряжение, имеющее во всяком случае характер публичного скандала по отношению к такому человеку, как наш партийный товарищ Мейерхольд, и группе других театральных деятелей *без всякого предупреждения Народного Комиссара по Просвещению*, который в последнем счете ответствен за такие заметные явления культурной жизни в столице Советской России. Все это я должен, тов. Ландер, поставить Вам на вид и сообщить одновременно, что копии этого моего письма к Вам я посылаю в Президиум Московского Совета и в Главполитпросвет тов. Плетневу и в партийном порядке в ЦК Партии. Само распоряжение Ваше не может войти в силу, потому что касается такой области театральной жизни, которая юридически находится в ведении Полит-Тео.

Народный Комиссар по Просвещению

А. Луначарский»[[273]](#footnote-274).

{183} Это письмо может служить наглядным уроком партийного и государственного руководства в вопросах искусства.

Первого июля А. В. Луначарский направил В. Ф. Плетневу материалы по Театру РСФСР Первому. В ответ на это Плетнев сообщал: «Вопрос с I РСФСР можно считать *на первый период* выясненным. <…> Дело с I РСФСР считаю недоразумением, происшедшим от отчаянной организационной перепутаницы во-первых и темперамента т. Бека и др. во-вторых»[[274]](#footnote-275).

Оговорка «на первый период» (слова эти подчеркнуты Плетневым) знаменательна. «Комиссии трех» не удалось снять «Мистерию» и ликвидировать Театр РСФСР Первый[[275]](#footnote-276), но через два месяца театр был закрыт с благословения В. Ф. Плетнева, который совмещал должность заведующего Художественным отделом Главполитпросвета с постом председателя ЦК Пролеткульта; конечно, в закрытии театра немалую роль сыграла кампания против пьесы Маяковского. И неудивительно, что в отличие от Луначарского Плетнев стремился свести все дело к простому «недоразумению».

В ответе А. В. Луначарскому К. И. Ландер, пытаясь оправдать действия возглавляемой им комиссии, все же не мог скрыть существа вопроса. Он писал: «Я совершенно не согласен с Вами, уважаемый товарищ, что критическое отношение к “Мистерии-буфф”, “Зорям” Верхарна и другим постановкам Мейерхольда (несомненно, большого таланта) означает бойкот коммунистами коммунистического искусства. Это не коммунистическое искусство, а жалкая профанация коммунистического искусства и полное искажение идей коммунизма. Если часть товарищей стоит на другой точке зрения по вопросу о творчестве Маяковского, Мейерхольда и им подобных {184} пророков якобы коммунистического искусства, то отсюда не следует, что этот взгляд обязателен для всех членов партии»[[276]](#footnote-277). Из верной мысли о том, что коммунисты вправе иметь различные взгляды на те или иные отдельные явления искусства, Ландер (в том же письме он заявлял: «Я резко отрицательно отношусь к деятельности *всех* театров <…> и всей нашей театральной политике») в своей практической деятельности делал «вывод», будто человек, облеченный властью, может проводить в жизнь свои личные взгляды административным путем.

По этому вопросу А. В. Луначарский четко высказался еще за год до своей переписки с Ландером (тогда речь шла также о драматургии Маяковского, но не о «Мистерии», а о трех агитпьесках).

«Я считаю и настаиваю на этом, как нарком, — писал он 7 июля 1920 года заведующему Отделом просвещения и пропаганды НК РКИ И. Ф. Попову, — совершенно лишней идею государственной борьбы с тем или иным направлением. Государство может пресекать вообще контрреволюционное, но заявлять: ему нравятся такие-то краски, такое-то сочетание слов, такое-то направление в искусстве — культурное государство не смеет. Всякий может ошибаться, всякий может аплодировать или шикать, сидя в кресле театра, будучи публикой, но из того, что у него на лбу надета та или другая кокарда, совершенно не следует, что его личные вкусы приобрели внезапно необыкновенную чистоту и ясность. Надо уметь отделить в себе государственного человека, у которого не может быть никакого литературного вкуса, как у такового, от своих личных привязанностей»[[277]](#footnote-278).

Свои взгляды К. И. Ландер пытался пропагандировать и в брошюре «Наша театральная политика», где он заявлял: «в искренности Маяковского да позволительно будет усумниться» — и продолжал: «Пьеса “Мистерия-буфф” это яркое выражение бессилия творчества Маяковского, это искаженный коммунизм в футуристическом преломлении. По теме, замыслу, идее, содержанию это просто слабая, неудачная пьеса»[[278]](#footnote-279).

{185} Газета «Коммунистический труд» сначала, как уже сказано, встретила сочувственно постановку «Мистерии-буфф» в Театре РСФСР Первом. Тем не менее через полтора месяца в одной из статей газеты одобрялось намерение Губполитпросвета закрыть этот театр, «где постановка одной из весьма бесталанных, но раздутых пьес обошлась в сотни миллионов»[[279]](#footnote-280). В. Э. Мейерхольд и В. М. Бебутов письмом в редакции газет опровергли утверждения о сотнях миллионах, якобы истраченных на постановку «Мистерии-буфф»[[280]](#footnote-281). Отвечая на это письмо, М. М. Бек нападал на театр, однако в примечании к его ответу редактор Н. Н. Овсянников был вынужден признать, что постановка «Мистерии» в Театре РСФСР Первом «действительно обошлась в 27 миллионов рублей единовременно»[[281]](#footnote-282).

По решению Президиума ЦК Рабис[[282]](#footnote-283) его председатель Ю. М. Славинский выступил в печати с опровержением сообщений о «сотнях миллионов»[[283]](#footnote-284). И в «Вестнике театра» (№ 93 – 94) этим сообщениям противопоставлялись точные данные, приведенные в двух письмах в редакцию.

Несмотря на все попытки прервать жизнь спектакля, он смог отметить свой юбилей, о котором сообщалось в отделе извещений «Правды»: «1 июля в 1‑м театре РСФСР идет в 50‑й раз пьеса В. Маяковского “Мистерия-буфф”, поставленная Вс. Мейерхольдом и В. Бебутовым. По окончании юбилейного спектакля состоится чествование героев труда, бессменно участвовавших во всех 50‑ти спектаклях, и будут произнесены приветственные речи В. Маяковского, В. Мейерхольда, В. Бебутова, О. Блюма и С. Браиловского»[[284]](#footnote-285).

Сезон в Театре РСФСР Первом закрылся 7 июля. {186} В этот вечер «Мистерия-буфф» шла в последний раз. В тот же день Маяковский подарил приехавшему с Дальнего Востока С. М. Третьякову экземпляр пьесы, выпущенный в качестве приложения к журналу «Вестник театра», с надписью, перефразировавшей строки из стихотворения «А вы могли бы?» (I, 40)

*Дорогому Сергею Третьякову*

А вы  
 ее  
 сыграть  
 могли бы  
 на флейте дальне-  
 восточных труб?  
 *Вл. Маяковский*  
 *7/VII – 21 г*.[[285]](#footnote-286)

К сожалению, дальневосточным друзьям Маяковского не удалось положительно ответить на его вопрос.

### 3

В июне 1921 года в Москве должен был собраться Третий конгресс Коммунистического Интернационала. В честь его в помещении цирка была поставлена «Мистерия-буфф» на немецком языке. «Мистерия» шла во второй редакции с некоторыми сокращениями. Для этого спектакля Маяковский написал новый пролог и эпилог, обращенные к представителям международного революционного пролетариата, а также вставку во второе действие (II, 356 – 358). Русский текст эпилога, произносившегося перед пением «Интернационала», не сохранился[[286]](#footnote-287).

По предложению Маяковского перевела «Мистерию-буфф» на немецкий язык молодой литератор Рита Райт, его сотрудница по работе над «Окнами сатиры РОСТА», теперь известная переводчица. Перевести пьесу необходимо было срочно, и Р. Я. Райт проделала эту работу за десять дней. Впоследствии она писала: «День и ночь я {187} упорно брала с бою труднейший для перевода текст “Мистерии”. Конечно, смешно было даже думать, что можно передать блеск и новизну рифм Маяковского, его неповторимые языковые изобретения, его остроты и каламбуры. Надо было хотя бы сохранить ритм, сохранить образы, полноценность мысли и народность языка, не заэстетизировать, не переукрасить текст»[[287]](#footnote-288).

Переводчице помогал представитель Коминтерна немецкий писатель и режиссер Рейнхольд Рейхенбах, бывший ассистент знаменитого режиссера Макса Рейнхардта. «Когда не хватало моего немецкого лексикона для перевода выражений похлестче, — продолжала Р. Я. Райт, — он подбирал такие словечки, от которых потом грохотал весь цирк»[[288]](#footnote-289).

Немецкий текст, по которому «Мистерия» игралась в цирке, не уцелел. В 1922 году Маяковский отвез в Берлин единственный экземпляр окончательного текста перевода, чтобы предложить его для издания. Однако издан он не был. Немецкие поэты, которым показали этот текст, «очень правильно сказали, что перевод выполнил свое назначение, но издавать его не стоит; это — Schuldeutsch — школьный язык»[[289]](#footnote-290). Перевод не был привезен обратно. Сохранилась лишь неполная черновая рукопись (карандашом) первоначального текста перевода: часть первого действия, второе действие и большая часть третьего[[290]](#footnote-291).

Так же как для постановки в Театре РСФСР Первом, Маяковский писал вставки, вводившиеся в спектакль после премьеры (они тоже не сохранились). Маяковский написал и либретто для этого спектакля (II, 359 – 360), помещенное без подписи в программе спектакля, напечатанной на русском и немецком языках (восемь страниц) и заключенной в картонную обложку.

{188} Пригласительные же билеты были напечатаны на русском и французском языках. В них указано: «24, 25 и 26 июня спектакли в честь Коминтерна в помещении I государственного цирка (Цветной бульвар)». В газетах объявлений об этих спектаклях не было, поэтому в точности не известно, состоялись ли они именно в эти дни. На обороте сохранившегося у меня билета (второй вместе с экземпляром программы я передал в Музей Маяковского) стоит штемпель — большая цифра «29», вероятно, означающая дату одной из двух официальных генеральных репетиций, на которых я присутствовал. Значит, либо эти репетиции для литературной и художественной Москвы были даны уже после спектаклей, либо — если они им предшествовали — спектакли были отодвинуты.

Постановщиком был А. М. Грановский, художественный руководитель Государственного Еврейского камерного театра (Госект)[[291]](#footnote-292), художниками — Н. И. Альтман и Е. В. Равдель. Исполняли пьесу артисты МХАТ, его студий, Камерного театра, Госекта и актеры из других театров. Как сообщил мне 11 октября 1968 года драматург А. М. Файко, выступавший в спектакле в роли Австралийца, среди исполнителей были не только актеры-профессионалы. Так, роль Американца играл студент Вхутемаса Г. П. Гольц (впоследствии известный художник и архитектор), до революции участвовавший в выступлениях футуристов[[292]](#footnote-293); сам Файко учился в Студии В. Л. Мчеделова. Репетировали с половины первого ночи до пяти часов утра, то есть после спектаклей в театрах, где проходила основная работа участников «Мистерии».

Игравший роль Машиниста А. Б. Оленин, тогда актер Камерного театра, впоследствии литератор и режиссер, писал в своих неопубликованных воспоминаниях: «Маяковский приходил на все репетиции. Сидел он обычно справа от центрального входа на манеж, повыше, в девятом-десятом {189} ряду, и никогда не вмешивался в работу режиссера. Уходил вместе со всеми, под утро»[[293]](#footnote-294).

Грановский, подобно Мейерхольду и Бебутову, стремился создать народное театральное зрелище. Однако он шел совершенно иным путем. Он хотел продемонстрировать — так говорил мне 14 ноября 1933 года С. М. Михоэлс, участвовавший в спектакле как актер и как режиссер-ассистент, — «парад социальных сил». Массовость выражалась прежде всего в том, что все в спектакле было количественно грандиозным. Как указывала программа, в нем было занято 350 актеров (вероятно, большую часть их составляли артисты балета). Роли были «размножены»; к «семи парам чистых» и к «семи парам нечистых» добавлялись бессловесно действующие буржуи и пролетарии. Функции персонажей иногда распределялись между несколькими актерами; по мнению Грановского, раздробленные реплики, благодаря их краткости, в условиях цирка легко доходили до зрителей. Исполнители появлялись в самых различных местах помещения цирка. В последнем действии большое впечатление производил марш отрядов победителей-трудящихся.

Остроумная музыка Ю. С. Сахновского, порой близкая к манере музыкальных номеров представлений типа кабаре, легко запоминалась благодаря меткости звуковых характеристик действующих лиц и благодаря ударной остроте ритмических построений. Композитор удачно использовал общеизвестные мелодии. Главные персонажи получили лейтмотивы; основным лейтмотивом в сценах «чистых» было смешное объединение «Марсельезы» с популярной тогда арией из оперетты Лекока «Дочь мадам Анго» (эту оперетту в предыдущем сезоне поставила Музыкальная студия МХАТ). Дирижировал оркестром заведующий музыкальной частью МХАТ Б. Л. Изралевский. К участию в спектакле он привлек оркестр и хор Музыкальной студии МХАТ — около 120 человек — и 40 оркестрантов из Большого театра.

Многие сцены разыгрывались на четырех пандусах (закругленных спусках), которые сверху вели на арену. {190} Оркестровая раковина, соединенная с ареною системой лестниц, использовалась для отдельных диалогов, для интермедий (в основу интермедий взяли некоторые части текста, выделенные из общего действия), для апофеоза. Для сцены ада сооружалась пространственная композиция из кубов. «Нечистые» выходили в синей спецодежде, «чистые» — в бытовых костюмах, несколько шаржированных. «Черти» были «в черных бархатных костюмах, с красными наплечниками и подобием ребер на груди, что делало их похожими на скелет. Ангелы и небо были подчеркнуто сладки: голубые облака и сахарные фигурки святых»[[294]](#footnote-295). Спектакль приближался к феерии. В представлении было немало эффектных сцен, остроумных трюков, много красок, танцев.

«Вместо одной Дамы-истерики, — вспоминала Р. Я. Райт, — появлялись две. Они выпархивали с противоположных концов арены, в элегантнейших туалетах, одна в голубом, другая в розовом. За каждой шел негритенок-грум с грудой нарядных полосатых картонок, словно снятых с полок парижского магазина.

И — неожиданным контрастом после элегантных дам, на арену, в полном одиночестве, как рыжий у ковра, выкатывался Соглашатель. Успех был потрясающий. Каждое его появление вызывало дружный смех, а когда его по ходу действия крыли на отборнейшем берлинском диалекте отборнейшей уличной бранью, весь цирк взрывался громким хохотом, а немецкая и австрийская делегации буквально отхлопали себе ладоши»[[295]](#footnote-296).

В рецензии С. А. Марголина читаем: «Удачны открытие и финал действия — выходом красных арлекинов с факелами в руках, встреча Американца и ритм мерно качающихся голов в демократической республике — на ковчеге, и сцена ада — такая эффектная в раскачивании моря красно-черных чертей и в том, как по спиралям сплошной стеной вытесняют их из ада “нечистые”. Удачен свет синий вдоль спиралей в сцене ковчега в своей иллюзии океана и свет красный в сцене ада в иллюзии {191} вечного огня, а уж как удачен для феерии Человек будущего[[296]](#footnote-297) на вышке и весь вахтпарад». Но, отдав должное этим удачам, критик заключил свой отзыв фразой: «Представлению же, связанному с именем Революции, мне кажется, нужно совсем другое, взрыв, шторм, стихийность, сталь, мощь и искрометный, радостный, вольный юмор, новое театральное письмо, новый театральный стиль, грубый в своей резкости, как груб сам Маяковский, но страстный и всегда ударяющий все на своем пути, совсем уверенный и до конца энергичный»[[297]](#footnote-298).

И действительно, спектаклю недоставало необходимой мужественности и простоты, напряженного ритма, силы и в возвеличении и в ниспровержении. Он был несколько приглаженным, изысканно-изощренным, пожалуй даже размагниченным. Стиль его приближался скорее к манере шикарного ревю, чем к духу революционного зрелища. По словам В. С. Канцеля[[298]](#footnote-299), Маяковский в беседе с актерами сказал: хорошо, но не то, — слишком всерьез. По-видимому, он был недоволен недостатком сатирической остроты в спектакле.

С. М. Михоэлс и четверть века спустя более высоко оценивал эту постановку. На вечере «30 лет советской драматургии», состоявшемся 15 октября 1947 года в Центральном Доме литераторов, он говорил:

«Маяковский ощутил освежающий вихрь революции и передал это ощущение в “Мистерии-буфф”. Мистериальность — форма, буффонадность — позиция по отношению к событиям. Персонаж пьесы, о котором в пьесе говорится восторженнее, чем о ком-либо, — Самый обыкновенный человек.

Постановка в пирке несколько изменила первозданность произведения. Персонажи стали более конкретными. В частности, стал конкретнее и Соглашатель (я играл Интеллигента, но один раз сыграл Соглашателя). В постановке было увлечение (масштабностью, картинностью. Но сохранен был и смысл пьесы — огромный порыв революции.

{192} На спектакле присутствовал К. С. Станиславский и смотрел его с большим интересом. Когда актеры окружили его, он анализировал, что в спектакле нового, а что — от Рейнхардта[[299]](#footnote-300). Чувствовалось, что Станиславский вспоминал свои молодые годы — годы исканий. Свежесть, стремительность, ритм спектакля — угловатого, но охваченного влечением вперед, — захватили и его.

Спектакль был грандиозен: он охватывал все помещение цирка от купола до люка. Это ощущалось уже в начале представления в перекличке двух эскимосов: “Loch! — Wo Loch? — Rinnt! — Was rinnt? — Erde!”»…[[300]](#footnote-301)

Чтобы слово и жест лучше доходили до зрителей в условиях цирка, были найдены специальные приемы выразительности, в частности скульптурное построение поз. Непривычная для драматических актеров игра в цирке, — сказал мне С. М. Михоэлс, — три которой многое находилось в стороне от обычного театрального рисунка, обогатила их; в ряде актеров открылись новые черты. Многие роли, несмотря на необходимость овладевать на ходу новыми приемами игры, исполнялись хорошо. Но режиссуре не удалось преодолеть разнобой в исполнении, — спаять воедино представителей различных театральных направлений в процессе подготовки одного спектакля, да еще столь сложного, было невозможно. Об этой сложности говорит, например, обращение к зрителям в тексте программы: «Во время антрактов просят товарищей освободить помещение зрительного зала ввиду необходимости перестройки сценической площадки к следующему акту. Фанфары собирают публику к началу следующего {193} акта». Там же была указана длительность антрактов: после первого действия — тридцать минут, после второго — тридцать и после четвертого — сорок минут. Над выполнением заданий Грановского, Альтмана и Равеля работали восемь режиссеров и двенадцать художников. Такая сложность не помешала довольно четкой организации спектакля.

В финале делегаты конгресса, вспоминает Р. Я. Райт, — вставали и пели «Интернационал» — каждый пел на своем языке. В числе зрителей был Эрнст Тельман.

Поскольку все места на три предусмотренных заранее спектакля поступили в распоряжение конгресса, а интерес к необычному спектаклю был большой, для художественной интеллигенции Москвы были устроены две официальные генеральные репетиции. Они происходили ночью, так как утром и вечером большинство исполнителей было занято своей постоянной работой. Несмотря на неурочное время, цирк на этих репетициях оказывался переполненным. Среди присутствовавших были виднейшие артисты, литераторы, художники. Во время длинных антрактов исполнители в костюмах и гримах выходили в широкие коридоры, окружающие амфитеатр цирка, где прогуливалась публика. Зрители и актеры составляли группы, в которых шло горячее обсуждение спектакля. Маяковский принимал живое участие в этих спорах. Генеральные репетиции заканчивались под утро, но почти никто из присутствовавших до окончания не уходил из цирка.

Несмотря на интерес, который вызвал этот спектакль, единственным отзывом о нем в печати оказалась уже цитированная рецензия в «Вестнике театра».

В июле в помещении Госекта состоялся диспут о двух постановках «Мистерии». Об этом диспуте сообщений в печати не было, но мне говорили о нем присутствовавшие на диспуте С. М. Михоэлс, А. Б. Оленин и А. В. Азарх. По словам последней, Мейерхольд, выступая на диспуте, резко критиковал постановку А. М. Грановского и сравнил ее с берлинским универсальным магазином Вертхайма, в котором торгуют всем, чем угодно, притом всем иностранным. Мейерхольду отвечал С. М. Михоэлс; он защищал спектакль в цирке и указывал на недоработанность постановки Театра РСФСР Первого. Искусствовед {194} А. М. Эфрос находил достоинства в обоих спектаклях. Н. И. Альтман отметил умение Грановского владеть такой площадкой, как цирк, и указывал, что Мейерхольд недооценил этого. Но в постановке, по его мнению, были также недочеты. Выступали и актеры; так, А. Б. Оленин высказывался в защиту Грановского. Сам Грановский на диспуте не присутствовал. Участвовал ли в диспуте Маяковский — установить не удалось, — воспоминания здесь расходятся.

Постановка «Мистерии» на немецком языке, которую видели сотни делегатов конгресса Коминтерна, имела немалое значение для пропаганды за рубежом советской художественной культуры и, в частности, творчества Маяковского. Австрийский поэт Гуго Гупперт, переводчик поэзии и драматургии Маяковского на немецкий язык, пишет в послесловии к изданию своих переводов его пьес: «От трехкратных спектаклей на немецком языке в честь мирового конгресса 1921 года распространилось на все континенты значительное культурное излучение»[[301]](#footnote-302).

### 4

ТЕО Главполитпросвета 1 апреля 1921 года обратился в Госиздат с письмом за подписью зам. зав. ТЕО Мейерхольда. «Провинция, — говорилось в письме, — забрасывает нас требованиями снабдить ее экземплярами новой редакции “Мистерии-буфф” Маяковского. Так как в этом месяце пьеса будет поставлена в 1‑м театре РСФСР, требования на пьесу будут еще настойчивее. Просим сделать все зависящее к изданию этой пьесы ко дню первого спектакля с тем, чтобы мы имели возможность пьесу распространить среди делегатов, посещающих спектакли 1‑го театра РСФСР, и разослать ее по провинции»[[302]](#footnote-303).

На следующий день состоялось заседание Распорядительной комиссии Госиздата в составе председателя коллегии Госиздата Н. Л. Мещерякова и зам. председателя {195} Д. Л. Вейса. В протоколе записано: «Слушали: 3) О напечатании пьесы Вл. Маяковского “Мистерия-буфф”. Постановили: 3) Ввиду отсутствия бумаги — отложить»[[303]](#footnote-304). А в резолюции без подписи на письме Мейерхольда: «Отклонить за отсутствием бумаги». В выписке из протокола, по-видимому выданной Маяковскому, есть еще приписка: «Книга на отзыв не посылалась»[[304]](#footnote-305). Это дало повод Маяковскому в записке, адресованной в Комиссию ЦК РКП (б) по делам печати и содержавшей примеры плохой работы Госиздата, спрашивать: «Как может отвергаться непросмотренная книга?» (XIII, 43).

В ту же комиссию 8 апреля обратился и заведующий ТЕО Главполитпросвета (документ цитируется по копии, на которой подписи нет), прося ее воздействовать на Госиздат. В письме говорилось, что «“Мистерия” является почти единственной пьесой в коммунистическом репертуаре» и что «требование на пьесу от рабоче-крестьянских театров, от провинциальных государственных театров, от революционных заграничных театров и от читательской массы огромно (требование последних дней: от Коминтерна для постановки в цирке на немецком языке, от Калужского, Орловского, Казанского, Пражского театров, от ДВР и так далее)»[[305]](#footnote-306).

Мотивируя отказ в издании «Мистерии» недостатком бумаги, руководители Госиздата не скрывали своего отрицательного отношения к пьесе. Оно и было подлинной причиной отказа.

Перипетии конфликта с Госиздатом Маяковский осветил в заявлении, адресованном Юридическому отделу МГСПС (XIII, 44 – 49). Из заявления видно, что после того, как определился большой успех «Мистерии» в постановке Театра РСФСР Первого, Маяковский снова обратился в Госиздат. Тогда «тов. Мещеряков предложил устроить спектакль исключительно для рабочей аудитории и позвать его, чтобы он лично убедился {196} в производимом впечатлении» (XIII, 46). Был устроен спектакль для рабочих-металлистов, о котором здесь уже говорилось. Но Н. Л. Мещеряков, обещавший быть на спектакле, в театр не пришел. Радостный прием, оказанный пьесе на этом представлении, влияния на позицию Госиздата не оказал. После спектакля редакция «Вестника театра» предложила Маяковскому дать ей «Мистерию». Маяковский согласился, и пьеса во второй редакции была напечатана в качестве приложения к № 91 – 92 журнала от 15 июня 1921 года.

«Вестник театра» был органом ТЕО Главполитпросвета, гонорар же за помещаемые в нем материалы выплачивал Госиздат. Распорядительная комиссия в составе заместителей председателя коллегии Госиздата И. И. Скворцова-Степанова и Д. Л. Вейса постановлением от 15 июля исключила «Мистерию-буфф» из оплачиваемых материалов[[306]](#footnote-307).

Встречам Маяковского в Госиздате с известным партийным литератором Скворцовым-Степановым предшествовало их знакомство, возникшее еще в 1908 году — в период подпольной партийной деятельности Маяковского. «По свидетельству Вегера[[307]](#footnote-308), Маяковский бывал у большевика И. И. Скворцова-Степанова, советуясь с ним по различным вопросам»[[308]](#footnote-309). В дальнейшем, в 1915 – 1916 годах, когда Горький заявил в редакции «Летописи» о своем желании привлечь Маяковского к постоянному сотрудничеству в журнале, это вызвало возражения, причем одним из «главных противников Маяковского» был И. И. Скворцов[[309]](#footnote-310). Тем не менее Горький настоял на своем. Очевидно, причина отрицательного отношения Скворцова-Степанова к произведениям Маяковского в 1921 году, как и пятью годами раньше, заключалась в том, что футуризм для Скворцова {197} был неприемлем, и Маяковскому опять Повредило наименование «футурист», которого он продолжал придерживаться, хотя оно уже отнюдь не отвечало развитию его творчества после революции.

ЦК профсоюза работников просвещения несколько раз предлагал Госиздату оплатить пьесу, но безрезультатно. Тогда Маяковский подал свое заявление в Юридический отдел МГСПС, и дело было передано в Губернский дисциплинарный товарищеский суд. Заслушав дело 25 августа, суд констатировал факт игнорирования Госиздатом указаний профорганизаций, предложил издательству немедленно оплатить «Мистерию-буфф» и лишил И. И. Скворцова и Д. Л. Вейса прав членов профсоюза на шесть месяцев[[310]](#footnote-311).

27 августа И. И. Скворцов-Степанов и Д. Л. Вейс подали в суд заявление о пересмотре дела[[311]](#footnote-312).

Позиция Госиздата — и в первую очередь Д. Л. Вейса — по отношению и к Маяковскому и к профсоюзным организациям, защищавшим его законные интересы, была неправильной. Но неправильным было и решение суда. Он не дифференцировал степень ответственности каждого и с легкостью решил, превысив свои полномочия, отнять на полгода права члена профсоюза у старого большевика И. И. Скворцова-Степанова, заслуженно пользовавшегося уважением в партии и у трудящихся. Это был не единственный случай, когда дисциплинарный суд принимал решения, не продумав их глубоко. Так, в другом деле, по которому к ответственности был привлечен заместитель наркома по просвещению Е. А. Литкенс, суд также превысил свои полномочия. Эти факты дошли до сведения В. И. Ленина и вызвали его возмущение.

В предложениях для Политбюро ЦК РКП (б) Владимир Ильич выдвигал такую меру: «1) обуздать *архисуровым* выговором Мельничанского[[312]](#footnote-313) и МГСПС (суд над Скворцовым-Степановым и над Литкенсом). Верх наглости и бесстыдства!! Я требую выговора с публикацией от имени *Политбюро*».

{198} И сразу вслед за этими словами идет предложение, касающееся другого вопроса: «2) отменить решение *Президиума ВЦИКа* о выдаче 1 млрд. (миллиарда) на театры. *Помимо НКпроса*!! Это незаконно. Это верх безобразия. Я требую отмены через *Политбюро*»[[313]](#footnote-314).

Конечно, не случайно объединил Владимир Ильич в одной записке свои предложения относительно решений различных организаций по различным вопросам. В обоих случаях его встревожили факты нарушения социалистической законности, и намеченные им меры были продиктованы заботой о ее восстановлении.

Подтверждением этого является также второе упоминание о деле Маяковского. В письме к члену коллегии Народного комиссариата юстиции П. А. Красикову (от 8 сентября) В. И. Ленин сообщил о передаче другого дела, разбиравшегося дисциплинарным судом, в Наркомюст и тут же писал:

«Я советую:

(*а*) кратко в печать (есть кому заказать?) *начиная* с дела Маяковский versus[[314]](#footnote-315) Скворцов»[[315]](#footnote-316).

Это был образец государственного образа мыслей и действий.

Губернский дисциплинарный товарищеский суд в заседании 8 сентября отменил решение от 25 августа, признал И. И. Скворцова невиновным, а Д. Л. Вейсу поставил на вид небрежное отношение к делу[[316]](#footnote-317). Маяковский же получил свой гонорар. В статье «Только не воспоминания…» он писал: «После двух судов и это наконец разрешилось уже в Наркомтруде у тов. Шмидта (народного комиссара. — *А. Ф*.), и я вез домой муку, крупу и сахар — эквивалент строк» (XII, 157).

### \* \* \*

В последующий период театральная пресса часто и в большинстве случаев сочувственно вспоминала «Мистерию» по разным поводам.

{199} Немало говорилось о ней в докладах и в дискуссиях о театре. Назову только один такой доклад, не отмеченный в печати, но краткая запись о котором, сделанная мною, сохранилась у меня. Это был доклад режиссера Н. М. Фореггера о современном искусстве, прочитанный в Доме печати 2 января 1922 года. Призывая художников откликаться на новые темпы и ритмы, докладчик говорил о «Мистерии» как о единственной современной пьесе. Я отметил имена выступавших в обсуждении доклада, среди которых был и Маяковский, но, к сожалению, не записал содержание выступлений.

Значение «дела Госиздата» выходило далеко за рамки спора о гонораре. Это был один из тех «боев за “Мистерию”» (XII, 157), которые стали существенным этапом в борьбе за утверждение революционного искусства.

Через несколько лет Маяковский снова встретился с И. И. Скворцовым-Степановым. Их взаимоотношения, начавшиеся сотрудничеством в большевистской подпольной работе, а затем прошедшие стадию конфликта в 1921 году, закончились новым и плодотворным сотрудничеством — на этот раз в советской периодике: Маяковский систематически печатался в газете «Известия ЦИК», ответственным редактором которой в 1925 – 1928 годах был Иван Иванович. И в 1927 году Маяковский занес в свою записную книжку строчки:

Хороший дядя Степанов-Скворцов,  
но вкус у него староватый.  
 *(XIII, 147)*

В статье «Поэтическая речь», написанной в 1958 году, Н. Н. Асеев высказал мысли, объясняющие многое в ожесточенной борьбе, которая происходила вокруг Маяковского во все время его деятельности, и в частности вокруг «Мистерии»:

«Читатель завоевывается поэтом в меру сочувствия с его стороны высказываниям поэта, с одной стороны, и с другой — силой средств воздействия, силой выразительности поэта. Естественно, что читатель пассивный, привыкший к повторному усвоению прочитанного, к традиционным формам высказываемого, будет тяготеть {200} именно к привычному ему роду чтения. Читатель искушенный, ознакомленный с литературой в достаточной степени, ищет в авторе не сходства, не повторения уже знакомого способа изобразительных средств, а нового их изобретательства. К такого же рода читателю относится и совершенно не искушенный в оценке стилистических достоинств читатель, который воспринимает новое непосредственно, без сравнений с привычными, освоенными нормами. Процесс восприятия им выразительных средств не осложнен предварительно сложившимся убеждением, что средства эти неизменно те, которые утвердились в представлении как наилучшие»[[317]](#footnote-318).

Вот почему в своей оценке новаторства «Мистерии-буфф» совпадали такой «искушенный» читатель и зритель, как Луначарский, и «не искушенные в оценке стилистических достоинств» зрители-рабочие, воспринимавшие ее непосредственно.

Пройдет без малого девять лет — и уже в последние месяцы жизни Маяковского произойдет острая сшибка мнений вокруг его последней большой пьесы — драмы «Баня», — отчасти сходная с этими боями вокруг первой советской пьесы.

То, что приходилось преодолевать поэту, он выразил в словах: «Непосредственная трудность борьбы со старьем, характеризующая жизнь революционного писателя до революции, заменилась наследством этого старья — эстетической косностью. Конечно, с тем прекрасным коррективом, что в стране революции в конечном итоге побеждает не косность, а новая, левая, революционная вещь.

Но глотку, хватку и энергию иметь надо» (XII, 157 – 158).

# **{****201}** Пьеса шагает по свету

### 1

После включения «Мистерии-буфф» в репертуар Театра РСФСР Первого и особенно после ее постановки в этом театре интерес к пьесе Маяковского стал все больше проявляться на периферии.

Друзья Маяковского на Дальнем Востоке продолжали пропагандировать «Мистерию». В Чите 7 июня 1921 года в рабочем клубе при переполненном зале Н. Н. Асеев прочитал вторую редакцию «Мистерии», и был устроен диспут о ней[[318]](#footnote-319). В октябре в Чите на «вечере творчества Вл. Маяковского» с успехом исполнялась многоголосая декламация отрывков из «Мистерии»[[319]](#footnote-320).

В 1921 году «Мистерия» выходит на сцены нескольких театров за пределами Москвы и Петрограда и в течение следующих двух лет ставится в некоторых других театрах периферии. Это был трудный период в развитии периферийного театра. На первых порах переход к нэпу сильно ударил по театрам. Возрождался дореволюционный репертуар, часто весьма невысокого полета, снижавший художественный уровень театров. Студии и полупрофессиональные театры, напротив, искали новых путей. Такие театры особенно охотно ставили «Мистерию». Между старыми и новыми театрами шла борьба, но постепенно борьба сменялась взаимопроникновением. {202} Старые театры, впитывая веяния советской эпохи, заражались от новых их творческими исканиями, новые же приобретали от старых сценические навыки. Этому процессу формирования советского театра на периферии содействовали спектакли «Мистерии-буфф».

В 1921 году «Мистерия-буфф» была поставлена в Томске (Студийный рабоче-крестьянский театр при гарнизонном клубе), Перми (Губернский революционный театр), Тамбове (Первый пролетарский театр Губполитпросвета; режиссер Н. М. Ряжский-Варзин), Екатеринбурге, теперь Свердловск (студия «ХЛАМ» — художники, литераторы, артисты, музыканты; режиссер — в то время восемнадцатилетний Г. В. Александров, теперь известный кинорежиссер, народный артист СССР), станице Белая Глина на Кубани. В день четырехлетия Октября — 7 ноября 1921 года пьесу Маяковского показали театры в Краснодаре (Городской театр), Харькове (Героический театр; режиссер Г. А. Авлов, художник А. В. Хвостенко-Хвостов, теперь народный художник УССР, профессор), Омске (Первый государственный советский театр). Первое мая 1922 года было ознаменовано премьерой «Мистерии» в Иркутске, в Городском советском театре; поставил ее молодой Н. П. Охлопков, впоследствии народный артист СССР). В дни Октябрьской годовщины в том же 1922 году «Мистерия» шла в Красноярске (Первый советский государственный театр). Ровно через год пьеса была поставлена в Казани сразу в трех театрах.

Недостаток места лишает меня возможности рассказать здесь о каждом из этих спектаклей, и я вынужден отослать читателей к моей статье 1940 года, где это было сделано[[320]](#footnote-321).

В одних городах шла первая редакция «Мистерии», в других — вторая. Некоторые театры вносили в текст пьесы изменения. Екатеринбургский спектакль шел в помещении цирка. В Тамбове через год после первой постановки (в театре) тот же режиссер поставил «Мистерию» {203} в виде массового спектакля в городском саду. И разумеется, сценическое воплощение пьесы было везде различным.

Необходимо остановиться на казанских постановках, потому что в трех спектаклях, показанных зрителям одновременно, различие подходов к пьесе сказалось особенно наглядно.

Казанские спектакли имели некоторую предысторию. «Маяковский был популярен и любим в Казани гораздо раньше. Его поэзия и имя были поэтическим знаменем молодых художников, поэтов, писателей, артистов. Сама атмосфера в этих кругах была “маяковская”»[[321]](#footnote-322). При поддержке этой художественной молодежи возникла весной 1923 года и работала мастерская КЭМСТ («Конструктивизм, эксперимент, мастерство, современность, театральность»), руководил которой режиссер Б. Н. Симолин, до того участвовавший в качестве актера в иркутской и красноярской постановках «Мистерии».

Следуя призыву Маяковского «менять содержание» «Мистерии», мастерская стремилась приблизить пьесу к обстановке 1923 года. В программе значилось: «третья редакция, сделанная в КЭМСТ». В этой редакции были картины пятая — «Голод» и шестая — «Нэп», заменившие «Страну обломков»; таким образом «Земля обетованная» здесь стала седьмой картиной. В картине «Голод» молодому театру удалось передать черты народного бедствия, постигшего нашу страну. В следующей же картине нэп оказался трактованным неправильно: желая осудить отрицательные явления, сопутствовавшие введению нэпа, театр неправомерно сделал упор на них, но вскоре он переработал эту картину и исправил ошибки.

В другие картины были вставлены куски нового текста, посвященного событиям 1923 года: выступления пролетариата в Руре (Германия) против французской оккупации и против немецких капиталистов и страшное землетрясение в Японии.

{204} Заведовавший художественно-декоративной частью КЭМСТ художник К. К. Чеботарев писал о постановке Б. Н. Симолина и об игре актеров: «Все мизансцены были так режиссерски отработаны, что весь спектакль развивался в непрерывном активном темпе, захватывая чувство зрителя. Все “кэмстяне” хорошо чувствовали ритмику стихов Маяковского. А ритмика слов-звуков режиссером была очень хорошо, с творческой выдумкой, связана с ритмикой движений и жестов всех персонажей и групп в их композиционном взаимодействии. <…> Человека будущего исполнял Александр Васильев, молодой актер, обладавший сильным красивого тембра голосом. Костюм — темного цвета прозодежда, что-то вроде комбинезона, на голове кожаный шлем летчика. Пластически выразительная фигура. Очень хорошая читка стихов»[[322]](#footnote-323).

Местные «Известия» о спектакле отозвались так: «Здесь все стремительно, ярко и шумно. Иногда даже слишком шумно. И от начала до конца все здесь коллективистично, является плодом долгой совместной работы. Сила чувствуется в слитности рабочей группы, в ее энергии, даже в ее сомнениях. Зритель чувствует, что пролетариат борется с величайшим напряжением сил, борется не с несуществующими препятствиями, а с могучими, подчас жуткими противниками. <…> Картина рая в КЭМСТе — это сильная и беспощадная карикатура»[[323]](#footnote-324).

Талантливый художник интересно оформил отдельные картины. В первом действии черный плоский «шар земной» висел над сценой. В картине «Ад» — «черный задник, черные кулисы, черные фраки, черные трико (так были одеты черти. — *А. Ф*.), — сообщал К. К. Чеботарев в том же письме. — Все это разной степени черноты и разной фактурности. Вся сцена была равномерно освещена красным светом. Получался очень глубокий, “душный” серовато-багровый колорит. А когда {205} врывался на сцену спаянный как кулак коллектив “нечистых”, вместе с их движениями, вместе с хорошо оркестрованными звуками их слов на сцену врывались и другие цветовые пятна, вплоть до ярко-красных платочков работниц. “Рай” — голубой задник, четыре прямоугольника один на другом — уменьшаются постепенно и увенчиваются треугольником с “оком”. “Святители” в бесформенных складках хламид (светлые тональности). Вся сцена — в основном голубое, желтое, белое. А когда появлялись “нечистые”, они воспринимались как очень весомое, тяжелое, вещественное и контрастировали с “райской игрушечной невесомостью”».

Первые два представления — 4 и 5 ноября — были даны в помещении тогдашней базы КЭМСТ — Народном доме железнодорожников; 7 ноября состоялось выступление в Центральном коммунистическом клубе. «Мастерская КЭМСТ, — говорилось в газетном отчете, — не располагая достаточными техническими средствами для этой постановки, вложила в нее всю свою “душу” и дала зрителю действительно революционное удовлетворение»[[324]](#footnote-325). Затем КЭМСТ показывал «Мистерию» в различных помещениях. Он сыграл ее свыше 20 раз. В тогдашних условиях, особенно для молодого коллектива, это было значительным достижением.

Большой театр Казани в то время был провинциальным театром обычного типа, — в его репертуаре произведения классиков, трактуемые по старинке, сочетались с модными в предреволюционный период пьесами. Тем более значительно, что «Мистерию» готовили, как сообщала в письме ко мне от 26 февраля 1935 года ее постановщик З. М. Славянова, впоследствии заслуженная артистка РСФСР, «режиссер и актеры, никогда не видевшие Театра Мейерхольда и находившиеся во власти приемов Художественного театра и Малого, и все-таки “Мистерию-буфф” выбрали сами».

Премьера состоялась 6 ноября. Акцентировалась патетика пьесы; сатира же оставалась на втором плане, так как участники, по словам З. М. Славяновой, полагали, что ее «достаточно у Маяковского», — и в спектакле {206} возник уклон к шаржу. «Ангелы, — писала в том же письме Славянова, — были жутко гротесковы; черти имели грим политических врагов современности». Над оформлением сцены работал известный впоследствии художник П. П. Беньков, но эту работу он не закончил. К премьере оформление оказалось готовым лишь наполовину, и декорации для «Земли обетованной» режиссеру пришлось перед спектаклем монтировать из кусков. Участник спектакля артист Л. В. Володин в письме И. Г. Ингвару от 19 марта 1969 года сообщал: «Вместо дежурных для всех постановок павильонов и задников леса с кустами создано было специальное оформление в духе времени, с “почерком” В. Э. Мейерхольда — станки, лестницы, переходы и проч.». Многое осталось недоработанным из-за недостатка времени — спектакль готовили, как большинство других постановок (работа над которыми была, однако, гораздо легче), наспех. К премьере выпустили афишу с необычным широковещательным текстом (см. фотоснимок на форзаце книги).

Автор уже цитированной рецензии М. Симский, похваливший постановку КЭМСТ, отозвался о спектакле Большого театра неодобрительно: «Относительно удачны лишь первые две картины. <…>Начиная же с третьей картины спектакль определенно неудачен: группа рабочих анемична, разрознена, лишена энергии и напористости: в картине рая постановщик не решился быть достаточно грубым, не умел придать карикатуре нужной напористости и остроты. <…>В спектакле отсутствовало движение. Стремления — всесокрушающего, неудержимого — пролетариев к обетованной земле зритель не чувствовал».

Резко отрицательную оценку спектаклю Большого театра дал К. К. Чеботарев в том же письме ко мне. Он указывал на плохую читку текста («от стихов Маяковского не остается и намека»), на статичность действия. «Ангелов» он характеризовал отнюдь не так, как З. М. Славянова: «Для них мобилизованы все традиции рождественских и пасхальных открыток. Их приторная “миловидность” засахарилась до пределов натурального человеческого роста». Далее он писал: «Две толпы, “райская” и “нечистая”, стоят друг против {207} друга, переминаются с ноги на ногу. То тут, то там что-то говорят, говорящий выдвигается немного из толпы». Особенно возмущался художник интерпретацией переломного момента пьесы: «Появился “человек будущего” справа, величественно шествуя, остановился и встал на фоне глобуса. Это был “римлянин времен упадка”. Длинная, немного ниже колен, античная рубаха без рукавов. <…>Произносил актер свой монолог стоя на месте, близко от рампы, и только время от времени делал рукой жесты, напоминающие “величественность” каких-то классических памятников. Произносил он стихи рекордно плохо. Он попросту не смог выучить их наизусть».

О роли Соглашателя ее исполнитель Л. В. Володин писал: «Очки, усы, растрепанные волосы, портфель, блуза-толстовка, бесконечное бегание по станкам, лестницам, истошно-крикливый тон, мелкие жесты».

В сценическом воплощении «Мистерии» сочетались старые театральные штампы и поверхностно воспринятые внешние признаки новых театральных исканий. Конечно, это не шло на пользу пьесе Маяковского. Но самое обращение к ней толкало отставший от времени театр на пересмотр своих позиций.

Об отношении зрителей З. М. Славянова рассказывала: «Прием первого спектакля у публики был хороший, но письма рабочих с Алафузовского завода (было штук пять) жутко противоречивы». Пьеса прошла 4 – 5 раз.

Очень существенно то, чтó З. М. Славянова писала о влиянии Маяковского на ее художественную деятельность: «Вообще Маяковский сыграл огромную роль в развитии моего режиссерского творчества: он научил меня увлекаться *идеей* пьесы, он заразил меня искусством чувствовать идейно-социальное в творчестве как эмоциональное».

В один день с премьерой Большого театра было дано первое представление третьей казанской постановки «Мистерии» — в рабочем дворце (Второй советский театр), расположенном в Заречье — рабочем районе, отдаленном от центра. Репертуар этого театра был более высокого качества, чем репертуар Большого театра. Готовили «Мистерию» три недели, причем актеры — {208} преимущественно молодежь — охотно репетировали и в сверхурочные часы. Для исполнения ролей «нечистых» были привлечены участники рабочего драматического кружка. На всех четырех спектаклях «Мистерия» отлично принималась рабочим зрителем.

Для Казани «Мистерия-буфф» — да еще в трех постановках одновременно — была большим событием; местные «Известия» в уже цитированном отчете Н. М‑ва указывали, что она явилась «первой крупной революционной пьесой на казанской сцене».

Постановки пьесы Маяковского оказывали революционизирующее влияние на театральную жизнь. Они побуждали театры искать новые средства для выражения нового содержания и обновлять репертуар.

### \* \* \*

«Мистерия-буфф» привлекала внимание и самодеятельных коллективов.

Из постановок «Мистерии», шедших в двадцатых годах на самодеятельной сцене, особенно интересным был московский, подготовленный в 1923 году в Опытной школе эстетического воспитания, которой руководили Н. И. Сац (теперь народная артистка РСФСР) и писатель и режиссер С. Г. Розанов. Исполняли «Мистерию» школьники от 12 до 15 лет, поставил ее С. Г. Розанов[[325]](#footnote-326). При выборе пьесы наряду с идейным значением «Мистерии» руководителей школы привлек ее великолепный язык, работа над которым имела педагогическое значение. «Мистерия» шла в первой редакции. Чтобы избежать трудных для детей мест пьесы, были сделаны купюры. Премьера состоялась в помещении школы, в день шестой годовщины Октября.

Сочность языка пьесы помогала юным исполнителям овладевать ее особенностями и передавать ее содержание. Слово сливалось с действием — и это {209} вселяло в спектакль яркую театральность. Школьная постановка наглядно опровергала разговоры о «непонятности» Маяковского, и в частности «Мистерии». Для детей-актеров все было ясно в пьесе, они и репетировали и играли с удовольствием. А дети-зрители воспринимали спектакль с такой же непосредственностью. Этому не помешало то, что музыка, написанная для спектакля А. А. Шеншиным, была излишне усложнена. Оформление сцены разработали сами ребята под руководством художника-педагога Г. П. Гольца, который участвовал в спектакле «Мистерии» в цирке в качества актера. Полусфера, изображавшая «земной шар», занимала половину комнаты, в которой шли представления. Зрители сидели у самых «волн потопа»[[326]](#footnote-327).

Спектакль шел несколько раз в самой школе и два раза в помещении Московского театра для детей. Кроме того, «этот спектакль был показан в Экспериментальном театре[[327]](#footnote-328) перед массовой пионерской аудиторией и принят был зрителями отлично»[[328]](#footnote-329).

Маяковский побывал на спектакле в помещении школы весной 1924 года. По окончании представления он ходил по комнатам, смотрел рисунки детей; ему понравилось то, что педагоги не сковывали их фантазию, не навязывали им академических методов. В беседе с С. Г. Розановым он отозвался о спектакле с большим одобрением, в частности был доволен читкой стихов.

А вскоре после его посещения Розанов сказал Е. В. Берданосовой, что Маяковский написал для их спектакля новый текст финала и поручил ей, как исполнительнице роли Кузнеца, выучить этот текст, — он должен был читаться после слов «Всё ура! Всему ура!» (11,240).

После смерти В. И. Ленина было решено, что комсомольская и пионерская организации будут называться именем вождя, и значение этого наименования отразилось {210} в тексте, написанном для детского спектакля[[329]](#footnote-330). Впервые этот текст прозвучал 30 апреля 1924 года на представлении, показанном в Колонном зале Дома Союзов.

### \* \* \*

«Мистерия-буфф» в первые годы нэпа не раз привлекала к себе внимание рабочих клубов Петрограда. Драматург Д. А. Щеглов, в то время активно работавший в самодеятельном театре, писал впоследствии: «Народность всего произведения, напоминающая старинные крестьянские игры: “Афонька новый и барин голый” и т. п., — сатирическая хлесткость и страстность сделали пьесу очень быстро популярной в клубах. Но интересно, что почти нигде и никогда ее не ставили целиком, а только брали из нее те или иные сцены или даже монологи. <…>Но в этом и ее особый смысл и ее особое значение в истории самодеятельного рабочего театра. Точно так же и стихи Маяковского в этот период легко теряли имя автора, но жили горячей жизнью клубной сцены, исполняясь всюду»[[330]](#footnote-331).

Интересовались «Мистерией-буфф» и самодеятельные актеры-красноармейцы; так, она ставилась в клубе 9‑й пехотной школы в Иркутске, по-видимому, в 1923 году. А в следующем, 1924 году «Мистерия» шла в Туле, в драмкружке Военной оружейно-технической школы (см. об этом в моей уже упомянутой статье 1940 года, стр. 261 – 262).

В конце 1921 года «Мистерию» готовили в рабочих клубах Краснодара. В следующем году к ней обратился харьковский клуб «Молодой большевик»: в день празднования пятой годовщины Октября там «ставились два акта из “Мистерии-буфф” и сценка из “Двенадцати” Блока»[[331]](#footnote-332). На Украине в тот период «Мистерия» {211} рекомендовалась к постановке Высшим научно-репертуарным советом при Главполитпросвете[[332]](#footnote-333). Поставил «Мистерию» в январе 1924 года самодеятельный комсомольский театр при клубе имени Октябрьской революции в Екатеринославе (теперь Днепропетровск), но спектакль не удался[[333]](#footnote-334).

В том же 1924 году, в дни Октябрьской годовщины, «Мистерию» поставили студенты Сибирской академии сельского хозяйства в Омске (теперь Омский сельскохозяйственный институт имени С. М. Кирова). Писатель М. А. Никитин, в то время студент-первокурсник, впоследствии упоминал об этом спектакле как о «постановке, построенной из двух десятков здоровых глоток и из нескольких кусков картона<…>Студенты 24 года — это рабфаковцы, а также люди, побывавшие в армии, поработавшие на производстве и прошедшие известную жизненную школу»[[334]](#footnote-335). «Мистерия» была им близка и понятна. В беседе со мной 7 июля 1969 года М. А. Никитин рассказал, что к моменту постановки в академии был уже сложившийся драматический коллектив. К Октябрьским торжествам студенты переоборудовали двусветный зал. С хоров на сцену протянули канат, по которому спускались некоторые исполнители. Бутафорию делали своими руками.

Тогдашний студент академии, а теперь доцент В. К. Иванов в письме ко мне от 22 сентября 1969 года сообщает: «Постановкой руководили Аркадий Ребрин и Михаил Самойлов, погибшие в Отечественную войну. И режиссеры и художники были студенты. Пьеса шла во второй редакции. Своим глубоким политическим содержанием, ярким и острым словом поэта-трибуна, совсем не обычными декорациями спектакль “Мистерия-буфф” произвел на зрителей глубокое впечатление, был принят с огромным интересом».

### **{****212}** 2

Во многих городах спектакли «Мистерии-буфф» готовились, но работа над ними не была завершена, либо пьеса включалась в репертуар театров, но намерения поставить ее оставались нереализованными. Это, однако, свидетельствует о распространении «Мистерии». Немалое значение имеет и то, что за постановку пьесы Маяковского подчас брались крупные режиссеры.

В двух городах предпринималось по нескольку попыток поставить «Мистерию-буфф»: это Тбилиси и Одесса. Об обращении к «Мистерии» одесских театральных деятелей и о первых замыслах постановки ее в Тбилиси рассказано в моей уже упомянутой статье 1940 года (стр. 256 – 260).

Из тбилисских начинаний самым значительным был проект сценического воплощения пьесы на грузинском языке. К. А. Марджанишвили, возглавив в конце 1922 года Государственный театр имени Руставели, вскоре вернулся к замыслу о постановке «Мистерии-буфф», который возник у него еще в Киеве в 1919 году. Но теперь этот замысел принял иные — более крупные — очертания.

Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, композитор Т. Н. Вахвахишвили, ближайшая сотрудница К. А. Марджанишвили, рассказывает о том, как восхищался он «Мистерией», как вызвал замечательного поэта Тициана Табидзе и как уговаривал его перевести пьесу возможно скорее[[335]](#footnote-336). Табидзе знал Маяковского лично еще с детства — они учились в одной гимназии в Кутаиси, — а в дальнейшем с живейшим интересом следил за его творчеством[[336]](#footnote-337), и неудивительно, что он с увлечением переводил пьесу (вторую редакцию) — об этом он сам говорил мне в Тбилиси в августе 1936 года[[337]](#footnote-338).

{213} В дневнике репетиций театра за сезон 1924 – 1925 годов записано: «1 августа 1924 года. Манглиси[[338]](#footnote-339). Общее собрание. Присутствует вся труппа. Во вступительном слове руководитель коллектива Котэ Марджанишвили приветствует артистов и вкратце знакомит их с предстоящей в новом сезоне работой. <…>Открыть сезон намечено “Мистерией-буфф”, которая будет поставлена под открытым небом»[[339]](#footnote-340). В замысле постановки обращает на себя внимание народный характер задуманного представления. Актер Театра имени Руставели, нынешний народный артист Союза ССР А. А. Васадзе тогда же сообщал: «“Мистерию-буфф” задумано поставить под открытым небом для широкой массы. Для этой постановки будут использованы экран, радиорупор и др. — так, чтобы двадцать тысяч зрителей и еще более получили возможность слышать пьесу»[[340]](#footnote-341).

План оформления места действия «Мистерии-буфф» был разработан молодым художником Ираклием {214} Гамрекели, впоследствии выдающимся мастером театральной декорации. Рассказывая о работе Марджанишвили над «Мистерией», И. И. Гамрекели писал: «Постановка была продумана им до мельчайших подробностей. Замысел ее был грандиозен. По первому варианту Марджанишвили хотел поставить “Мистерию” на горе Давида, на плато, за верхней станцией фуникулера[[341]](#footnote-342). <…>Но в дальнейшем он убедился, что на верхнем плато фуникулера трудно осуществить постановку, ибо поднять на такую высоту громадные декорации и устроить места для зрителей будет очень сложно. <…>Тогда он решил поставить пьесу на самой горе, у нижней станции фуникулера, поручив мне ее оформление. Я успел сделать несколько макетов (всего их должно было быть около 25, каждый до 25 метров высоты)»[[342]](#footnote-343).

Т. Н. Вахвахишвили, которой было поручено написать музыку к «Мистерии» и руководить музыкальной частью постановки, записала в своем дневнике слова Марджанишвили, обращенные к И. И. Гамрекели и к ней: «Подумай, Ираклий, какая задача — использование пространства, природных и искусственных декораций в сочетании со звуком и светом! Тебе, Тамара, придется потренироваться с военным оркестром, не звать же капельмейстера из части. А наш оркестр поместим внутри конструкции…»[[343]](#footnote-344)

В 1932 году, в Москве, я попросил К. А. Марджанишвили поделиться со мной воспоминаниями об этом его начинании.

— Сначала, — сказал Константин Александрович, — постановка намечалась на 1 мая 1924 года, но ее пришлось отложить. По моему замыслу зрители должны были разместиться в расселине горы Святого Давида, лицом к городу, с тем чтобы действие развертывалось на площадке около нижней станции фуникулера, {215} где теперь находится сад. Задумав представление как массовое действие, я собирался широко использовать приемы пантомимы; текст предполагалось подавать посредством радиорупоров. Было намечено, что к основным исполнителям — артистам Театра имени Руставели — в массовых сценах присоединятся участники тбилисских клубных драматических кружков. Таких постановок в Грузии тогда не было. Перевод Тициана Табидзе был частично удачен, но некоторые места грузинский поэт не смог передать с необходимой выразительностью.

Маяковский, приехав в Тбилиси, беседовал со мной и одобрил план постановки. Однако представление не удалось осуществить из-за больших затрат, которых оно требовало, — закончил Марджанишвили свой рассказ.

В Тбилиси Маяковский находился в конце августа и начале сентября 1924 года. В отрывках из дневника Т. Н. Вахвахишвили, опубликованных ею в статье «Одиннадцать лет с Марджановым», указано, что встреча Маяковского с Марджанишвили состоялась 4 сентября на квартире режиссера, и описана эта встреча: «Ираклий Гамрекели устанавливал на обеденном столе макет “Мистерии-буфф”. <…>Маяковский ходил вокруг стола, детально все рассматривал и время от времени изрекал: “Здорово!” Марджанову надоело это бесконечное изучение макета, он усадил его на стул и с пылом начал объяснять, какие феноменальные возможности дает постановщику эта пьеса. Он ошарашивал автора размахом своей фантазии — замыслом привлечь для массовых действий клубные драматические кружки, военный оркестр, кино, пантомиму. Текст подается посредством рупора и повторяется (как отголосок) речевым хором. Для этого требовался новый злободневный текст, и автор обещал прислать его. Маяковскому, видимо, нравится все, что предлагает Константин Александрович. Он тоже заразился нетерпением и все время вскакивал со стула. Марджанов махал ему рукой — “садитесь”. Маяковский послушно садился, но через минуту опять вставал во весь свой длинный рост.

Константин Александрович попросил его прочесть {216} немного из “Мистерии-буфф”. “Это очень важно и для меня и для композитора”, — сказал он.

Маяковский встал, отошел в сторону и усмехнулся: “Не взыщите за голос. Обо мне все так и говорят: сигнальная труба, а не глотка”. Голос у него густой. Несомненно, в нем пропадает певец. Необычайная четкость речи. Такого чтения я никогда не слышала, — как будто рубит, а вместе с тем изысканно-ритмично, как будто вызывающе и вместе с тем музыкально.

Константин Александрович весь затрепетал, подался вперед и, конечно, влюбился.

— Вас копировать грех. Это святотатство, — сказал он. — Но ритм, темперамент, сила — этим воспользуемся. Не возражаете?

— Главное, — ответил Маяковский, — чтобы актеры не говорили поставленными голосами, с опорой на диафрагму или еще на что-то…»

Если Марджанишвили «влюбился» в Маяковского, то и Маяковского, очевидно, многое привлекало в искусстве этого замечательного режиссера, которое имело немало точек соприкосновения с искусством Мейерхольда. Л. В. Маяковская рассказывала мне, что юноше Маяковскому нравился спектакль «У жизни в лапах» в Московском Художественном театре, — он смотрел пьесу два или три раза. Это была постановка К. А. Марджанишвили (1911 год), и она сильно отличалась от других спектаклей МХТ. Впоследствии Марджанишвили писал в своих воспоминаниях, что он искал «такую яркую гамму красок, которая сразу бы разрушила привычные публике “настроения” Художественного театра». Более того, Марджанишвили говорил: «“У жизни в лапах” был откровенный разбойничий налет кавказского абрека на тихие, задумчивые воды Художественного театра»[[344]](#footnote-345). И возможно, уроженцу Грузии Маяковскому пришлось по душе именно то, что вложил в постановку Марджанишвили, — та «солнечная ярь», то стремление {217} «говорить как можно ярче, действеннее, красочнее, с выразительным жестом», которое Марджанишвили, как он сам писал, внушал участникам спектакля. Вспомним, что Маяковский всегда настаивал на зрелищности театра.

Поэтому особенно досадно, что творческая встреча Маяковского и Марджанишвили не состоялась. Но хотя «Мистерия-буфф» не была показана грузинскому зрителю, замысел воплощения первой советской пьесы на грузинской сцене сыграл немалую роль в приближении грузинского театра к запросам современности.

И другие театры на периферии задумывались о сценическом воплощении пьесы Маяковского. В первой половине 1921 года она была намечена к постановке в Нижнем Новгороде (теперь Горький), в Театре водников, который предлагалось реорганизовать в Театр РСФСР Пятый[[345]](#footnote-346). Включил ее в свой репертуарный план созданный в Калуге Театр революционной сатиры[[346]](#footnote-347). Режиссер Д. А. Крамской писал мне 2 марта 1935 года: «В 1921 году я пытался осуществить постановку “Мистерии-буфф” в Тульском театре Пролеткульта». Собиралась ставить ее Передвижная показательная труппа Смоленского губернского отдела народного образования.

Наряду с этими театрами, возникшими после революции, предполагали браться за «Мистерию» и старые городские театры. Так, Советский театр в Рязани намеревался поставить ее летом 1921 года, но это не удалось[[347]](#footnote-348). Тогда же начал работу над «Мистерией» городской драматический театр в Царицыне (теперь Волгоград). Поставить пьесу не удалось, но актеры прочитали ее публично[[348]](#footnote-349). В том же году во Владикавказе (теперь Орджоникидзе) также была намечена, но не состоялась постановка «Мистерии»[[349]](#footnote-350).

{218} Сведения о Попытках поставить «Мистерию-буфф» в 1923 – 1924 годах в Москве (в театре, открыть который не удалось), Таганроге, Киеве, Гомеле и Подольске имеются в моей статье 1940 года, стр. 262 и 256.

Распространению «Мистерии» мешали прежде всего материальные затруднения. В дальнейшем, ближе к концу двадцатых годов и в последующее время, когда материальное положение театров укрепилось и в залах театров заняли надлежащее место зрители-трудящиеся, определилась острая потребность в пьесах, непосредственно порожденных новыми проблемами, волновавшими советских людей. Такие пьесы стали появляться. И Маяковский, откликаясь на эту потребность, написал комедию «Клоп» и драму «Баня». А «Мистерия-буфф» на довольно продолжительное время ушла со сцен театров, хотя мысли некоторых театральных деятелей не раз обращались к ней.

В 1926 году Театр имени Вс. Мейерхольда готовился отпраздновать свое пятилетие[[350]](#footnote-351). Было решено показать на юбилее отрывки из всех пьес, поставленных театром. В протоколе № 1 заседания художественной комиссии по юбилею ТИМ (оно состоялось 17 марта 1926 года) записано: «“*Мистерия-буфф*” — отрывки по согласованию с В. В. Маяковским»[[351]](#footnote-352). Ответом на вопрос театра была записка Маяковского, опубликованная в томе XIII, стр. 83. На юбилейном спектакле, состоявшемся 25 апреля, «Мистерия-буфф» была представлена четвертым действием («Рай»). Во время чествования театра Маяковский, бывший членом Общественного юбилейного комитета, выступил с приветственной речью, в которой вспоминал: «На этой самой эстраде мы отстаивали право на постановку “Мистерии-буфф” после шестидесяти репетиций» (XII, 298).

В середине двадцатых годов Маяковский на своих вечерах не раз читал отрывки из «Мистерии». Находясь в США, он для последнего выступления в Нью-Йорке — 25 октября 1925 года — объявил, как указано в русской нью-йоркской газете «Новый мир» 10 октября, «совершенно новую программу», в которую входили {219} отрывки из «Мистерии»[[352]](#footnote-353). По словам известного артиста конферансье М. Н. Гаркави (я беседовал с ним 7 июня 1960 года), на вечере Маяковского в Москве, в Большой аудитории Политехнического музея, 26 сентября 1926 года исполнялись отрывки из «Мистерии»; Маяковскому «подыгрывали», как выразился Гаркави, он сам и А. Б. Оленин.

26 ноября того же года Маяковский выступал в Ростове-на-Дону с программой «Я и мои вещи»; в афише значилась «Мистерия-буфф» (XIII, 164).

Острота противоречий между творчеством Маяковского и искусством Московского Художественного театра постепенно слабела. И осенью 1929 года представители МХАТ в беседе с Маяковским выразили желание видеть его в числе драматургов, пишущих для их театра. В ответ поэт предложил еще раз переработать «Мистерию-буфф». Художественный театр, однако, отклонил это предложение, предпочитая, чтобы Маяковский написал для него новую пьесу[[353]](#footnote-354).

В начале 1930 года польский писатель Бруно Ясенский (за шесть лет до того переведший пролог «Мистерии»), который был тогда председателем репертуарной комиссии только что организовавшегося в Москве Международного рабочего театрального объединения, предложил поставить в день 1 Мая одну и ту же пьесу в пролетарских театрах всех стран; такой пьесой, по его мнению, к которому присоединилась комиссия, могла быть только «Мистерия-буфф» — при условии ее переделки: ее содержание должно было приобрести актуальный характер. Маяковский намеревался заняться этой работой, но не выполнил ее.

Уже после смерти поэта Мейерхольд задумал в третий раз поставить «Мистерию». Выступая перед зрителями 8 сентября 1932 года и говоря о планах театра, он сказал: «Мы возобновим “Мистерию-буфф” Маяковского, над текстом работают Асеев, Брик и Кирсанов»[[354]](#footnote-355). В их же переработке предполагал поставить пьесу С. Э. Радлов {220} в руководимом им «Молодом театре» в Ленинграде. Но переработка не была осуществлена, к тому же небольшие размеры помещений, в которых играли тогда оба театра, не дали бы им возможности поставить «Мистерию».

В Колонном зале Дома Союзов 19 января 1936 года на большом вечере, посвященном Маяковскому и открывшемся вступительным словом Мейерхольда, артисты Гос. театра имени Вс. Мейерхольда исполнили отрывки из «Мистерии», «Клопа» и «Бани».

Ряд предположений о постановке «Мистерии» не был реализован, но самые эти предположения говорили о ее жизненности.

«Мистерия» оказалась близкой кукольному театру, и С. В. Образцов утверждал: «“Мистерию-буфф” можно играть куклами». А восемь лет спустя, упомянув об «удивительном соединении патетики и памфлета на абсолютно современной автору теме в “Мистерии-буфф”», продолжал: «Эта пьеса абсолютно осуществима была бы в театре кукол, если бы не локальная злободневность персонажей и ситуаций»[[355]](#footnote-356).

Долгое отсутствие «Мистерии» в репертуаре театров даже некоторыми крупными сценическими деятелями рассматривалось как конец ее жизни. Так, известный артист М. А. Чехов писал: «“Мистерия-буфф” Маяковского в течение 5 – 6 лет состарилась так, что в лучшем случае усмешка встретила бы того, кто предложил бы ее как “свежую” пьесу»[[356]](#footnote-357). Гораздо более проницательным оказался Мейерхольд, когда, говоря о Маяковском, он заявил: «Пьесы поэта не только не устарели, но, наоборот, с каждым годом становятся все современнее (перечитайте хотя бы “Мистерию-буфф”). С ростом и развитием советского театра они открывают для художника все большие и большие возможности для нового сценического {221} истолкования»[[357]](#footnote-358). Прошли годы — и «Мистерия», обнаружив удивительную «свежесть», снова пришла на сцены Советского Союза и зарубежных стран.

### 3

Много лет пьесы Маяковского почти не появлялись на сцене, если не считать самодеятельных постановок и эстрадных спектаклей. В то время как его поэтические произведения широко переиздавались, читались с эстрады и высоко оценивались в книгах и статьях, некоторые литераторы и театральные деятели, отрывая драматургию поэта от его творчества в целом, утверждали, что пьесы Маяковского устарели и что публика не пойдет на них. Решительный перелом произошел, когда Московский театр сатиры, в режиссуре которого ведущее положение заняли лица, в свое время связанные с Мейерхольдом, поставил с выдающимся успехом сперва «Баню» (1953), а затем «Клопа» (1955). Об этих спектаклях справедливо говорили как о втором сценическом рождении драматургии Маяковского: его пьесы теперь стали появляться на сценах многих театров в СССР и за рубежом. Оказалось, что в Театре сатиры произведения Маяковского имели больший успех, чем какие-либо другие пьесы. К моменту постановки «Мистерии-буфф» в этом театре (ноябрь 1957 года) каждая из двух пьес («Баня» и «Клоп») прошла более двухсот раз. И в то время, когда я пишу эти строки (1970 год), обе сохраняются в репертуаре.

К «Мистерии» первым после длительного перерыва обратился Валерий Сысоев, игравший роль Человека будущего в постановке 1921 года. Убежденный последователь Маяковского, он немало сделал для пропаганды его творчества. В тридцатых годах он постоянно читал с эстрады стихотворения Маяковского. Затем, в 1940 году, он показал зрителям фрагменты из «Клопа» (не как чтец, а как актер, исполняя один все роли), а в 1941 году — фрагменты из «Бани». Вернувшись в 1953 году к {222} «Клопу», Сысоев составил новую композицию фрагментов; этот более целостный спектакль поставил В. Н. Плучек, теперь народный артист РСФСР, некогда игравший в мейерхольдовских постановках «Клопа» и «Бани».

Приступая к работе над «Мистерией», В. А. Сысоев подготовил композицию по тексту второй редакции пьесы. «Мистерия-буфф» в его исполнении и в постановке Д. А. Вуроса (впервые показанная 16 ноября 1955 года в тогдашнем помещении Московского государственного театра эстрады на площади Маяковского) была спектаклем одного актера[[358]](#footnote-359). Своеобразно интерпретируя творчество Маяковского, Валерий Сысоев доказал, что пьесы Маяковского можно играть не на одной лишь сцене драматического театра, но и на эстраде, — естественно, создавая их эстрадные варианты.

Через год В. А. Сысоев и Д. А. Вурос перенесли свою эстрадную композицию «Мистерии» на радио: 29 ноября 1956 года «Мистерия-буфф» впервые прозвучала в эфире. Текст композиции в основном был сохранен, но к нему прибавился ряд произносимых артистом ремарок Маяковского, — без них действие пьесы, звучащей по радио, было бы непонятным. Здесь, как и в эстрадном исполнении, Сысоеву пришлось широко прибегать к искусству трансформации, но на этот раз к трансформации голосовыми средствами. Слушатели должны были узнавать действующих лиц по различным оттенкам голоса, по манере произношения, по интонациям. И Сысоев изображал большое количество персонажей, пользуясь лишь возможностями голоса. Очень удалась ему, в частности, сцена рая, где Мафусаил говорил старческим, дребезжащим голосом, другой «святой» — басом, третий произносил свои реплики с хохотком, четвертый — нараспев (в духе церковных песнопений). И на этом фоне контрастно выделялись сильные, мужественные голоса «нечистых». «Мистерия» на долгие годы закрепилась в репертуаре радиовещания.

Исполнение пьес Маяковского в виде спектаклей одного актера на эстраде и на радио предваряло возрождение этих пьес на сценах театров. На протяжении нескольких {223} лет я записывал мои многочисленные беседы с Назымом Хикметом. Среди этих записей есть такая, датированная 6 июня 1956 года: «Сегодня Назым говорил, что собирается вместе с С. И. Юткевичем переделывать “Мистерию-буфф”». С. И. Юткевич, один из постановщиков «Бани» и «Клопа» в Театре сатиры, теперь народный артист СССР, предполагал поставить «Мистерию» в руководимом им Студенческом театре Московского государственного университета. И после смерти Назыма Хикмета Юткевич не оставлял мысли о постановке «Мистерии». Свое понимание задач новой постановки «Мистерии» С. И. Юткевич высказал в письме к В. А. Сысоеву от 22 июля 1966 года: «… Если действительно следовать заветам Маяковского, то надо не останавливаться на полпути и писать новое, сегодняшнее политическое обозрение нашей эпохи. Всякая попытка подойти к этой вещи академически, то есть сохраняя персонажей и ситуации, типичные для времени, когда была написана пьеса, обречена заранее на неуспех из-за половинчатости решения. <…> Слишком многое изменилось за пятьдесят лет, и это новое должно стать содержанием новой “Мистерии-буфф”. А где найти поэта-драматурга, который способен сегодня написать такую вещь?»[[359]](#footnote-360)

Два подхода к «Мистерии», о которых говорит в своем письме Сергей Юткевич, действительно существуют, проявляясь в различных постановках пьесы. Думается, однако, что «академический» подход, сохраняющий максимальное количество элементов пьесы и ограничивающийся немногими изменениями, все-таки не заслуживает осуждения. Сложность же полного «осовременения» пьесы заключается не только в трудности «найти поэта-драматурга». Здесь возникает опасность очень значительно отдалиться от Маяковского, и тогда столь решительно переработанная пьеса уже не будет произведением Маяковского.

По первому пути — по пути создания новой сценической редакции, сохраняющей дух и строй пьесы, ее сюжет и фабулу, ее персонажей и места действия, — пошел {224} Московский театр сатиры, показавший зрителям «Мистерию-буфф» 1 ноября 1957 года в постановке своего главного режиссера В. Н. Плучека, который был одним из постановщиков «Бани» и «Клопа» в этом же театре.

В своей книге, подытоживающей опыт работы Театра сатиры над пьесами Маяковского, В. Н. Плучек рассказывает, что вначале театр предполагал привлечь поэта, который «построил бы поединок “чистых” и “нечистых” на раскалывающем сегодняшний мир конфликте между лагерем войны и фашизма с одной стороны, лагерем мира и демократии — с другой. <…> Чем дальше, тем больше утверждались мы во мнении, что прямое вмешательство в ткань драматической поэмы Маяковского добром не кончится»[[360]](#footnote-361). И театр не внес новых событий в сюжет пьесы; только когда в финале спектакля гас свет, вокруг «шара земного», находившегося на сцене, быстро вращался искусственный спутник. Этот момент был чрезвычайно актуален: первый советский спутник Земли отправился в космос менее чем за месяц до премьеры в Театре сатиры. И запуск театрального спутника как бы подчеркивал, что путь «Мистерии» продолжается в начавшуюся космическую эру.

Театр и приглашенный им для новой композиции текста В. А. Катанян взяли за основу первую редакцию пьесы. В ней меньше злободневных для своего времени и в те годы живо воспринимавшихся зрителями, а потом утративших свое значение реплик. Например, слова «вестового черта» (из второй редакции) о «третьей категории» как о синониме «паршивой жизни» (11,304) понятны только зрителям, помнящим быт начала двадцатых годов: третья категория была последней категорией продовольственного снабжения граждан, по которой фактически почти ничего не выдавалось. Но многие другие реплики из второй редакции закономерно появились в новом сценическом тексте, а в сцену ада, как и в композиции Сысоева, был добавлен рассказ о бюрократизме из черновой записи Маяковского. Однако, не введя в спектакль {225} Соглашателя, театр и автор переработки недооценили жизненности этого образа.

Спектаклю предшествовал новый стихотворный пролог, созданный Семеном Кирсановым. Этот пролог прежде всего посвящен самому Маяковскому, причем написан он в манере, приближающейся к манере стиха Маяковского, — а затем он вводил зрителя пятидесятых годов в «Мистерию».

Своеобразный речевой строй пьес Маяковского требует от режиссеров и актеров особой передачи со сцены слова Маяковского, поразительно емкого и упругого. Эту особенность очень метко определил Мейерхольд: «Все слова Маяковского должны подаваться как на блюдечке, курсивом»[[361]](#footnote-362). Непонимание такой особенности приводило к тому, что в ряде постановок «Клопа» и «Бани» пятидесятых годов текст звучал плохо. В Театре сатиры в постановке «Бани» текст подавался недостаточно четко; в «Клопе» актеры чувствовали себя увереннее. В «Мистерии» почти весь текст звучал верно, ясно и с большой эмоциональной силой. Артисты доносили до зрителей и мысль Маяковского, и стихотворную форму.

В спектакле Театра сатиры не было грандиозных масштабов, к каким тяготели обе московские постановки 1921 года. Театр стремился прежде всего к раскрытию образов пьесы, в первую очередь образов «нечистых». Подчеркивая единство чаяний героев «Мистерии», он старался по мере возможности индивидуализировать в своей передаче характеры и облик «нечистых».

Театр внес в спектакль некоторые бытовые элементы, и ему удалось сочетать их с плакатностью. Однако в отдельных сценах бытовое начало занимало, пожалуй, слишком много места.

В «Мистерии» благодаря богатой изобретательности режиссера и четкости построения театрального действия многие эпизоды были метко обрисованы на сцене. Вот «чистые» украдкой залезают в карманы друг другу; вот они, возмущенные объедающим их монархом — Негусом, прячась друг за друга, с опаской поют «Марсельезу», — такова «смелость» буржуазных «революционеров». Вот они пытаются задобрить «нечистых» и, чтобы продемонстрировать {226} свой «демократизм», вместе с ними лущат семечки под звуки мещанской песенки. Вот в сцене ада развертывается феерия чертей, отплясывающих рок‑н‑ролл, и среди них появляется старый, облезлый Вельзевул в валенках, с портфелем, да еще с ленточками на рогах. Вот в картине рая на зрителей поглядывают ангелочки, маленький седобородый и лысый Чудотворец (в пьесе он только упомянут в реплике Плотника) заигрывает с ними, а потом берется за большущий контрабас и вместе с Мафусаилом, насвистывающим на дудочке, аккомпанирует райским певцам и балеринам, — умилительная «идиллия» в обывательском вкусе. А наряду с этими эпизодами, вызывавшими хохот зрителей, — сцены, волновавшие страданиями, мужеством и проявлениями непреклонной воли «нечистых».

Валентин Плучек нашел превосходных сотрудников в лице выдающегося художника Александра Тышлера и молодого композитора Родиона Щедрина. На сцене находился огромный «шар земной», опоясанный лестницами и пандусами, на которых располагались, по которым поднимались и спускались действующие лица. А. Г. Тышлер создал по-настоящему театральное и броское оформление сцены. А вращение шара вызывало ощущение бесконечности окружающих его дорог и позволяло режиссеру увеличивать разнообразие ракурсов. Костюмы пленяли красочностью и яркой характерностью; «нечистые» как бы сошли с плакатов первых лет революции, «чистые» — с карикатур. Талантливо написал Родион Щедрин марши, острые по звучанию и близкие к стилю творчества Маяковского. Зрителям передавалось то живое увлечение, с каким играли артисты. И это помогло достичь в игре отличной спаянности.

Возвращение «Мистерии-буфф» на сцену было торжеством поэтического театра, который мобилизует могучую силу своего искусства, чтобы звать людей вперед, в дали светлого коммунистического будущего. В период, когда некоторые театральные деятели и горе-теоретики чурались зрелищности, яркой театральности, тщась пришить ей ярлык «формализма», когда ревнители общих мест, опрощения и обтекаемости опошляли понятие социалистического реализма, принижая его до «реализма на подножном корму», — со сцены Театра сатиры Маяковский {227} бил этих вульгаризаторов подлинным высоким искусством социалистического реализма. Театр сатиры как нельзя лучше ознаменовал сорокалетие Октября — постановкой классического произведения советской литературы. Вместе с тем его постановка доказала, что пьеса, созданная в первый год революции, и по прошествии стольких лет живет полной жизнью не только в книге, но и на сцене. Все рецензии на «Мистерию-буфф» — а их было немало — говорили о живой силе пьесы и о большой удаче театра.

На следующий год Театр сатиры во время своих гастролей в Польше показывал там «Мистерию», — и польские зрители принимали ее с большим воодушевлением.

### \* \* \*

В 1957 году состоялся еще один спектакль «Мистерии-буфф» — на этот раз силами самодеятельности. Пьесу во второй редакции поставил театральный коллектив Среднеазиатского политехнического института в Ташкенте.

С эскизами к «Мистерии» выступили художники Н. Эпов (1956), Ю. Марчевская (1960), участники ленинградского конкурса на ее оформление (1961). Натан Альтман в 1967 году создал четыре композиции к «Мистерии», ничем не напоминавшие его декорации 1921 года.

А с Маяковским как с театральным художником могла познакомиться английская публика в июле 1965 года — на выставке советского театрального искусства в Лондоне. «Общее внимание, — говорилось в сообщении ТАСС, — привлекают эскизы костюмов Маяковского к “Мистерии-буфф”»[[362]](#footnote-363).

### \* \* \*

Несколько постановок «Мистерии-буфф» было предпринято в связи с пятидесятилетием Октябрьской революции.

Свердловский ТЮЗ и местный поэт Герман Дробиз создали сценическую редакцию, в которой стремились приблизить «Мистерию» к шестидесятым годам. В спектакле {228} появились два новых персонажа — Спекулянтка и Батиста (это имя кубинского реакционного президента-диктатора, свергнутого революцией 1959 года), занявший в пьесе место Негуса. «Есть в обновленном тексте “Мистерии”, — говорилось в рецензии местной газеты, — то, что кажется ниже уровня, совместимого с именем “Маяковский”, — шутки, недостаточно остроумные, ассоциации с современностью, недостаточно тонкие и актуальные. Но есть и многое, что искренне радует. Думается, удались, осмыслены по-современному характеристики многих “чистых”»[[363]](#footnote-364). В новом тексте и в спектакле отразилась непримиримость противоречий, столкнувших между собою два мира. Постановка Феликса Григорьяна была динамичной и во многом остроумной.

Приморский краевой театр юного зрителя во Владивостоке показал зрителям «Мистерию» (вторая редакция) 5 ноября 1967 года в постановке заслуженного деятеля искусств РСФСР И. М. Лиозина.

Оставив развитие действия без изменения, театр путем обновления некоторых реплик внес в текст штрихи, напоминающие о Великой Отечественной войне и о послевоенной современности. Выдвинулся на первый план Американец; так, он выступал как «обер-черт» — ближайший помощник Вельзевула, а затем в образе самого Саваофа. Остроумные моменты ввел театр в картину рая, но по своим литературным качествам новый текст был далек от стихов Маяковского. В три места текста в качестве коллективных реплик «нечистых» включены отдельные строфы «Левого марша», и одной из этих строф заканчивалось действие.

«Сильная сторона спектакля, — писал рецензент, — его четкая идейная устремленность, политическая направленность в сегодняшний день. <…> Но театр не забывает, что он обращается к юным зрителям. Удалось ли увлечь их политической по своему содержанию постановкой? Удалось! Вот где главная победа театра»[[364]](#footnote-365).

{229} Отметили пятидесятилетие Октября постановкой первой советской пьесы и студенты: с «Мистерией» во второй редакции выступил 21 ноября 1967 года драматический коллектив Саратовского государственного университета.

Через три дня показал зрителям «Мистерию» Литовский кукольный театр в Каунасе. Постановщик спектакля заслуженный деятель искусств Литовской ССР Стасис Раткявичюс говорил о своем замысле: «“Чистые” (буржуа), выражаясь словами Маяковского, — буффонада, а “нечистые” (трудовой народ) — живые актеры. Это подчеркивает ничтожество первых, вызывает смех, а вторых — возвышает»[[365]](#footnote-366). В финале спектакля появлялся космонавт, объявлявший о предстоящем полете космической ракеты[[366]](#footnote-367).

Несколько раньше — в октябре 1967 года — в Омске разыграли еще один кукольный спектакль «Мистерии-буфф». Это была телевизионная постановка. Тексты всех ролей читали пять артистов Омского ТЮЗа, показывая телезрителям плоские картонные куклы. Использовался и такой прием: «В прорезанные отверстия просовывается голова — и вот перед нами владыка ада Вельзевул или сам Мафусаил»[[367]](#footnote-368). Актерам удалось передать и патетику пьесы, и ее сатирическую остроту. Сильно прозвучал монолог Человека просто. «Режиссер передачи Ю. Шушковский, — сообщалось в местной газете, — стремился к современному прочтению пьесы, к тому, чтобы бережно донести мысль и слово поэта. <…> Оформление передачи (художник В. Кудрявцев) шло от рисунков самого Маяковского, от плакатов первых лет революции, от “Окон РОСТА”»[[368]](#footnote-369).

Так постановки на эстраде, в кукольном театре, на радио, на телевидении выводили «Мистерию» за пределы {230} драматической сцены. Созданы и произведения для музыкального театра: написаны балет «Поэт и время» Олега Каравайчука, другой балет «Мистерия-буфф» Георгия Фиртича и опера Якова Чернявского «Мистерия-буфф».

В. А. Сысоев в 1966 году написал киносценарий «Мистерия-буфф», учитывая возможность кинематографа особенно впечатляюще воплотить необычайные места действия пьесы. Сценарий приближал ее к современности шестидесятых годов.

А на Киевской студии научно-популярных фильмов режиссер Д. Я. Черкасский в 1969 году поставил цветной фильм по сценарию, написанному Р. Виккерсом при его участии. Пьесу дополнили отрывками из других произведений Маяковского и внесли в нее мотивы современности. Персонажи Маяковского изображаются посредством мультипликации. Кроме них в фильме выступают живые актеры; это пять клоунов, комментирующих действие. Отлично читают стихотворный текст другие актеры. Фильм сделан с большим художественным мастерством.

И наконец, задумал постановку «Мистерии» крупный драматический театр — Московский академический театр имени Вл. Маяковского. По словам его главного режиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР А. А. Гончарова, Театр имени Маяковского намерен «поставить “Мистерию-буфф”, пользуясь теми рекомендациями по обновлению пьесы, которые дал сам Маяковский. В спектакль войдут элементы из двух его поэм — “Владимир Ильич Ленин” и “Хорошо!”»[[369]](#footnote-370).

### 4

Вести о первой советской пьесе проникли на Запад вскоре после того, как она была опубликована и впервые поставлена. Они прорывались сквозь блокаду, волновали передовых рабочих, людей из прогрессивной интеллигенции. В различных странах о необычной пьесе рассказывали и писали люди, читавшие ее в оригинале, видевшие {231} ее в России или знавшие о ней понаслышке. В двадцатых годах предпринимались переводы пьесы, делались попытки поставить ее на зарубежных сценах. Данные об этом, относящиеся к Чехословакии, Польше, Германии и Венгрии, читатель найдет в моем обзоре[[370]](#footnote-371).

Новая волна интереса к «Мистерии-буфф» стала подниматься после второй мировой войны, а с начала шестидесятых годов «Мистерия» вслед за «Баней» и «Клопом» выходит на подмостки зарубежных театров. В частности, она была поставлена почти во всех европейских социалистических странах.

Публикации переводов «Мистерии» или отрывков из нее на иностранных языках, появившиеся с 1922 по 1947 год, указаны в моих комментариях к двухтомнику пьес и сценариев Маяковского[[371]](#footnote-372). Полные переводы, опубликованные после войны в отдельных изданиях или в сборниках произведений Маяковского, известны на следующих языках: чешском (1957, переводчик — выдающийся поэт Иржи Тауфер), венгерском (1957, переводчик — литературовед Дьёрдь Радо), румынском (1957), польском (1959), немецком (перевод Гуго Гупперта издан в 1960 году в ФРГ, в 1967 году в ГДР), болгарском (1968), итальянском (два перевода: 1947 и 1958), французском (1957), испанском (1958, в Аргентине), новогреческом (1962).

### \* \* \*

В Чехословакии «Мистерию-буфф» впервые поставил Государственный театр в Брно[[372]](#footnote-373). Премьера состоялась 8 мая 1960 года. Это была первая за пределами СССР постановка «Мистерии» в крупном профессиональном театре. Задачи спектакля театр определил в программе представления так:

«Наша постановка в период празднования пятнадцатилетия {232} освобождения нашей республики должна стать раздумьем о пути, которым шел народ от социалистической революции к своей прекрасной свободной земле обетованной, где будут хозяева “зодчие земель, планет декораторы”, “чудотворцы”… Она должна воодушевлять наш народ… к преодолению препятствий, еще ожидающих его на этом пути. <…> Мы связываем нашу постановку с традициями молодого советского революционного театра, который стремился привлечь к политическим проблемам своего времени широчайшие слои народных зрителей, — к традиции, представленной именами Маяковского, Луначарского, Вишневского, Хикмета, Мейерхольда, Охлопкова».

«Мистерия» шла во второй редакции, однако пятое действие — «Страна обломков» — было опущено.

Поставил пьесу Эвжен Соколовский. Его режиссерская концепция, говорила газета «Ровност» («Равенство») в рецензии, озаглавленной «Крупный шаг в устремлении к социалистическому театру», «исходит из художественных замыслов Маяковского, чей текст он в нескольких местах немного изменил. Соколовский строит свою постановку как захватывающее зрелище и подчеркивает ее театральность, он рушит преграды между сценой и зрительным залом. <…> Он не только активно и смело развернул сатирический план пьесы, но и нашел захватывающий патетический тон»[[373]](#footnote-374).

В спектакле был ряд ярких эпизодов. «Нечистые» с песней проходили через зрительный зал. Американец появлялся на полюсе, спустившись на воздушном шаре. И «чистые» и «нечистые» превращали Соглашателя в подобие тряпки: они вытирали им пол. В отзывах о спектакле отмечалось, что фигура Соглашателя, к сожалению, еще нередко встречается в чехословацкой действительности. События, пережитые страной в 1968 году, подтвердили это. Актеры играли с большим подъемом, четко неся зрителям и идейный, политический смысл пьесы, и звучание стиха.

Чехословацкие газеты писали: «Задача, которую, готовя “Мистерию-буфф”, поставили перед собой брненские театральные деятели, возбудила интерес — без {233} преувеличения — во всей республике <…> Театр сделал большой шаг в приближении к революционным переменам в нашей жизни»[[374]](#footnote-375). «Жизнеспособность и действенность “Мистерии” доказаны брненским театром без какой-либо дискуссии. <…> Он сделал, по призыву Маяковского, “содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным”»[[375]](#footnote-376).

### \* \* \*

Первым пропагандистом поэзии Маяковского, и в частности «Мистерии-буфф», в Польше был поэт и режиссер Витольд Вандурский. Переведя и поставив пролог к первой редакции в 1919 году в Харькове, он в следующем году познакомился в Москве с Маяковским. Осенью 1921 года Вандурский возвратился в Польшу, по его собственному выражению, «начиненный Маяковским, как пирожок рубленым мясом»[[376]](#footnote-377). «Друг Вандурский», как его назвал Маяковский (VIII, 349), ставил этот же пролог в Варшаве и в Лодзи (см. об этом в моей уже упомянутой статье «Зарубежные отклики на “Мистерию-буфф”»).

Как и советский театр, польская сцена вернулась к драматургии Маяковского в пятидесятых годах. И так же, как у нас, в Польше зрители сначала увидели постановки «Клопа» и «Бани», а затем «Мистерии». Впервые в Польше «Мистерию-буфф» поставил «Театр 13 рядов» в городе Ополе. Премьера состоялась 31 июля 1960 года. Молодой театр, которым руководит режиссер Ежи Гротовский, учившийся в московском ГИТИСе, берется за выдающиеся произведения драматургии и преследует сложные экспериментальные задачи[[377]](#footnote-378).

{234} За основу постановки Гротовский взял им же составленный «театральный сценарий». Из предложения Маяковского «менять содержание» «Мистерии» театр, как это явствует из статьи его литературного руководителя Людвика Флашена, сделал довольно сомнительный вывод, будто «Маяковский трактовал свои драматургические тексты как сценарии». Полагая, что чисто политическую проблематику пьесы теперь нужно расширить до проблематики мировоззренческой, Флашен писал: «В самом широком смысле “Мистерия-буфф” Гротовского должна быть спектаклем о ходе событий, о диалектике коллизий действительности, о мире как о непрерывном потоке и становлении»[[378]](#footnote-379). В спектакль были включены фрагменты польских средневековых мистерий и «Бани». Все роли исполняли шесть актеров и одна актриса, одетые в легкие условные костюмы. Оформление было сведено к минимуму.

Варшавский журнал «Экран» в статье «Осовремененный Маяковский» писал, что «Театр 13 рядов» со страстью, изобретательностью и фантазией, возвращаясь к лучшим традициям современного театра — Мейерхольда, Брехта, Пискатора, ищет путей к сцене будущего. В данной постановке журнал видел отголоски ранних спектаклей Эйзенштейна и теорий «Факсов»[[379]](#footnote-380).

Через четыре года после того, как «Театр 13 рядов» включил в спектакль «Мистерии-буфф» отрывки из «Бани», режиссер Богдан Коженевский, поставивший в варшавском Классическом театре «Баню» (премьера — 3 марта 1964 года), ввел в нее фрагменты из «Мистерии», желая развернуть действие «Бани» на более широком историческом фоне. Спектакль в целом был оценен в печати как успех театра. Но многие рецензенты сочли объединение двух пьес неуместным. Известный критик Роман Шидловский писал: «Отрывки “Мистерии-буфф”, введенные в “Баню”, прозвучали в ней как диссонанс. {235} Они смазывали главные мысли актов, столь острые и выразительные у Маяковского»[[380]](#footnote-381).

И еще один польский театр соединил «Мистерию» с другой пьесой Маяковского. Театр Людовы (Народный театр) в Новой Гуте показал зрителям 22 декабря 1965 года «Мистерию» с прологом, взятым из текста трагедии «Владимир Маяковский» (режиссер и художник Юзеф Шайна). Образ Владимира Маяковского был объединен с образом Самого обыкновенного человека, а «нечистые» в прологе выступали в обличиях других персонажей трагедии. Таким образом, писал критик Ежи Кёниг, «пролог — это попытка протеста и индивидуального бунта, не имеющая большого смысла до тех пор, пока отдельная личность не примкнет к революции. Так Шайна дополнил биографию каждого из “нечистых” материалом из предреволюционного периода, расширил рамки “Мистерии”, наконец, вписал в текст представления фрагмент биографии самого Маяковского»[[381]](#footnote-382).

Наряду с профессиональными театрами в Польше за «Мистерию» брались и самодеятельные театральные коллективы. Так, в 1963 году она была поставлена рабочим драматическим коллективом в Сьянове; в представлении участвовали живые исполнители и большие, в человеческий рост, куклы.

В дальнейшем «Мистерию» играли студенты Медицинского института Лодзи, объединившиеся в театральный коллектив «Цытрына» («Лимон»). В 1967 году они показали свой спектакль на первом международном фестивале студенческих фестивалей во Вроцлаве и в различных студенческих аудиториях в Москве. Н. А. Голубенцев, видевший этот спектакль в Москве, рассказал мне, что тематические и сюжетные мотивы пьесы были использованы для создания веселого ревю, насыщенного танцами и пением. В ноябре 1970 года в клубе Азотного комбината города Пулавы «Мистерию» (сокращенный текст) разыграли четыре выпускника театральной школы.

### **{****236}** \* \* \*

Во Франкфурте-на-Майне (ФРГ) за постановку «Мистерии-буфф» взялись прогрессивно настроенные западногерманские студенты: «Мистерию» поставил театральный коллектив «Нойе бюне» («Новая сцена») при университете имени Гете. Премьера состоялась И января 1960 года. Перевели пьесу студенты этого же университета; по определению одного из рецензентов, «перевод был скорее филологически точным, чем поэтически ясным»[[382]](#footnote-383). Пьеса шла в первой редакции.

Коллектив переработал «Мистерию». Француз стал Французским офицером, Офицер-итальянец — Арабским офицером, с которым вступал в распрю французский (так в спектакле была отражена происходившая в то время борьба за независимость Алжира). Офицер-немец превратился в Немецкого промышленника. В спектакль были внесены элементы современности. Французский офицер носил маску президента де Голля, маска Попа напоминала лицо Аденауэра, тогда еще возглавлявшего правительство ФРГ «Нечистые», обращаясь к «чертям», говорили, что гитлеровские концентрационные лагеря были гораздо более ужасными, чем адские костры.

Коллективу удалось достичь впечатляющей сыгранности, особенно в декламационных хорах (Sprechchöre), традиционных для немецкого прогрессивного самодеятельного театра. «Чистые», «черти» и «святые» носили маски — этим подчеркивалось безличие тех, кто противостоял «нечистым», выступавшим с открытыми лицами.

На спектакль откликнулись газеты разных городов ФРГ, и в ряде рецензий отмечался его успех у зрителей. Были такие отзывы о пьесе Маяковского: «гениально драматизированный Маркс <…>, революционный пафос, как в юношеской пьесе Шиллера, драматически захватывающий подобно вздувшемуся горному потоку…»[[383]](#footnote-384). «В виртуозной смене выразительных средств и языка обнаруживается большой театральный талант Маяковского»[[384]](#footnote-385). Но одна из газет злобно ворчала: «Во {237} всяком случае, было политической глупостью проповедовать в 1960 году лозунги коммунизма 1920 года именно в Германии, разделенной на две части»[[385]](#footnote-386).

В ГДР «Мистерия-буфф» впервые появилась на сцене маленького театрика. Ночная студия городских театров Карл-Маркс-Штадта показала премьеру «Мистерии» 17 ноября 1962 года. В основу сценического текста была положена вторая редакция.

Заведующий литературной частью городских театров Ульф Кейн в письме ко мне от 8 декабря 1963 года сообщил: «Ставя “Мистерию-буфф”, мы должны были вычеркнуть многие сцены, чтобы передать зрителям замысел Маяковского за 90 минут. После представления актеры провели со зрителями очень обстоятельную дискуссию о Маяковском, о его попытке вложить в пьесу весь мир и совершившийся в нем революционный переворот. Эта дискуссия показала большую симпатию зрителей к выдающемуся советскому поэту. Мы соорудили в нашем клубе деятелей театров помост в центре зала; на этом помосте находились лишь немногие элементы декораций, менявшиеся для каждой картины. Зрители сидели вокруг. Это, конечно, было в духе Маяковского. Мы очень гордимся тем, что “Мистерию-буфф” мы поставили первыми в ГДР».

В газетных рецензиях отмечалось, что пьеса сохраняет свою актуальность. Один из критиков писал: «Воплощение этой остроумной сатирической пьесы было таким бурлящим, что зрители, как и сами актеры, оказались очарованы им». Автор другой рецензии свидетельствовал о «видимом соучастии зрителей <…>: искра за искрой вспыхивали между подмостками и заполненными рядами мест для зрителей»[[386]](#footnote-387).

Спектакль значительно большего масштаба появился пять лет спустя в Берлине. Театр «Фольксбюне» («Народная сцена») в столице ГДР, показавший в 1959 году «Баню», поставил «Мистерию-буфф» в переработке («вариант для Германии») драматурга Хельмута Байерля. Первую часть этой переработки автор ее опубликовал {238} весной 1966 года[[387]](#footnote-388). Премьера состоялась 5 октября 1967 года.

В переработанной пьесе происходит следующее. Звучат строки «Левого марша» (в спектакле — в исполнении замечательного певца Эрнста Буша), на экране проходят кинокадры событий Октябрьской революции. Персонаж, введенный Байерлем, — Драматург[[388]](#footnote-389) рассказывает о пьесе Маяковского и о ее переработке.

Первая сцена развертывается на горе Киффхойзер, а в глубине горы — так говорит легенда — спит заколдованный император Фридрих I Барбаросса (живший в XII веке), который некогда явится снова, чтобы восстановить мощь Германии. Произошел всемирный потоп — вторая мировая война, и от вздымающихся волн наступления Советской Армии на эту гору спасаются из разных мест Германии нацисты, капиталисты, их пособники и обманутые ими немецкие пролетарии и крестьяне. «Чистые» на ракете уносятся на Запад. «Нечистые», начавшие понимать преступность «третьего райха» и развязанной им войны, а также что в этих преступлениях есть и их доля вины, уходят от волн потопа в «облачный город Веймар». Это — излагает содержание пьесы критик Герхард Шауманн — «сомнительное, стерильное и запыленное небо классиков, в котором тем, кто стремится к ясности и к познанию действительности, лишь хотят затуманить умы Взгляд на страшные преступления, совершавшиеся рядом с классическими памятными местами[[389]](#footnote-390), открывает им глаза. Выводы из событий преступной войны побуждают их взять свою судьбу в собственные руки. Они превращают страну обломков в мир труда и радости жизни»[[390]](#footnote-391).

Байерль почти полностью сохраняет композицию пьесы Маяковского; примечательно, что особенно много материала {239} дала ему «Страна обломков». «Ад» не показывается в действии, но как бы появляется в репликах «нечистых» о Бухенвальде, который они видят вдали. Из «Бани» Байерль заимствовал «машину времени»: она переносит трудящихся на «путь в будущее».

Режиссер Вольфганг Пинцка стремился создать зрелищно яркое представление типа обозрения. Спектакль, хорошо разыгранный актерами, смотрелся с интересом.

Большинство критиков, отдавая должное сценическому воплощению пьесы, считало переработку Байерля интересной, но при этом спорной попыткой. Рецензент газеты «Нойес Дойчланд» (органа ЦК Социалистической единой партии Германии), указывая на различия общественно-политических условий в России 1918 года и в ГДР 1967 года, вызывающие «различные эстетические последствия», говорил о том, что типизация не везде удалась Байерлю. «Сила Хельмута Байерля — в способности поднять небольшие явления при помощи меткого диалектического наблюдения до крупного значения»[[391]](#footnote-392).

### 5

В Венгрии «Мистерию-буфф» дважды поставили в 1967 году (в Будапеште) — на сцене и по радио.

Постановка в Национальном театре, премьера которой состоялась 20 мая 1967 года, в сущности была, как рассказал мне переводчик пьесы Дьёрдь Радо, лишь спектаклем, исходившим от темы «Мистерии-буфф». Пьеса шла в кардинальной переработке и под другим заглавием: «Рай закрывается».

Радиоспектакль «Мистерия-буфф», впервые пошедший в эфир 16 июля 1967 года, был поставлен уже по тексту Маяковского. Для этого спектакля Радо перевел вторую редакцию и переработал ее применительно к радиопередаче, длившейся один час.

Лейтмотивом являлась музыка «Интернационала». Сначала, при первом появлении «нечистых», слышались звуки, еще не соотносимые отчетливо с мелодией «Интернационала», затем лейтмотив постепенно развертывался, и в финале «Интернационал» звучал во всю свою мощь.

### **{****240}** \* \* \*

В апреле 1958 года в Бухаресте по радио состоялась румынская премьера «Мистерии-буфф».

Бухарестский «Театр молодежи» показал зрителям 22 февраля 1960 года «Экспериментальный спектакль “Маяковский”», поставленный актером этого театра Ал. Чиприану. Первая часть спектакля была инсценировкой эпизодов поэмы «Хорошо!», повествующих о свершении Октябрьской революции, а далее разыгрывалась «Мистерия-буфф» в сокращенном варианте. В числе действующих лиц спектакля был и сам Маяковский[[392]](#footnote-393).

### \* \* \*

В Болгарии в 1949 году в научном журнале появилась статья о первой советской пьесе[[393]](#footnote-394). Однако впервые поставили ее в этой стране лишь через 18 лет.

Сатирический театр в Софии открылся в 1957 году «Баней», затем поставил «Клопа» и, наконец, пришел к «Мистерии-буфф». Он посвятил свой спектакль «Мистерии», премьера которого состоялась 3 ноября 1967 года, пятидесятилетию Октября. «Мистерия» шла в соединении с трагедией «Владимир Маяковский». Сценическая композиция начиналась первым действием трагедии (в сокращении), затем шел пролог второй редакции «Мистерии-буфф» и вся «Мистерия» (включая Разруху) — в основном по второй редакции, потом — второе действие «Владимира Маяковского» (хотя «нечистые» и победили, все же горе на земле еще не изжито). Вслед за последним монологом трагедии выходили актеры в своих бытовых костюмах и пели «Левый марш». Заканчивал действие Маяковский — он же Человек будущего, — читавший эпилог первой редакции «Мистерии».

Театр ввел в спектакль мотивы нашей современности. Так, когда во втором действии «Владимира Маяковского» газетчики выкрикивали: «Фигаро! Фигаро! Матэн!», они, бросая газеты к ногам Маяковского, добавляли: {241} «Убит Кеннеди!», «Убит Кинг!», — выкрики менялись от спектакля к спектаклю в зависимости от новых событий, Приносимые «слезы» были конкретизированы: одна — из Вьетнама (звучала песнь о Вьетнаме), другая — из Анголы и так далее. Во втором действии «Мистерии» у Немца была тема реваншизма. В шестом действии, когда по тексту «нечистые» узнают Марсель, Шую, Манчестер, — в спектакле они говорили про узнаваемые ими нынешние социалистические страны.

Спектакль, поставленный заслуженным артистом Методи Андоновым, носил условный характер. Широко использовались маски, усиливавшие элемент гротеска. Во втором действии «Мистерии» некоторые сцены приближались к митингу, — это подчеркивалось плакатами в стиле «Окон РОСТА».

В 1968 году «Мистерия» была поставлена поэтессой Юлией Огняновой в городе Пловдиве, в Народном кукольном театре.

### \* \* \*

Из статьи «Русский пролетариат и театр», помещенной в феврале 1922 года в журнале «Клартэ», который издавал Анри Барбюс, французские читатели могли узнать кое-что о «Мистерии»[[394]](#footnote-395). Но статья была путаной и сбивчивой.

Тридцать лет спустя Эльза Триоле выпустила том своих переводов из Маяковского — «Стихи и проза». В разделе «Маяковский и театр» она вкратце знакомила читателей с «Мистерией-буфф»[[395]](#footnote-396). В расширенном издании книги, вышедшем в 1957 году, писательница рассказала подробнее об истории «Мистерии», привела относящиеся к ней выдержки из статьи «Только не воспоминания…», дала свои переводы трех отрывков.

После того как «Клоп» и «Баня» были поставлены на французской сцене, настал черед и для «Мистерии-буфф». В июне 1970 года коллектив, состоящий из рабочих, {242} ищущих новых путей в искусстве, — «Театр-школа» города Монтрёй (близ Парижа) поставил спектакль «Земля обетованная» «по схеме Маяковского». Автор текста и режиссер Жан Геррэн объединил сюжетные положения «Мистерии-буфф» с некоторыми мотивами трагедии «Владимир Маяковский». Фантастические, однако навеянные острыми проблемами современности, картины гибели мира сменяются перипетиями странствий группки спасшихся людей в поисках земли обетованной. Прогрессивная печать оценила спектакль положительно.

### \* \* \*

В Италии «Мистерия-буфф» вышла на сцену в 1967 году; впрочем, пьеса еще не показана полностью. Передвижная труппа, игравшая в различных городах, выступила со сценической композицией «Маяковский и другие в Октябрьский революции», включавшей фрагменты «Мистерии». Миланский театровед Фаусто Мальковати рассказал мне, что труппа готовила композицию к пятидесятилетию Октября, будучи связана с Коммунистической партией Италии, однако, когда представители партии увидели спектакль, некоторые элементы его оказались для них неприемлемыми.

Затем «Мистерия» была поставлена во Флоренции, в Университетском театральном центре (с исполнителями-студентами). Премьера состоялась 31 марта 1968 года в Парме, на международном фестивале студенческих театров. Игрался далеко не полный текст: из-за трудностей сценического воплощения опустили три средних действия («Ад», «Рай» и «Страна обломков»). По сообщению Ф. Мальковати, персонажи были осовременены: вместо Клемансо действовал де Голль, вместо Ллойд-Джорджа — тогдашний президент США Джонсон, вместо попа — папа римский (не конкретный папа). Немец был экс-генералом СС, Соглашатель — итальянским социалистом, в котором можно было узнать Пьетро Ненни. Купец говорил с туринским акцентом.

В представление был введен показ отрывков из фильмов Эйзенштейна. Исполнителей было девять, и иногда актер объявлял: «Сейчас я буду играть такого-то»; {243} порою в дальнейших сценах тот же актер исполнял уже другие роли.

Критик центрального органа компартии — газеты «Унита», — писал: «Различные и часто сложные движения, хорошо синхронизированные, с ритмическим возрастанием зрелищного напряжения, взрываются в заключительном революционном призыве: “И вы, зрители, швырните в море хозяев и спекулянтов!” Флорентинские студенты дали образец театра, созидаемого скупыми средствами, но с явной смелостью, с хорошей дозой умной скромности и прежде всего с сознанием (может быть, еще недостаточно критическим) необходимости в такой стране с капиталистическим строем, как наша, — “политического театра” — пролетарского, революционного»[[396]](#footnote-397).

Этот спектакль студенты играли в разных городах.

### \* \* \*

В Испании и в Аргентине в книгах о Советском Союзе и в статьях двадцатых годов появлялись упоминания о «Мистерии-буфф». А в 1930 году в журналах «Вангуардья» («Авангард») и «Брухула» («Компас»), выходивших в Буэнос-Айресе, были напечатаны переводы отрывков из «Мистерии».

В 1943 году в Буэнос-Айресе вышел однотомник «Антология Маяковского», составленный аргентинской поэтессой Лилой Герреро. Поместив в этой книге свои переводы произведений Маяковского, она предпослала им свою большую работу «Жизнь и творчество Владимира Маяковского». Пять страниц этой работы она посвятила «Мистерии»[[397]](#footnote-398). Позже она выпустила четырехтомник избранных произведений поэта. В третьем томе помещен полный перевод второй редакции «Мистерии», но, к сожалению, поэтесса выполнила его в прозе. В той же книге дан перевод вступительного слова на диспуте «Надо ли ставить “Мистерию-буфф”?»[[398]](#footnote-399).

{244} Была сделана попытка поставить «Мистерию» в Буэнос-Айресе. Об этой попытке рассказала мне Л. Герреро 20 ноября 1967 года в один из своих приездов в Москву. Заинтересовался «Мистерией» в 1961 году Новый театр — лучший из «независимых театров» (передовых театральных организаций). Л. Герреро прочитала для труппы театра и для его друзей лекцию о Маяковском, потом устроила выставку, посвященную поэту. Читали пьесу, начались репетиции. Но спектакль не состоялся: театр лишился помещения.

### \* \* \*

В Голландии общество «Нидерланды — Новая Россия» в связи со смертью Маяковского посвятило ему целиком один из номеров своего журнала «Новая Россия» за 1930 год. Там был помещен перевод моей статьи (из журнала «Советский театр») «Театр Маяковского», в которой, в частности, рассказывалось о «Мистерии-буфф» и о ее постановках[[399]](#footnote-400).

### \* \* \*

В канун пятидесятилетия Октября «Мистерия-буфф» появилась на сцене в Японии. Постановщик пьесы Корейа Сенда, находясь в Москве 19 февраля 1968 года, рассказал мне об этом спектакле. Корейа Сенда руководит прогрессивным профессиональным театром, но «Мистерия» была поставлена под его руководством силами восьми студийных коллективов, входящих в состав Общества трудящихся — любителей театра — РОЭН. Раз в год коллективы объединяются для общей работы. Такой совместной постановкой и был спектакль «Мистерии», показанный зрителям 14 августа 1967 года.

Уже лет 30 – 40 тому назад, сказал Корейа Сенда, были японские издания «Мистерии-буфф», для этой же постановки был сделан новый перевод, который переработал поэт Сиро Хасегава. В спектакле сочетались элементы обеих редакций пьесы. Изменения, внесенные в пьесу, отражали и предвоенные и послевоенные явления мировой {245} политической жизни. Немец выступал в образе Гитлера, Итальянец — в образе Муссолини. В тексте роли Перса появилась тема борьбы за нефть. Место Китайца занял Микадо, выведенный как пособник Американца. Роль Американца увеличилась, в ней подчеркнули тему империализма США.

Сцена рая предшествовала сцене ада. Рай был представлен как воплощение современной индустриализованной цивилизации в быту — с различными удобствами для богатых. Он изображался как шикарная баня. Место Толстого и Руссо занял святой Франциск, проповедовавший бедным воздержание от еды и тому подобные «добродетели». Ад — обратная сторона буржуазной «цивилизации» — жестокость, нацизм, Освенцим. Сцена ада переходила в «Страну обломков».

На цветных фотоснимках, подаренных мне Корейа Сенда, видны красочные костюмы «чистых» и «нечистых», оживленные лица актеров, темпераментно построенные массовые мизансцены. Наряду с реалистическими костюмами — условное оформление сцены. В финале актеры выносят красные знамена и посередине поднимают полотнище с надписями на японском и русском языках: «Да здравствует Октябрьская революция!!!»

Корреспондент «Правды» в Японии писал: «Нужно знать традиционную сдержанность японского зрителя, чтобы по достоинству оценить взрывы смеха, ежеминутно сотрясающие зал, эту бурю восторгов в финале. Поистине огромен успех, с которым идет сейчас в Токио “Мистерия-буфф”. Дыхание сегодняшнего дня, пронизывающее пьесу 1918 года, лишь подчеркивает типичность сатирических образов Маяковского. Разоблачение идеологии соглашательства, разоблачение фальшивой сущности буржуазной демократии звучит в зале вполне злободневно»[[400]](#footnote-401).

### \* \* \*

Уже в двадцатых годах за рубежами Советской страны коммунистическая и прогрессивная печать, передовые революционные художники брали «Мистерию-буфф» {246} на вооружение в своей борьбе за социализм. Отрывки из пьесы, публиковавшиеся на страницах печати и ставившиеся на сцене, звучали как боевые призывы. Правдивые сообщения о пьесе Маяковского помогали зарубежным читателям понимать сущность Октябрьской революции и путь, который приведет трудящихся к освобождению.

Во много раз усилилось воздействие «Мистерии-буфф» за рубежом после войны, когда в ряде стран пьеса стала переводиться и издаваться полностью и ставиться на сцене. И если не всякий советский зритель наших дней сразу осваивается с библейскими образами и понятиями, то зрителям за рубежом они и теперь вполне знакомы, а поэтому там «Мистерия» помогает людям освобождаться от иллюзий, уводящих их в сторону от действительности.

# **{****247}** «Мистерия-буфф» продолжает путь

### 1

Настала пора подвести итоги более чем полувекового пути первой советской пьесы.

В «Мистерии-буфф» берут начало принципы, тематика, образы многих последующих произведений Маяковского. Уже на «Окнах сатиры РОСТА» сказалось ее влияние. Не говоря о политически-агитационном направлении и о сатирической остроте, оно выражалось и в резком противопоставлении друг другу образов эксплуататоров и эксплуатируемых, и в плакатной трактовке этих образов в тексте и в рисунках (в этом отношении другим истоком были «Герои и жертвы революции»), выражалось оно и в лексике, в частности в ее афористичности. А работа над «Окнами РОСТА» в свою очередь, как уже сказано, повлияла на создание второй редакции. По-иному развивает поэт характеристические черты «Мистерии» в более крупных поэтических произведениях. Масштабы действия, объемлющие весь мир, смелая фантастика, прорывы в будущее получают продолжение в поэмах «150 000 000», «Пятый Интернационал» и «Летающий пролетарий».

Эти же черты должны были, очевидно, проявиться и в крупных драматических произведениях, задуманных Маяковским в 1921 – 1924 годах, но не осуществленных. Летом 1921 года, когда «Мистерия» еще находилась в репертуаре Театра РСФСР Первого, в его {248} планах значилась «новая трагедия Маяковского»[[401]](#footnote-402). Возможно, что это была та пьеса, о которой в том же году упомянул немецкий публицист Лео Маттиас, рассказывая о своей встрече с Маяковским в Москве: «Он пишет теперь новую драму, главными действующими лицами которой будут — Ленин, Эйнштейн и некто третий, чье имя он не захотел раскрыть. Кроме того, там появляется бог, которого он заставляет петь народные песни и даже популярные оперные арии»[[402]](#footnote-403). Видимо, замысел этой пьесы в чем-то приближался к мотивам поэмы «Пятый Интернационал», где также сопоставлялись имена Ленина и Эйнштейна (IV, 108). Далее — 25 июля 1923 года — поэт сообщает, что пишет «пьесу (16 картин от Адама и Евы)» (XII, 64).

Во время пребывания Маяковского в Париже в 1924 году известный устроитель спектаклей русского балета С. П. Дягилев предложил ему стать автором грандиозного обозрения, основой которого будут «музыка, стихи, зрелище», а участниками — «лучшие артисты всех специальностей». Обращаясь к поэту со словами: «Надо найти что-то совсем, совсем новое, и я верю, что только вы, Маяковский, это найдете!», Дягилев, очевидно, знал о «Мистерии-буфф» и думал о развитии ее зрелищных принципов. Присутствовавшая при их беседе художница В. М. Ходасевич вспоминала: «Конечно, идея такого “Всемирного обозрения”, как бы она ни была неправдоподобна, очень захватила Владимира Владимировича, и чувствовалось, как в его воображении уже зарождаются мысли и образы будущего “Обозрения”»[[403]](#footnote-404). Возможно, что с этой беседой как-то связано сообщение, появившееся в «Вечерней Москве» в декабре того же года: «В. В. Маяковский, находящийся сейчас в Париже, пишет социальную комедию (типа “Мистерии-буфф”)…»[[404]](#footnote-405)

{249} Во второй половине двадцатых годов характер драматургии поэта меняется. Разворот действия сужается, усиливается бытовой элемент, трактуемый, однако, по-прежнему в приемах условного театра, образы становятся более индивидуализированными. Таковы «Клоп» (1928), «Баня» (1929), а также «Комедия с убийством», от которой сохранились лишь черновые наброски. Все же в комедии «Клоп» (1928) и в драме «Баня» (1929) немалую роль играет фантастика и громко звучит тема будущего. В этих пьесах Маяковский, вводя фантастический элемент в реальные отношения, помогает читателю и зрителю ярче и глубже понять и действительность и ее устремление в будущее. «Земля обетованная» в «Мистерии» — это попытка завершить пьесу картиной социальной утопии. В «Клопе» и в «Бале» в самую основу пьесы введена концепция утопического романа.

А. В. Луначарский в статье «Коммунистический спектакль» определил сюжет «Мистерии» как «веселое символическое путешествие рабочего класса». «Баня» же заканчивается тем, что ее герои также предпринимают «символическое путешествие» в будущее. Реалистическая символика занимает большое место и в «Бане». Но в «Мистерии» Маяковский использует в качестве символических знаков религиозные сказания, переосмысливая их, а в «Бане» — научную фантастику: «машина времени» становится символом стремительного движения вперед. Как «Мистерия» раскрывала всемирно-историческое значение Октября, так «Баня» при помощи фантастики подчеркивает всемирно-историческое значение социалистического строительства. Маяковский оперирует огромными величинами: в «Мистерии» действие развертывается в масштабе земного шара, в «Клопе» время перескакивает на полстолетия вперед, в «Бане» оно устремляется в будущее на целое столетие.

В начале этой книги мы могли сравнить композиционное построение трагедии «Владимир Маяковский» и «Мистерии-буфф», чтобы лучше понять то новое, что внесла в творчество Маяковского революция. Теперь попробуем сравнить композиционное построение «Мистерии» и «Бани», чтобы отметить развитие некоторых {250} начал «Мистерии». Для этого надо вкратце повторить сказанное уже о ее композиции.

«Мистерия-буфф» — пьеса о восходящем пути пролетариата. Здесь герой коллективный: «семь пар нечистых». Основной тематический ход — устремление к «земле обетованной». Фабула развертывается в борьбе коллективного героя против различных препятствий, которые являются в разных обличиях противостоящего герою старого мира. И в «Бане» основной мотив — стремление в будущее. В сюжете пьесы оно реализуется в форме борьбы движения с косностью. Силы эти олицетворяются в коллективном герое — группе строителей социализма, борющейся за машину времени, и в «герое»-личности — Победоносикове, который является олицетворением отсталого. Сюжет пьесы, движимый коллективным героем, переплескивается через Победоносикова и его присных, оставляя их на месте. Столкновения этих двух сил проведены через всю пьесу. Так «Баня» вобрала в свое построение особенности идейной структуры «Мистерии» (устремление к коммунистическому обществу и коллективный герой), а также «Клопа» (косный «герой»-личность, тщетно пытающийся противостоять движению времени).

В «Мистерии» происходит перелом в действии: является Человек просто, который указывает герою («семи парам нечистых») путь и этим дает новое направление развертыванию событий. Приемом перелома в действии Маяковский пользуется также в «Клопе» и в «Бане», чтобы, как и в «Мистерии», обострить развитие пьес и идейный конфликт. В «Клопе» перелом создается пожаром и оказывается столь резким, что из первой части во вторую переходит только «герой» (Присыпкин) и еще одно из действующих лиц (Зоя Березкина). В «Бане», как и в «Мистерии», перелом совершается в результате появления посланца будущего. Здесь это Фосфорическая Женщина. В «Мистерии» Человек просто возникает как deus ex machina: его приход не подготовлен. В «Бане» Фосфорическая женщина является в буквальном смысле ex machina — из машины времени, но вовсе не неожиданно. Появление делегата из будущего было возвещено запиской и, так же как записка, оказалось результатом «нормального» функционирования машины времени. {251} Новое направление, которое дает ходу событий включение в действие Фосфорической женщины, тоже естественно вытекает из предыдущего. Так Маяковский совершенствует найденный им прием, придавая ему органичность.

Принципы и приемы, пришедшие в нашу драматургию с «Мистерией-буфф», получили развитие и в пьесе для цирка «Москва горит» (1930). По своему построению «Москва горит» еще больше, чем «Мистерия», приближалась к обозрению. При единой теме — «генеральная репетиция» Октября — здесь не было интриги, не было ни последовательно развивающегося действия, ни персонажей, проходящих через все произведение. Как и в «Мистерии», в «Москва горит» сила эмоционального воздействия во многом достигалась благодаря мастерскому сочетанию комедийных и драматических элементов. «Москва горит» близка к «Мистерии» также характером массового народного зрелища, масштабностью, гиперболизмом, рассчитанным на огромную аудиторию, и отточенным благодаря великолепным стихам разговорным языком с его публицистической патетикой и острым сатирическим юмором. В «Москва горит» не было глобальных масштабов «Мистерии-буфф», но все же местами ее действия оказывались то целая страна, то огромный город. И если в «Мистерии», а затем в «Клопе» и в «Бане» Маяковский вводил приемы цирка и феерии в систему построения пьес для театра, то «Москва горит» была уже цирковым зрелищем крупного масштаба.

Маяковский не только строил «Мистерию-буфф» как открыто агитационную пьесу, но и во всех трех прологах к ней прямо декларировал такую ее направленность. Нисколько не скрывал он своего замысла и в последних пьесах, а в лозунгах к «Бане» сознательно подчеркивал его. Но в новый период методы, естественно, изменялись и углублялись. Основа театрального новаторства Маяковского — агитационность и зрелищность, то есть острота, яркость и разнообразие выразительных средств. После «Мистерии» тенденция зрелищности проявляется в «Клопе» и в «Бане», определения которых, данные автором, — «феерическая комедия» и «драма с цирком и фейерверком» — ее сознательно акцентируют. И она особенно сильна в «Москва горит».

{252} Поэт яростно обрушивался на пережитки капитализма в быту и в сознании людей. Вот почему темы борьбы мещанства и борьбы с бюрократизмом занимают такое место в его поэзии. Мещанское начало воплощено в «Мистерии» главным образом в Даме-истерике, в райских жителях, а во второй редакции и в Соглашателе. Более значительное место тема мещанства занимает в агитпьесках 1920 года. Глубоко драматической стороной поворачивается она к читателю поэмы «Про это». Намечается она в неоконченной «Комедии с убийством», проходит в киносценариях «Слон и спичка», «Декабрюхов и Октябрюхов», «История одного нагана», «Товарищ Копытко». В «Клопе» и в «Бане» на сцену выходит целый выводок мещан. «Клоп» (как и предшествовавший ему кинодраматургический вариант его «Позабудь про камин») целиком посвящен задаче разгрома бытового мещанства. В «Бане» Маяковский снова объявил войну мещанству, — в этой пьесе он вскрывал приспособленческую идеологию воинствующего мещанина Победоносикова в ее различных проявлениях.

Тема бюрократизма, которой посвящено несколько «Окон сатиры РОСТА», появляется во второй редакции «Мистерии» в виде реплики о «канцелярских волокитах» (II, 288), надписи на двери ада «Без доклада не входить» (II, 304) и вставки в текст — рассказа о бюрократизме. Заклеймив бюрократизм в ряде стихотворений, Маяковский со всей силой ударил по нему в «Бане».

Некоторые действующие лица «Мистерии» стали своего рода прообразами персонажей последующих пьес. В «Клопе» и в «Бане» мы встречаем наследников «нечистых». В «Клопе» — это персонажи «молодняцкого общежития» второй картины, но они появляются только в одной этой картине. В «Бане» — это Чудаков, Велосипедкин и окружающие их рабочие. Они участвуют уже в нескольких действиях, а главное, их значение в пьесе гораздо больше. Победоносиков же и близкие ему действующие лица «Бани» совместно противостоят группе Чудакова, подобно тому как «чистые» противостояли «нечистым».

От Швеи и Прачки в «Мистерии-буфф» тянутся нити к лирическим образам Зои Березкиной в «Клопе», Поли {253} и Ундертон в «Бане» и к образам трудящихся женщин, мечтающих о лучшем будущем, которых Маяковский с чуткой симпатией вывел в своих стихотворениях. Развивается в позднейших пьесах и отрицательный женский образ — Дамы-истерики. Некоторые ее черты унаследовали мамаша и дочка Ренесанс в «Клопе». И верно отметил В. Н. Плучек «преемственную связь между Дамой-истерикой из “Мистерии-буфф” и мадам Мезальянсовой из “Бани”. Дама-истерика так же вездесуща, как Мезальянсова, и такая же космополитка»[[405]](#footnote-406). Разумеется, на новом этапе, при новых драматургических функциях персонажи «Клопа» и «Бани» приобретают и многие новые оттенки и качества.

Из сказанного ранее ясно наличие параллели между Человеком просто в «Мистерии» и Фосфорической женщиной в «Бане». Но в «Мистерии» пришелец из будущего появляется лишь на короткое время, в «Бане» же он (то есть Фосфорическая женщина), вступив на сцену в четвертом акте, действует на ней и в пятом и в шестом и становится не только вдохновителем коллективного героя, но и руководителем предпринятого им творческого труда.

### 2

В годы гражданской войны революционная тематика вступала на русскую сцену с пьесами, сюжеты которых были взяты из прошлого. Но, разумеется, большее значение имели пьесы, говорившие о советской современности, рисовавшие картины классовой борьбы. Среди пьес на актуальные темы выделялись непосредственно агитационные. Во многих бытовых пьесах был заметен уклон к натуралистическому изображению действительности, в некоторых же агитационных пьесах наблюдалась противоположная тенденция — к самым расплывчатым обобщениям, отрывавшимся от реальной почвы и переходившим в туманную символику. {254} Например, пьеса П. Козлова «Легенда о коммунаре», населенная такими персонажами, как Мысль, Счастье, Зло, Вампир, Темные силы, начиналась с того, что Сын Солнца и Сын Земли выковывают из железа сердце Коммунара. Были пьесы, в которых встречались причудливое и противоестественное смешение абстрактной символики и натуралистической бытовщины. Так, в отвлеченнейшей пьесе С. Дерябиной «На заре нового мира» (Маяковский зачислил ее в разряд «самой низкопробной макулатуры», XIII, 45), среди персонажей, именуемых Седое Время, Ветра, Лесные феи, Солнечные лучи и т. п. и произносивших высокопарные тирады, появлялся Крестьянин, выражавшийся в таком духе: «Уж эфтого — нетути».

«Мистерия-буфф» при всей фантастичности сюжета резко отличалась от этих пьес. Она вообще четко выделялась из пьес, написанных в первые годы революции. Только гению Маяковского оказалось под силу быстро и полнозвучно откликнуться на великие исторические события. И из всех пьес, созданных не только в период военного коммунизма, но и в начале восстановительного периода, в наши дни живет лишь одна «Мистерия».

Роль «Мистерии» в развитии советской художественной культуры, и прежде всего драматургии, была очень существенной и вместе с тем своеобразной, ее влияние на пьесы и на другие факторы литературной и театральной жизни — сложным и подчас не прямым. В этой первой советской пьесе уже были даны новые принципы, развившиеся затем в лучших произведениях советской драматургии.

Это — четкая общественная направленность, политическая страстность, глубокая принципиальность и непримиримость, с которой автор отстаивает великое дело трудящихся масс. Это — правда коммунизма, которую он выражает прямо, смело, ниспровергая кумиров, воздвигнутых старым миром, и разоблачая измышленные им «дымные легенды».

Это — масштабность, заключающаяся не только в том, что поэт сделал местом действия «всю вселенную», но прежде всего в охвате величественных событий современности, в ощущении тех сил, столкновения которых {255} образуют и движут эти события, в понимании основных проблем эпохи.

Это — возвращение к народным истокам театра. «Мистерия-буфф» говорила об исконных и значительнейших интересах народа и вместе с тем о событиях дня, воспевала героику народной борьбы, обращалась к художественным приемам и формам народной поэзии и народного театра.

Это — новая драматургическая форма, расширяющая рамки пьесы, позволяя строить образы и положения на широком общественном фоне, и этим усиливающая социальный характер содержания пьесы. «Мистерия-буфф» обогащала искусство элементами нового, присущего именно советской эпохе.

Из пыльных кулис старого театра, из узкого, душного мирка его персонажей Маяковский властно вывел актера и зрителя в широкий мир, раскрытый перед ними революцией. «Что развивается в трагедии? какая цель ее?» — спрашивал Пушкин и отвечал: «Судьба человеческая, судьба народная»[[406]](#footnote-407). Такие же величины и в «Мистерии-буфф». Человек и мир. Человек и время. Маяковский говорит о народе и обращается к народу, зовет его на борьбу за преобразование мира. Его призыв полон революционной пламенности, ненависти ко всему, что мешает движению народа вперед.

Широта кругозора, широта охвата событий, масштабы и мощь столкновений огромных противоборствующих сил не вмещаются в круг привычных приемов драматического театра. Маяковский вырывается из этого круга, он обращается к ораторской речи, к народному балагану, к цирку, к феерии — они расширят, обогатят и омолодят эти приемы. Поэт ставит перед театром трудные, небывалые задачи — он верит в силу и возможности театра. Так была заложена основа советской драматургии. Почти сорок лет спустя большой советский актер написал: «“Мистерия-буфф” Маяковского прокладывает в театр дорогу писателям послереволюционного призыва»[[407]](#footnote-408).

{256} Ценная мысль была высказана в связи с приближением столетия со дня рождения В. И. Ленина: «Если у истоков советской драмы стоит “Мистерия-буфф” Вл. Маяковского, значит, в чем-то она и у истоков зарождения образа Ленина в советском театре. Из будущего приходит к только что победившим людям Человек просто. Слово “просто” симптоматично, многозначительно. У начал этого характера стояли простота, скромность, причем не только как качества души, но и как метод изображения. Человек “просто” в нашей драматургии — это целая эстетика, особая форма выражения героического. <…> У начал ленинского образа стоит эстетика простоты, и что особенно примечательно, впервые обозначенная громовым Маяковским»[[408]](#footnote-409).

От «Мистерии-буфф» начнется развитие советской драматической литературы. И развиваться она будет по разным линиям. «Судьба человеческая, судьба народная». Маяковский делает акцент на «судьбе народной». За ним последуют многие авторы агитационных пьес в годы гражданской войны. А в дальнейшем — по-разному, кто ближе к нему, кто дальше, — Сергей Третьяков, Владимир Билль-Белоцерковский, Илья Сельвинский, Александр Безыменский, Всеволод Вишневский, Николай Погодин, Назым Хикмет. Другие драматурги будут больше придерживаться темы «судьбы человеческой».

Скачок от предреволюционной драматургии к советской, совершившийся в «Мистерии», оказался тем более разительным, что и идейные и формальные начала советской драматургии предстали в первой советской пьесе в чрезвычайном заострении. В поэме «150 000 000» Маяковский метко передал особенность восприятия явлений общественной жизни, свойственную советским людям в годы гражданской войны, говоря, что на земле «вдруг уничтожились все середины», что «нет ни цветов, ни оттенков», ничего, кроме красного и белого цветов (II, 145). Впоследствии появятся «цвета» и «оттенки», но в первые годы господствуют отсутствие «середин», категоричность понятий, полярность явлений. Эту особенность {257} выражает в «Мистерии» резкое деление действующих лиц на два лагеря. Никаких неясностей, никаких переходов. Автор сразу дает понять зрителю, на чьей он стороне. Отсюда — стих, вздыбленный до высот героики, «буфф», доведенный до сокрушительной сатиры, изобразительные приемы плаката, шутки, впитавшие традиции уличных комедиантов, язык, воплотивший прямоту и силу народных речений. Это было совершенно непривычно, это восхищало одних и возмущало других.

Наряду с общими принципами «Мистерии», утверждающими Маяковского как основоположника советской драмы, некоторые особенности пьесы оказали сильнейшее влияние на формирование непосредственно агитационной драматургии.

Вообще же, наблюдая близость тех или иных идейных и художественных начал «Мистерии» и других драматических произведений периода гражданской войны, нелегко решить, что является результатом прямого влияния пьесы Маяковского, а что объясняется общими тенденциями начального периода советской драматургии, которые все же впервые проявились в «Мистерии». Так, в частности, обстоит дело с «социальными масками».

Правильно отмечал И. С. Эвентов, что «Мистерия» «оказала свое влияние на те массовые инсценировки и “действа”, которые разыгрывались на площадях, в парках, на порталах зданий в 1919 – 1922 гг.»[[409]](#footnote-410). Однако в массовых действах были и такие черты, которые отдаляли их от «Мистерии».

Хочется высказать предположение о наличии скрытой полемики между двумя поэтами-драматургами — Луначарским и Маяковским. В пьесе А. В. Луначарского «Иван в раю», изданной в 1920 году, отчасти повторяется одна из ситуаций «Мистерии»: в раю появляется простой человек, протестующий против установленного богом миропорядка. Но, видимо, данное Маяковским разрешение конфликта: «нечистые» «ломают рай, вздымаясь {258} ввысь» (II, 230) — представлялось Луначарскому упрощенным. В его пьесе бог постепенно уступает доводам человека, ломает свой скипетр и возглашает: «Вот вырос человек!»[[410]](#footnote-411) Тогда человек примиряется с богом и находит гармонию в мироздании. Маяковский же, работая в последние месяцы 1920 года над второй редакцией «Мистерии-буфф» ввел в пьесу бога — Саваофа, которого в первой редакции не было. Между богом и «нечистыми» происходит открытое столкновение, после чего бедному боженьке остается только «печально» констатировать: «Ободрали! Ни пера, ни пуха!» (II, 326 – 327). Не явилась ли эта сцена своего рода ответом Луначарскому на его «соглашательскую» развязку «Ивана в раю»?

В годы, когда память о московских постановках «Мистерии» и о бурных спорах вокруг нее была еще свежей, влияние пьесы Маяковского сказывалось на импровизационных спектаклях самодеятельных коллективов. Один из деятелей клубной сцены — Г. А. Авлов, переехавший в Петроград из Харькова, где он, как уже сказано, поставил «Мистерию-буфф», писал: «Маска Соглашателя, которая, подобно рыжему на арене цирка, все время мешает правильному ходу действия, кстати и некстати появляясь на сцене, — неизменно фигурирует в импровизациях рабочего театра (классическим образцом такой маски можно считать Соглашателя из “Мистерии-буфф” Маяковского)»[[411]](#footnote-412). Современники обнаруживали влияние «Мистерии» в некоторых агитационных и, в частности, антирелигиозных пьесах для самодеятельности. Так, в 1924 году «Правда» сообщала о пьесе Б. Юрцева «Необычайные приключения племени Ничевоков» «типа “Мистерии-буфф” Маяковского», а «Красная звезда» в рецензии на пьесы для красноармейского театра указывала, что пьеса Н. Адуева и Арго «Победа над раем» «заставляет вспомнить “Мистерию-буфф” Маяковского»[[412]](#footnote-413).

{259} Пользуясь этим выражением, можно сказать, что заставляли вспомнить «Мистерию» и отдельные пьесы, ставившиеся на профессиональной сцене. Авторы коллективной «Истории советского драматического театра» справедливо устанавливали связи между «Мистерией» и пьесой В. Н. Билля-Белоцерковского «Шторм», появление которой в конце 1925 года знаменовало начало следующего после «Мистерии» этапа развития советской драматургии. «От массовых народных празднеств и “Мистерии-буфф”, — писали они, — тянется к “Шторму” прямая нить преемственности». Они отмечали такие унаследованные «Штормом» от «Мистерии» качества, как «известная плакатность», «романтическая окрыленность, внутренняя патетика каждой сцены», «прямолинейность, с которой персонажи “Шторма” делятся на два лагеря», «социальная обнаженность возникающих конфликтов», «публицистическая острота произведения»[[413]](#footnote-414).

Несколько раньше была написана и поставлена другая советская пьеса, резко отличная от «Шторма», но в которой тем не менее было одно обстоятельство, сближавшее ее с «Мистерией». В. Э. Мейерхольд, выступая 1 января 1925 года перед коллективом театра своего имени с докладом о готовившейся к постановке комедии А. М. Файко «Учитель Бубус», дважды упоминал о сходстве образа Бубуса с образом Соглашателя из «Мистерии». Он говорил, что Бубус — «повторение маски из “Мистерии-буфф” Маяковского. Конечно, это — не полная аналогия. Есть много нюансов, которых нет у того»[[414]](#footnote-415). И Соглашатель и Бубус занимают межеумочное положение в борьбе труда и капитала, мечутся между двумя лагерями, безуспешно пытаясь примирить их[[415]](#footnote-416).

Должна быть названа и нерусская пьеса, созданная в тот же период, но носившая совершенно иной характер и гораздо более близкая к «Мистерии». Это — политическое обозрение в стихах замечательного армянского поэта {260} Егишé Чарéнца «Капказ-тамашá» («Кавказское зрелище») — острая сатира на дашнаков и муссаватистов (армянских и азербайджанских буржуазных националистов) и грузинских меньшевиков. Чаренц жил в Москве в столь значительном для «Мистерии-буфф» 1921 году и уже в 1923 году (когда и была создана его пьеса) писал: «Я могу заявить, что очень многому учился у Маяковского, которого могу с гордостью считать своим учителем»; первому изданию своей пьесы он предпослал эпиграф из «150 000 000»[[416]](#footnote-417). Постановщик «Капказ-тамаша» в тбилисском армянском театре — выдающийся артист Ваграм Папазян — отмечает в своих мемуарах: «Обозрение это было написано под сильным влиянием Маяковского, воздействие которого сказалось не только на построении этого острого политического памфлета в лицах, но и на языке, и ритмике действия»[[417]](#footnote-418). Поэт и драматург Гурген Борян указывал, что пьеса перекликается именно с «Мистерией-буфф»[[418]](#footnote-419).

В родстве с драматургией Маяковского находится и драматургия великого турецкого поэта Назыма Хикмета, пьесы которого, созданные в период его жизни в Москве, были написаны для советской сцены.

На арене первого Московского государственного цирка в ознаменование десятилетия Октябрьской революции 21 ноября 1927 года было поставлено массовое цирковое зрелище для детей «Мы — Октябрю», сценарий его, предварительно опубликованный, написал Назым Хикмет вместе с драматургом и актрисой, до того работавшей в Театре имени Вс. Мейерхольда, Региной Янушкевич; постановщиком был Николай Экк, выросший в том же театре. То, что эти его сотрудники были учениками Мейерхольда, тем более существенно, что Назым Хикмет не раз заявлял себя последователем Мейерхольда, например, он говорил: «Я лично если что-нибудь {261} могу писать, прежде всего я обязан Мейерхольду. Для меня театр — это его понимание театра»[[419]](#footnote-420). «Мы — Октябрю» явилось первым в истории советского цирка большим представлением, которое было построено на едином сюжете, охватывающем события целой эпохи, и в котором политическая тема раскрывалась при помощи самых различных средств цирковой выразительности. Наряду с общими принципами, связанными с этим характером представления, — сочетание героико-драматических и буффонно-сатирических эпизодов, — и приближавшими его к «Мистерии», обращает внимание, в частности, такое совпадение: в «Мы — Октябрю» «выходят предметы: уголь, золото, хлеб, <…> паровая машина, пароход…»[[420]](#footnote-421), а в «Мистерии» выступают «машины, вещи и еды» (во второй редакции еще есть и паровоз). Но Назым Хикмет не заимствовал своих условных персонажей у Маяковского — он не читал «Мистерии» (об этом он сам сказал мне) и не мог видеть ее на сцене. Эти внешние моменты (как и сходные совпадения «Мы — Октябрю» и написанной позже ее «Москва горит») подчеркивают глубокую связь драматургии двух поэтов. Корни ее — в политическом характере творчества и в художественном новаторстве обоих.

Отразилось влияние «Мистерии» и в творчестве украинского драматурга Ивана Кочерги. «Следуя по пути, проложенному “Мистерией-буфф” Маяковского, Кочерга в 1928 году написал пьесу “Марко в аду” в жанре своеобразной феерии, где реальное и фантастическое сосуществовали в органическом единстве»[[421]](#footnote-422). Добавим к этому, что действие пьесы Кочерги приурочено к событиям революции и гражданской войны.

Всеволод Вишневский действию своей пьесы «Последний решительный» (ее поставил Вс. Мейерхольд), {262} написанной через несколько месяцев после смерти Маяковского, предпослал пролог, в котором, как и Маяковский в прологах к обеим редакциям «Мистерии», резко выступил против одряхлевших театральных форм, непригодных для воплощения нового политического содержания. Правда, формы, против которых протестует Вишневский, за годы, истекшие с начала революции, видоизменились, — и по содержанию протеста и по способу его выражения «Последний решительный» приближается к «Бане», написанной за год до него. Все же можно полагать, что общая тенденция исходит от «Мистерии-буфф».

В пьесе («народное зрелище») Демьяна Бедного «Как четырнадцатая дивизия в рай шла» (опубликована в 1932 году) при фантастичности ее сюжета очень силен бытовой элемент, почти отсутствующий у Маяковского, и рай Демьяна Бедного является, так сказать, сатирической копией Российской империи. Тем не менее самая мысль перенести в рай и ад события войны и революции, возможно, навеяна «Мистерией-буфф». Недаром известный драматург и теоретик драматургии В. М. Волькенштейн, упомянув в одной из своих статей «Четырнадцатую дивизию», определил ее в словах: «отчасти пародия иконописи, так же, как и “Мистерия-буфф” с ее раем и адом»[[422]](#footnote-423).

Влияние «Мистерии» на комедию Николая Погодина «Снег», написанную и поставленную в том же 1932 году, устанавливает автор книги о его драматургии[[423]](#footnote-424).

В дни Отечественной войны — в 1944 году — появилась пьеса («драматическая поэма») Виктора Гусева «Сыновья трех рек». Попытка представить события современности в обобщенных образах, яркая публицистичность, условность в построении действия, элементы обозрения, совмещающиеся с эпичностью, и, наконец, охват событий столь широкий, что на сцене перед зрителем должен предстать земной шар, — все это в своей совокупности говорило о происхождении пьесы Гусева от «Мистерии». {263} И в рецензии на постановку «Сыновей трех рек» Н. П. Охлопковым Л. А. Кассиль писал: «Грандиозная вселенская мистерия Маяковского встает в памяти не только потому, что снова мы видим на сцене земной шар, но и потому, что пьеса Гусева находится в жанровом родстве с “героическим, эпическим и сатирическим изображением нашей эпохи”, как окрестил сам Маяковский свою “планетарную комедию”»[[424]](#footnote-425).

Так, открыв пути для всей советской драматургии, «Мистерия-буфф» своим всегда живым примером и в дальнейшем помогала ее росту.

### 3

Роль «Мистерии-буфф» была очень значительной и многообразной в развитии не только нашей драматургии, но и нашего театрального искусства.

Постановки «Мистерии» превращали сцену в трибуну коммунистической пропаганды. Они пробивали бреши в стене косной аполитичности. Они облегчали проникновение на подмостки и других советских пьес, содействовали росту революционного репертуара. «Мистерия» вовлекала деятелей театра в круг новых идей и эмоций, возбужденных социалистической революцией и поднимавших трудящихся на великие дела. Огромный общественный темперамент Маяковского захватывал эмоционально отзывчивых людей искусства и умножал воздействие на них этих идей. Предложение поэта «Меняйте содержание» звало театры к политической активности, к правильному пониманию текущих событий и к быстрому творческому отклику на них.

Художественная природа «Мистерии» требовала от режиссеров и актеров нового, активного отношения к сценическому образу. Пьеса Маяковского, решительно противостоявшая унаследованной ими от буржуазного театра аполитичности, «объективности», помогала театральным деятелям вырабатывать в себе общественные симпатии и антипатии и вносить политическую страстность в свое искусство. {264} Образы и картины «Мистерии-буфф» не могли уложиться в привычные и обветшавшие сценические формы, требовали их обновления. Режиссеры, актеры и художники, работавшие над ней, должны были экспериментировать, искать новые выразительные средства.

Можно отметить факты влияния «Мистерии» на отдельные спектакли, в том числе на выдающиеся работы столичных театров. Так, в трактовке Вс. Мейерхольдом образов «Леса» А. Н. Островского (постановка 1924 года) — в фигурах бабы-деспота Гурмыжской, купца-кулака Восмибратова, дворянчика-подхалима и хама Буланова, елейного попа Милонова, грубого солдафона Бодаева отразились «социальные маски», впервые явленные в «Мистерии». Эта трактовка помогла Мейерхольду раскрыть в «Лесе» то, чего не видели в комедии другие постановщики и исполнители: гнет отмирающих, но еще сильных общественных формаций, протест, зреющий в сознании простых людей.

Прошло больше сорока лет, и критик — обозреватель московского театрального сезона 1964 – 1965 гг. — писал: «Маяковский, в частности его “Мистерия-буфф”, незримо присутствует и на памфлетно-ярком, своеобразном представлении “10 дней, которые потрясли мир” в Театре на Таганке» (постановщик Ю. П. Любимов)[[425]](#footnote-426).

«Мистерия-буфф» помогла крупным деятелям сцены укрепиться на позициях советского театра. Создавая ее первые постановки, Мейерхольд вырастал в первого революционного режиссера. В работе над планами ее сценического воплощения глубже проникался революционными идеями Марджанишвили. Подготовка ее представлений наталкивала на новые творческие идеи Бебутова. Молодой актер Михоэлс, играя в ее спектаклях, оттачивал свое мастерство. Целому поколению зрителей и артистов «Мистерия» открыла путь в революционное искусство. В ее представлениях делали первые шаги на сцене Ильинский, Охлопков, Александров и другие. Мысли о ее постановке будили в юных художниках Эйзенштейне {265} и Юткевиче творческие силы, которые затем помогли им прийти в режиссуру. И уже в пятидесятые годы возродил ее на сцене ставший видным постановщиком Плучек.

В наше время «Мистерия», появляясь на сцене, приносит с собой вечно свежую героику, романтику и сатиру далеких и в то же время близких первых лет революции, связывает воедино сегодняшний день с этими славными годами. Она побуждает зрителей осмыслить пройденный нашей родиной полувековой путь и, как на первых своих представлениях, зовет: «сквозь тучи — вперед!»

### 4

Факты свидетельствуют и о некотором влиянии «Мистерии-буфф» на зарубежную драматургию и театр. Это во многом объяснялось подлинно интернациональным характером пьесы: не только состав ее действующих лиц, но и самый ее замысел и его воплощение близки трудящимся любой нации. Естественно, что влияние «Мистерии-буфф» сказывалось прежде всего на революционно настроенных писателях, особенно тех, творческая деятельность которых была в той или иной степени связана с поэзией Маяковского или даже с самой «Мистерией».

Так, проф. П. Г. Богатырев, живший в Праге в начале двадцатых годов, рассказывал мне (в 1964 году), что Арношт Дворжак, который начал было переводить «Мистерию-буфф», и Ладислав Клима написали под известным влиянием «Мистерии» пьесу «Матей Поцтивы» — сатиру на современную жизнь Чехословакии; эта пьеса была поставлена в пражском Национальном театре в 1922 году.

Интерес к пьесе Маяковского в кругах революционной интеллигенции возбуждали проникавшие в зарубежную печать сообщения о ней и о ее постановках. Вести о необычайной революционной пьесе воодушевляли прогрессивных драматургов и сценических деятелей, заставляли их размышлять о новых путях искусства и побуждали предпринимать попытки к созданию революционных спектаклей.

{266} Известный венгерский художник-коммунист Шандор Эк, видевший обе московские постановки 1921 года, сорок пять лет спустя констатировал, что «Мистерия» «имела бесспорное влияние на формировавшиеся в начале двадцатых годов театральные “агитпроптруппы” и вообще на формировавшуюся пролетарско-революционную драматургию и за пределами Советского Союза»[[426]](#footnote-427).

В 1928 году Гуго Гупперт в Москве беседовал с Маяковским. «Я, — вспоминал он, — рассказал ему о ряде сцен, которые я вместе с Лео Кацем написал для празднеств в Вене в честь десятилетия российской Октябрьской революции — не без влияния жанра и стиля “Мистерии-буфф”; там был и гимн, посвященный июльским событиям в Вене[[427]](#footnote-428). — Эта вещь ставилась? — спросил Владимир Владимирович. — Да, два раза. — И я сообщил ему об обоих торжественных спектаклях в переполненном Большом концертном зале при совместном участии актеров, учеников Рейнхардта, рабочих и студентов, а также о возмущенном реве реакционной прессы, который сейчас же вызвал полицейский запрет и помешал дать третье представление»[[428]](#footnote-429).

Почти одновременно с этим венским представлением в Берлине был дан спектакль гораздо большего масштаба, вызвавший широкий общественный отклик, — «Распутин» (это было немецкое название пьесы А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева «Заговор императрицы»). Рассказывая об этом спектакле, постановщик его — знаменитый немецкий революционный режиссер Эрвин Пискатор — писал: «Во мне жило навязчивое представление о земном шаре, на котором тесно переплетались все события, определенным образом связываясь друг с другом. Здесь для нас выяснились две стороны: во-первых, драма должна быть поставлена на конструкции земного шара или, по крайней мере, на половине глобуса, во-вторых, судьба Распутина должна быть расширена до обозрения судеб {267} всей Европы»[[429]](#footnote-430). Тот же Гупперт (в уже цитированном послесловии к изданию своих переводов пьес Маяковского, стр. 264) дает очень примечательный комментарий к этому высказыванию Пискатора: «Лишь немногие посетители театра догадывались тогда, что берлинские сенсационные триумфы Пискатора восходили к достигнутым задолго до того новаторским преобразованиям Мейерхольда, к которым его в немалой степени побуждал Маяковский». И далее Гупперт указывает на первую постановку «Мистерии» в 1918 году и упоминает «всю вселенную» как место действия первого акта и слова вводной ремарки: «шар земной, упирающийся полюсом в лед пола».

Эту же постановку называет сотрудница Бертольта Брехта Кэте Рюлике, говоря о влиянии советского театра на революционный немецкий театр: «Не случайно, что сильно типизированные фигуры, как в Германии у агитпроптрупп, у Пискатора и в дидактических пьесах (Lehrstücke) Брехта, выступали в годы, следовавшие за Октябрьской революцией, у Маяковского и Третьякова, в театрах Мейерхольда и Эйзенштейна. В “Мистерии-буфф” Маяковского, этой вообще первой советской пьесе, которую в 1918 году поставил Мейерхольд в первую годовщину Октябрьской революции, агитпропфигуры Негуса абиссинского, индийского Раджи, турецкого Паши и другие так же олицетворяют свои классы, как Соглашатель, Интеллигент и другие — общественные прослойки. <…> От молодого советского искусства шло именно то влияние на Брехта, которое было решающим для его связи с искусством его современности»[[430]](#footnote-431).

Влияние Маяковского на Брехта настойчиво подчеркивали многие западногерманские критики в 1960 году, отзываясь на постановку «Мистерии» во Франкфурте-на-Майне: «И обращение с языком революционно. В этом Брехт и современная лирика»; «Очужденные фигуры, маски и выход из маски, тексты пролога и интермедий {268} (как перенял их Брехт)»; «Стиль — образец для Брехта»; «Кто не знал Маяковского, знает теперь, откуда происходит Брехт»; «Ранний пример эпического театра (влияния на Брехта явственно узнаваемы). <…> Брехт радовался бы этой постановке»[[431]](#footnote-432).

Знаменитый американский писатель Элтон Синклер в 1922 году написал пьесу «Ад», действие которой происходит в аду, образы же и положения пьесы навеяны классовой борьбой в капиталистическом мире. В нашей печати отмечалось, что «Ад» «несомненно представляет любопытный образчик политического revue, порой напоминающего “Мистерию-буфф” Маяковского»[[432]](#footnote-433). Надо, однако, полагать, что пьеса Маяковского не была известна Синклеру и что здесь речь может идти лишь о некотором совпадении. Вряд ли имело место непосредственное влияние Маяковского и на пьесу известного ирландского драматурга Шона О’Кейси «Звезда становится красной» (1939), на близость которой к «Мистерии-буфф» указывалось в работах советских авторов об этом писателе[[433]](#footnote-434). Но если в этих случаях и не было влияния «Мистерии», то тут существенна общность идейно-художественного направления в трактовке насущных общественно-политических проблем, объединившая передовых писателей различных стран, причем Маяковский как бы указывал пути своим зарубежным коллегам.

### 5

В заметках «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» Пушкин, говоря о трагедии, спрашивал: «Как ей перейти от своего разговора, размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади — как ей вдруг {269} отстать от подобострастия, как обойтись без правил, к которым она привыкла <…>, где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия, — словом, где зрители, где публика?»[[434]](#footnote-435)

Впервые в истории театра нового времени «Мистерия-буфф» сумела совершить все это и публикой стал революционный народ, сбросивший угнетателей и начавший строить новую жизнь. Он смог в героической борьбе «переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий»[[435]](#footnote-436).

Новая народная публика подняла на свои плечи «Мистерию» и понесла ее вперед. История сказала свое слово. Замечательная пьеса живет вот уже более полустолетия и дает все новые ростки.

Победа в трудной борьбе поэта, поддержанного массами читателей и зрителей, была примером глубокой принципиальности и стойкости художника-революционера. Таковы уроки борьбы за «Мистерию-буфф». И не прошло полутора десятилетий со времени ожесточенных боев вокруг нее, как видный советский актер назвал ее «классическим произведением нашей советской драматургии»[[436]](#footnote-437).

В 1967 году, начиная на Четвертом съезде писателей СССР доклад «Драматургия великой эпохи», секретарь Союза писателей СССР А. Д. Салынский сказал: «Советская драматургия заявила себя как драматургия новаторская с первых же своих шагов. Драматургия вывела на сцену театра героев революции. “Мистерия-буфф” Владимира Маяковского до сих пор остается блестящим образцом строительства новой сценической формы»[[437]](#footnote-438). Новая форма оказалась поразительно емкой. Рассматривая произведение как «каркас пьесы» (II, 359), Маяковский раскрывал в нем широчайшие возможности и для обновления его новыми моментами политической актуальности, {270} и для различных режиссерских построений. Поэт разбивал прежние стандартные формы драматического театра, широко пользуясь выразительными средствами эстрады, цирка, внося в развитие действия приемы обозрения. Все это позволяло и практически выводить «Мистерию» за пределы сцены драматического театра. Еще при жизни Маяковского она ставилась в цирке и под открытым небом, сам поэт мечтал о ее перенесении на экран. А в последнее время, с обогащением художественной культуры новыми техническими достижениями, в работу над «Мистерией» втягиваются новые виды искусств. Так постепенно «Мистерия» развертывает все новые возможности, заложенные в ней.

Было бы неверно полагать, что раз после «Мистерии» появились талантливые пьесы с широко развернутыми психологическими характеристиками действующих лиц, с подробными разработками их взаимоотношений, с обстоятельным изображением жизненных положений, — это будто бы означает, что пьеса Маяковского принадлежит лишь прошлому. Суть в том, что это Явления разного порядка, представляющие различные направления в нашей драматургии. Более поздние пьесы никоим образом не «отменяют» «Мистерии-буфф», так же как драматургия Островского не «отменяет» драматургии Пушкина, а драматургия Маяковского не «отменяет» драматургии Чехова. Каждое из направлений советской драматургии требует особого подхода, особых средств сценического воплощения. «Драматического писателя, — сказал Пушкин, — должно судить по законам, им самим над собою признанным»[[438]](#footnote-439). Эти мудрые слова всегда следует помнить.

«Мистерия-буфф», вероятно, единственная пьеса, которая на протяжении полустолетия, оставаясь сама собой, в то же время видоизменяется, чтобы по-новому отвечать на запросы, возникающие в различные периоды и в разных странах. Классическое произведение многозначно: новые поколения находят в нем новые черты, бывшие скрытыми от их предшественников и оказывающиеся созвучными мыслям и чувствам людей нового времени. Такова и {271} «Мистерия-буфф». К тому, кто, следуя совету Гоголя Щепкину взглянуть на старый репертуар «свежими и нынешними очами»[[439]](#footnote-440), именно так всматривается в «Мистерию-буфф», она поворачивается своими неведомыми еще сторонами. Завтрашние вдумчивые читатель и критик, режиссер, актер, художник и зритель раскроют в ней новые глубины, на которые их натолкнут веяния их времени и самая индивидуальность каждого из них.

Первая советская пьеса продолжает свой путь.

1. А. Февральский. «Баня» Вл. Маяковского, «Правда», 1929, № 244, 22 октября. [↑](#footnote-ref-2)
2. А. Февральский. Театр Маяковского. Журнал «Советский театр», М., 1930, № 2, стр. 21 – 23. [↑](#footnote-ref-3)
3. А. Февральский. Из прошлого первомайских спектаклей. Газета «Рабочий и искусство», М., 1930, № 24, 30 апреля. [↑](#footnote-ref-4)
4. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах, том I, стр. 25. Далее ссылки на это издание 1955 – 1961 гг. даются в тексте. Римскими цифрами в скобках указываются тома, арабскими — страницы. [↑](#footnote-ref-5)
5. Максим Горький. О футуризме. «Журнал журналов», П., 1915, № 1, стр. 3. [↑](#footnote-ref-6)
6. Приведено в книге: А. А. Маяковская. Детство и юность Владимира Маяковского. М., Детгиз, 1955, стр. 76. [↑](#footnote-ref-7)
7. М. В. Матюшин. Футуризм в Петербурге. Журнал «Футуристы», М., 1914, № 1 – 2, стр. 157. [↑](#footnote-ref-8)
8. А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. II. М.‑Л. «Academia», 1932, стр. 273. [↑](#footnote-ref-9)
9. Л. И. Жевержеев. Воспоминания. В кн.: «Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей». Л., Гослитиздат, 1940, стр. 134. При дальнейших ссылках издание называется «Маяковскому». [↑](#footnote-ref-10)
10. П. Ярцев. Театр футуристов. Газета «Речь», СПб., 1913, № 335, 7 декабря. [↑](#footnote-ref-11)
11. А. Смирнова. В Студии на Бородинской. В кн.: «Встречи с Мейерхольдом». Сборник воспоминаний. М., Всероссийское театральное общество, 1967, стр. 105 – 106. [↑](#footnote-ref-12)
12. Цитируется по записи ответов Мейерхольда на вопросы слушателей, хранящейся у меня. [↑](#footnote-ref-13)
13. ЦГИА (Центральный государственный исторический архив, Ленинград), фонд 794, опись 1, дело 1, лист 9. [↑](#footnote-ref-14)
14. ЦГИА, ф. 794, оп. 1, д. 4, лл. 6 – 8. [↑](#footnote-ref-15)
15. Ленинградский театральный музей. Альбом Л. И. Жевержеева, л. 167. [↑](#footnote-ref-16)
16. ЦГИА, ф. 794, оп. 1, д. 15, лл. 49 об. – 50. [↑](#footnote-ref-17)
17. Приведено в отчете: Божена Витвицкая. Революция, искусство, война. Журнал «Театр и искусство», П., 1917, № 18, 30 апреля, стр. 296 – 298. Перепечатано: В. Э. Мейерхольд. Статьи, речи, письма, беседы, ч. 1, М., «Искусство», 1968, стр. 318. — При дальнейших ссылках издание называется «Двухтомник». [↑](#footnote-ref-18)
18. ЦГАЛИ (Центральный государственный архив литературы и искусства), ф. 998, оп. 1, д. 625, л. 99. [↑](#footnote-ref-19)
19. Художник Д. П. Штеренберг вскоре возглавил образованный в составе Наркомпроса Отдел изобразительных искусств, к работам которого был затем в качестве члена коллегии привлечен и Маяковский. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-20)
20. Б. Малкин. Встреча в Смольном. Газета «Советское искусство», М., 1934, № 7, 11 февраля. [↑](#footnote-ref-21)
21. См. публикацию В. Д. Зельдовича «Первая встреча Луначарского с Маяковским в 1917 г.». «Литературное наследство», т. 65. М., 1958, стр. 571. [↑](#footnote-ref-22)
22. Н. Венгров. Из воспоминаний о Маяковском. Журнал «Новый мир», М., 1943, № 7 – 8, стр. 144 – 145. [↑](#footnote-ref-23)
23. «Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова». Л.‑М., «Искусство», 1948, стр. 160 – 163. [↑](#footnote-ref-24)
24. А. В. Луначарский. Коммунистический спектакль. «Петроградская правда», 1918, № 243, 5 ноября. Перепечатано: А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах, т. 3. М., «Художественная литература», 1964, стр. 39. При дальнейших ссылках издание называется «Восьмитомник». [↑](#footnote-ref-25)
25. В. Э. Мейерхольд. Двухтомник, ч. 2, стр. 362. [↑](#footnote-ref-26)
26. См. В. Гайдаров. В театре и в кино. Л.‑М, «Искусство», 1966, стр. 85. [↑](#footnote-ref-27)
27. Во второй редакции пьесы Маяковский еще подчеркивает этот мотив словами Соглашателя о Толстом и о непротивлении злу, заключающими сцену в раю. [↑](#footnote-ref-28)
28. См. письмо А. В. Луначарского «В Театр РСФСР — тов. Мейерхольду» от 13 июня 1921 года, более подробно цитируемое дальше. [↑](#footnote-ref-29)
29. Отдел изобразительных искусств Наркомпроса. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-30)
30. Красноармеец появится во второй редакции «Мистерии-буфф». [↑](#footnote-ref-31)
31. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 420. [↑](#footnote-ref-32)
32. Борис Пастернак. Люди и положения. «Новый мир», 1967, № 1, январь, стр. 229. [↑](#footnote-ref-33)
33. «Мистерион» — по-древнегречески «таинство». [↑](#footnote-ref-34)
34. В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество, 1958, т. 2. М., Гослитиздат, 1958, стр. 55. [↑](#footnote-ref-35)
35. Джалал-оглы (теперь Степанаван) — населенный пункт в Армении. Там А. А. Маяковская жила в детстве. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-36)
36. Подобные изображения были широко распространены и в виде дешевых лубочных картинок. Мне довелось видеть такие картинки, представлявшие грешников в аду, на стене комнаты крестьянского дома в Ярославской области даже в 1929 году. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-37)
37. Л. Маяковская. О Владимире Маяковском. Второе издание. М., «Детская литература», 1968, стр. 70 – 71. [↑](#footnote-ref-38)
38. У Маяковского — семь пар чистых и семь пар нечистых. В Библии же (Бытие, начало главы 7) не совсем так: «И сказал Господь Ною: войди ты и все семейство твое в ковчег… и всякого скота чистого возьми по семи, мужеского пола и женского, а из скота нечистого по два, мужеского пола и женского». Далее говорится то же относительно птиц. [↑](#footnote-ref-39)
39. Сообщено в книге: Л. Маяковская. О Владимире Маяковском. М., «Детская литература», 1968, стр. 141. [↑](#footnote-ref-40)
40. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 78, 82. [↑](#footnote-ref-41)
41. История западноевропейского театра. <Коллективный труд>, Т. I. М., «Искусство», 1956, стр. 79 – 80. [↑](#footnote-ref-42)
42. Вс. Мейерхольд. О театре. СПб., Изд‑во «Просвещение», 1913, стр. 162, 145. Перепечатано в двухтомнике В. Э. Мейерхольда, ч. 1, стр. 221, 208. [↑](#footnote-ref-43)
43. Через три месяца Национальный театр показал спектакль в Москве. В связи с этим исследователь и драматургии Маяковского и польского театра писал: «Во вступительном слове, предварявшем спектакль, известный польский театральный критик Р. Шидловский говорил, что “История о славном воскресении Господнем” — это своего рода “Мистерия-буфф”. Что же, пожалуй, можно принять такое сопоставление, на первый взгляд столь неожиданное! По своему духу, по смелой сценической трактовке старинная мистерия и впрямь сродни пьесе Маяковского. Она тоже изобличает пустопорожность “небесных сластей”, утверждая немеркнущую правду и поэзию реальной земной жизни» (Б. Ростоцкий. Преемственность традиций. Газета «Советская культура», М., 1962, № 150, 15 декабря). [↑](#footnote-ref-44)
44. «Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова». П., Изд‑во «Алконост», 1920, стр. 60 и 93. [↑](#footnote-ref-45)
45. Виктор Шкловский. Кружовенное варенье. Газета «Жизнь искусства», П., 1919, № 282 – 283, 1 и 2 ноября. [↑](#footnote-ref-46)
46. Б. Ростоцкий. Маяковский и театр. М., «Искусство», 1952, стр. 96. См. там же на стр. 335 – 336 интересные параллели между «Мистерией-буфф» (сцена ада) и балаганной пьесой «Путешествие купца в ад». [↑](#footnote-ref-47)
47. И. С. Правдина. Творчество В. Маяковского и русский фольклор. «Вопросы советской литературы», IV. М.‑Л., Изд‑во Академии наук СССР, 1956, стр. 90 – 92. [↑](#footnote-ref-48)
48. К. Н. Державин. Политфарс Сильвэна-Марешаля «Страшный суд над королями». «Театральное наследие». Сборник первый. Гос. академический театр драмы. 1934, стр. 257. [↑](#footnote-ref-49)
49. Theater der Revolution. Maréchal — «Das jüngste Gericht der Könige». Majakowski — «Mysterium-buffo», Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1963. [↑](#footnote-ref-50)
50. Стр. 30, 31, 32, 40. Переводы иноязычных текстов везде (за исключением двух специально оговоренных случаев) сделаны мною. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-51)
51. Alfred Jarry. Tout Ubu. «Le livre de poche», Librairle Gênérale Française, <Paris> 1962, p. 133. [↑](#footnote-ref-52)
52. Там же, стр. 21. Определение «Nulle Part» («Нигде») в публикации вступительного слова дается с больших букв. [↑](#footnote-ref-53)
53. Н. Охлопков. Об условности. Журнал «Театр», М., № 12, стр. 57. [↑](#footnote-ref-54)
54. При первом издании обновленного текста пьесы (приложение к № 91 – 92 журнала «Вестник театра», 15 июня 1921 года) Маяковский определил его словами «Вторая редакция». В дальнейших же указанных выше публикациях он вместо «редакция» употреблял выражение «вариант». Слово «вариант» фигурирует и в первом и третьем посмертных полных собраниях сочинений (том третий, 1934, и том второй, 1956); в третьем же томе второго собрания (1939) и в двухтомнике «Театр и кино» (том первый, 1954), редактировавший их автор этой книги вернулся к первоначальному определению «редакция». Оно является более правильным, так как слово «вариант» относится к части произведения, слово же «редакция» означает отличающиеся друг от друга тексты произведения в целом. [↑](#footnote-ref-55)
55. В июне 1918 года Артур Лурье положил на музыку «Наш марш» Маяковского; это музыкальное произведение исполнялось в дни первой годовщины Октября, то есть одновременно с премьерой «Мистерии», и было издано также в ноябре 1918 года. [↑](#footnote-ref-56)
56. Александр Блок. Записные книжки 1901 – 1920. М., «Художественная литература», 1965, стр. 429. [↑](#footnote-ref-57)
57. В. Н. Соловьев. «Мистерия-буфф». Журнал «Стройка», Л., 1931, № 11, 16 апреля, стр. 15. [↑](#footnote-ref-58)
58. А. П. «Мистерия-буфф». Газета «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы», П., 1918, № 9, 28 сентября. [↑](#footnote-ref-59)
59. «Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто», П., 1915, № 1 – 2 – 3, стр. 140. [↑](#footnote-ref-60)
60. См. В. Э. Мейерхольд. Двухтомник, ч. 2, стр. 481. [↑](#footnote-ref-61)
61. ЦГИА, ф. 497, оп. 13, д. 670, л. 94 и л. 95. [↑](#footnote-ref-62)
62. А. В. Луначарский. Речь, произнесенная на открытии Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских 10 октября 1918 года. Издание Отдела изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения. П. <1918>, стр. 26 – 27. На обложке: Луначарский об искусстве. [↑](#footnote-ref-63)
63. Протокол — без даты, но художник И. С. Школьник (участие которого в заседании отмечено в этом протоколе) в докладе на заседании коллегии ИЗО 22 октября 1918 года, рассказывая о проекте использования Эрмитажного театра, говорил: «Вчера вечером мы беседовали по поводу этого вопроса», — поэтому можно считать, что комиссия заседала 21 октября (стенограмма хранится в Ленинграде у И. Н. Пуниной). [↑](#footnote-ref-64)
64. Во «Дворец искусств» предполагалось превратить Зимний дворец, к которому непосредственно примыкает соединенное с ним переходом здание Эрмитажа, где имеется театральное помещение («Эрмитажный театр»), до революции используемое для придворных спектаклей. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-65)
65. ГАОРСС (Государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства Ленинградской области), ф. 2551, оп. 1, д. 1558, л. 8. Курсив мой. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-66)
66. См. сноску 2 на стр. 15 [В электронной версии — [6\*](#_Tosh0000773)]. [↑](#footnote-ref-67)
67. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, д. 732, л. 31. Слова в цитируемых документах не дописанные, здесь и везде далее воспроизводятся полностью без оговорок. [↑](#footnote-ref-68)
68. Евгений Кузнецов. Чему смеетесь? Театральный альманах «Арена». П., изд‑во «Время», 1924 (под статьей дата: август 1922 г.), стр. 83. [↑](#footnote-ref-69)
69. ЛГАОРСС, ф. 3048, оп. 1, д. 35 (нумерация листов отсутствует). [↑](#footnote-ref-70)
70. Константин Державин. Февраль и Октябрь в театре. В сборнике «Сто лет. Александринский театр — Театр Госдрамы». Л., изд. Дирекции ленинградских государственных театров, 1932, стр. 428. [↑](#footnote-ref-71)
71. Л. Жевержеев. Воспоминания. В кн. «Маяковскому», стр. 138. [↑](#footnote-ref-72)
72. Из стенограммы воспоминаний Л. И. Жевержеева. Приведено в книге: В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. Издание четвертое, дополненное. М., Гослитиздат, 1961, стр. 102. [↑](#footnote-ref-73)
73. Л. Жевержеев. Воспоминания. В кн.: «Маяковскому», стр. 138. [↑](#footnote-ref-74)
74. Маяковский имел в виду постановку «Макбета» Шекспира в здании цирка (Макбет — Ю. М. Юрьев, леди Макбет — М. Ф. Андреева; премьера — 23 августа 1918 года). — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-75)
75. Заведующая отделом театра и зрелищ Союза коммун Северной области. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-76)
76. ЦГАЛИ, ф. 2163, оп. 1, д. 26, л. 21. [↑](#footnote-ref-77)
77. Вечернее прибавление к № 128, 12 октября, а также № 129, 13 октября. Обращение напечатано и в других газетах. Поскольку оно, по-видимому, написано Маяковским или, во всяком случае, при его ближайшем участии, оно помещено в собрании сочинений (XII, 445). [↑](#footnote-ref-78)
78. ЛГАОРСС, ф. 2551, оп. 1, д. 2372, л. 6. [↑](#footnote-ref-79)
79. В. Н. Соловьев. Одно из воспоминаний о Маяковском. Кн. «Маяковскому», стр. 149. [↑](#footnote-ref-80)
80. Статья «Мистерия-буфф» в этой же книге и в особенности статья «Из дневника актера» в сборнике «Встречи с Мейерхольдом», М., изд. Всероссийского театрального общества, 1967, стр. 164 – 172. [↑](#footnote-ref-81)
81. Доклад заведующего Театральным отделом Народного комиссариата по просвещению О. Д. Каменевой на Всероссийском съезде Комиссариата по просвещению (Внешкольная секция). Журнал «Временник театрального отдела Народного комиссариата по просвещению», П.‑М., 1918, выпуск I, ноябрь, стр. 8. [↑](#footnote-ref-82)
82. Были объявлены представления «Мистерии-буфф» в помещении Театра музыкальной драмы 7 и 8 ноября (билеты на них распределялись среди трудящихся) и представление 9 ноября в помещении Народного дома, но это последнее представление с кассовой продажей билетов состоялось там же, где два первых. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-83)
83. «Петроградская правда», 1918, № 243, 5 ноября. Перепечатано в восьмитомнике Л. В. Луначарского, т. 3, стр. 39 – 40. [↑](#footnote-ref-84)
84. Адр. Пиотровский. Хроника ленинградских празднеств 1919 – 22 гг. В сб. «Массовые празднества». Л., «Academia», 1926, стр. 55. [↑](#footnote-ref-85)
85. Обложка воспроизведена на переплете настоящей книги, афиша — на ее фронтисписе. [↑](#footnote-ref-86)
86. Е. Книпович. Маяковский, год 1918‑й… «Литературная газета», М., 1967, № 32, 9 августа. [↑](#footnote-ref-87)
87. Выполнял декорации по заданиям Малевича молодой художник А. А. Лаппо-Данилевский. [↑](#footnote-ref-88)
88. Малевич был автором декораций к «опере» «Победа над солнцем» (текст А. Е. Крученых, музыка М. В. Матюшина), премьера которой состоялась в Петербурге 3 декабря 1913 года, на следующий день после премьеры трагедии «Владимир Маяковский». — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-89)
89. Kasimir Malewitsch. Suprematismus. — Die gegenstandlose Welt. Köln, Verlag M. Du Mont Schauberg, 1962. [↑](#footnote-ref-90)
90. Описание спектакля составлено мною на основании бесед с В. Н. Соловьевым, К. С. Малевичем и композитором А. А. Голубенцевым (участвовавшим в спектакле в качестве актера) в 1931 – 1932 годах. [↑](#footnote-ref-91)
91. Беседы с С. Д. Дрейденом и Е. Ф. Книпович происходили в 1967 году. [↑](#footnote-ref-92)
92. Н. Голубенцев. «Мистерия-буфф» в 1918 году (неопубликованный вариант воспоминаний, любезно предоставленный мне автором). [↑](#footnote-ref-93)
93. М. Ф. Андреева. Из воспоминаний. В сборнике «В. Маяковский в воспоминаниях современников». М., Гослитиздат, 1963, стр. 116. [↑](#footnote-ref-94)
94. У могил жертв революции на Марсовом поле. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-95)
95. Е. Ф. Книпович в своей статье опровергает Блока, с которым она была хорошо знакома: по ее словам, «скорбной речь не была совсем». — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-96)
96. Александр Блок. Записные книжки 1901 – 1920. М., «Художественная литература», 1965, стр. 434 – 435. [↑](#footnote-ref-97)
97. Хотелось бы ввести в обиход нашего театроведения слово «прапремьера», принятое у польских театроведов и означающее первое представление первой постановки пьесы, которая затем ставилась в разных театрах. [↑](#footnote-ref-98)
98. Андрей Левинсон, «Мистерия-буфф» Маяковского. «Жизнь искусства», 1918, № 10, 11 ноября. [↑](#footnote-ref-99)
99. Баранов-Россине, Брик, Ваулин, Карин, Матвеев, Пунин, Школьник, Чехонин, Штеренберг и другие. Заявление по поводу «Мистерии-буфф». «Жизнь искусства», 1918, № 19, 21 ноября. [↑](#footnote-ref-100)
100. Виктор Ховин. Безответные вопросы. VIII. Сборник «Книжный угол», № 5. П., изд‑во «Очарованный странник», 1918, стр. 3 – 6. [↑](#footnote-ref-101)
101. От редакции. Сборник «Книжный угол», № 2, П., 1918, стр. 2. [↑](#footnote-ref-102)
102. А. Луначарский. О полемике. «Жизнь искусства», 1918, № 24, 27 ноября. [↑](#footnote-ref-103)
103. Н. Пунин. О «Мистерии-буфф» Вл. Маяковского. Газета «Искусство коммуны», П., 1918, № 2, 15 декабря. [↑](#footnote-ref-104)
104. Имеется в виду театральное искусство. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-105)
105. Очевидно, автор отвечает Пунину, которому не понравились ни постановка Мейерхольда, ни декорации Малевича. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-106)
106. И. Школьник. О задачах театральной живописи. «Искусство коммуны», 1918, № 3, 22 декабря. [↑](#footnote-ref-107)
107. Имелись в виду деятели искусства. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-108)
108. А. Луначарский. Ложка противоядия. «Искусство коммуны», 1918, № 4, 29 декабря. Полностью — в восьмитомнике А. В. Луначарского, т. 2, стр. 206 – 208. [↑](#footnote-ref-109)
109. Маяковский отметил помощь П. М. Лебедева в организации спектаклей «Мистерии» тем, что подарил ему экземпляр первого издания пьесы с такой дарственной надписью: «Дорогому Павлу Михайловичу Лебедеву | Маяковский | в знак благодарности за работу» (ЦГАЛИ, ф. 336, оп. 5, д. 77, л. 2). [↑](#footnote-ref-110)
110. В. Футуризм в рабочих (так! — *А. Ф*.). «Искусство коммуны», 1918, № 3, 22 декабря. [↑](#footnote-ref-111)
111. «Докладная записка» и дальнейшая переписка, связанная с ней, хранятся: ЛГАОРСС, ф. 2551, оп. 1, д. 2372, листы 7 – 13. [↑](#footnote-ref-112)
112. О. М. Брик, В. Маяковский. «Летучий театр», «Искусство коммуны», 1918, № 3, 22 декабря. [↑](#footnote-ref-113)
113. «Искусство коммуны», 1919, № 8, 19 января. [↑](#footnote-ref-114)
114. Журнал «Вестник театра», М., 1919, № 8, 20 – 23 февраля, стр. 6. [↑](#footnote-ref-115)
115. «Извещение» воспроизведено в примечаниях к публикации А. В. Февральского «Из выступлений Маяковского 1918 – 1925 гг.» в кн.: «Литературное наследство», т. 65. М., 1958, стр. 602. [↑](#footnote-ref-116)
116. «Очерки истории русской советской драматургии. 1917 – 1934». <Коллективный труд.> Л.‑М., «Искусство», 1963, стр. 106. [↑](#footnote-ref-117)
117. Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 5. М., «Искусство», 1968, стр. 433. [↑](#footnote-ref-118)
118. Эскизы хранятся в ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, д. 704, лл. 1 и 2. [↑](#footnote-ref-119)
119. Вс. Мейерхольд. Слово о Маяковском. «Советское искусство», 1936, № 17, 11 апреля. Перепечатано в двухтомнике В. Э. Мейерхольда, ч. 2, стр. 359. [↑](#footnote-ref-120)
120. Вечер о‑ва «Арион». «Жизнь искусства», 1919, № 141, 20 мая. [↑](#footnote-ref-121)
121. Р. В. Иванов-Разумник. «Мистерия» или «буфф»? В сборнике «Искусство старое и новое», П., изд‑во «Алконост», 1921, стр. 34 – 74. Статья выпущена отдельным изданием под названием «Владимир Маяковский» («Мистерия» или «Буфф»), Берлин, изд‑во «Скифы», 1922. Здесь цитируется по отдельному изданию. [↑](#footnote-ref-122)
122. В. кн. Маяковский в цирке. «Красная газета», П., 1920, № 37, 18 февраля. За указание этой заметки я благодарен С. Д. Дрейдену. [↑](#footnote-ref-123)
123. Адр. Пиотровский. Остров Чудес. «Жизнь искусства», 1920, № 484, 22 июня. [↑](#footnote-ref-124)
124. А. Бобрищев-Пушкин. Арест Мейерхольда. Газета «Черноморский маяк», Новороссийск, 1919, № 326, 27 сентября. [↑](#footnote-ref-125)
125. Вероятно, имеется в виду направление творчества Маяковского. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-126)
126. Стенограмма заседания, посвященного воспоминаниям о периоде «Театрального Октября»; оно состоялось 7 июня 1934 года по Всероссийском театральном обществе в Москве. Хранится стенограмма в Научно-исследовательском институте театра, музыки и кинематографии (Ленинград), фонд 31, п. 4, к. 4. [↑](#footnote-ref-127)
127. В 1960 году я опубликовал «Краткое изложение…» в журнале «Театр» (№ 4, стр. 129 – 130), а затем оно было включено в собрание сочинений (XIII, 34 – 36). — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-128)
128. Эсфирь Шуб. Крупным планом. М., «Искусство», 1959, стр. 35, 36. [↑](#footnote-ref-129)
129. Ф. Ф. Комиссаржевский уехал за границу несколько позднее — в 1919 году. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-130)
130. Пьеса Маяковского. Газета «Театральный курьер». М., 1918, № 23 – 24, 13 – 14 октября. Та же заметка помещена в газете «Вечерние известия Московского Совета рабочих и красноармейских депутатов», 1918, № 73, 15 октября. [↑](#footnote-ref-131)
131. Контора государственных театров помещалась в доме № 8 по Большой Дмитровке (теперь улица Пушкина). Судя по предварительному извещению об этом совещании (заметка «К Октябрьским торжествам. Заседание театральной комиссии». «Театральный курьер», 1918, № 22, 12 октября), оно началось в 3 часа дня, так что заседание в ТЕО, по-видимому, происходило до него утром. [↑](#footnote-ref-132)
132. К. Н. Малинин работал в Отделе государственных театров Наркомпроса и одновременно заведовал театрально-музыкальной секцией Отдела народного образования Московского Совета. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-133)
133. «Мистерия-буфф» Маяковского. «Театральный курьер», 1918, № 25, 16 октября. То же — в «Вечерних известиях», 1918, № 75, 17 октября. [↑](#footnote-ref-134)
134. К Октябрьским торжествам. «Театральный курьер», 1918, № 30 – 31, 22 – 23 октября. [↑](#footnote-ref-135)
135. Камерный театр. «Театральный курьер», 1918, № 32, 24 октября. [↑](#footnote-ref-136)
136. ЦГА РСФСР (Центральный государственный архив РСФСР), ф. 2306, оп. 24, д. 7, л. 21. [↑](#footnote-ref-137)
137. Г. Щ. — 1‑й год работы государственных художественных мастерских. Газета «Искусство», М., 1919, № 7, 2 августа, стр. 5. [↑](#footnote-ref-138)
138. Нам не известно выступление Маяковского в Политехническом музее в этот период, но возможно, что это было публичное чтение «Мистерии», описанное в немецком журнале (см. [далее](#_Tosh0000774)). — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-139)
139. Василий Каменский. Жизнь с Маяковским. М., Гослитиздат, 1940, стр. 207 – 208. [↑](#footnote-ref-140)
140. Государственный архив Московской области, ф. 66, оп. 12, д. 640, л. 13. [↑](#footnote-ref-141)
141. Ю. Э. Тупинг заведовал театральной подсекцией. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-142)
142. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 24, д. 149, л. 22. [↑](#footnote-ref-143)
143. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 23, д. 41, л. 595. Этот документ — копия отношения, на нем нет ни даты, ни подписей. [↑](#footnote-ref-144)
144. Книга с автографом хранится у дочери В. Ф. Степановой — художницы В. А. Родченко. [↑](#footnote-ref-145)
145. Книга с автографом хранится в Музее Маяковского (Москва). [↑](#footnote-ref-146)
146. Уже цитированная стенограмма воспоминаний о периоде «Театрального Октября». [↑](#footnote-ref-147)
147. А. А Мгебров. Жизнь в театре, т. II. М.‑Л., «Academia», 1932, стр. 239. [↑](#footnote-ref-148)
148. F. J. Kunst im roten Moskau. (Stanislawski, Futurismus, Proletkult.) «Die Aktion», Berlin, 1919. Heft 45/46, 15. November, S. 746 – 748. [↑](#footnote-ref-149)
149. Влад. Масс. Революционная задача. Журнал «Театр и студия», М., 1922, № 1 – 2, 15 июля, стр. 5. [↑](#footnote-ref-150)
150. Центральный государственный архив Советской Армии, ф. 9. оп. 12, д. 11, л. 49. [↑](#footnote-ref-151)
151. Политпросветсектор, объединявший несколько отделов Наркомпроса, вскоре был преобразован в Главполитпросвет. Заведующим сектором, а затем председателем Главполитпросвета была Н. К. Ульянова (Крупская). [↑](#footnote-ref-152)
152. Пьеса «Двенадцать» не существовала; Маяковский, очевидно, имел в виду желательность инсценировки поэмы. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-153)
153. В 1920 году были изданы пьесы видных партийных работников — В. А. Карпинского «Мы и они» и С. К. Минина «Город в кольце»; изданная тогда же агитка Ивана Шило «Лицемеры» не обладает ни литературными, ни сценическими достоинствами. [↑](#footnote-ref-154)
154. Протоколы этих заседаний — ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, д. 3299, лл. 1 – 6. [↑](#footnote-ref-155)
155. Ее фамилию — Есенина (по ее первому мужу, поэту С. А. Есенину) встречаем в списках сотрудников Политпросветотдела, участвовавших в некоторых из упомянутых заседаний коллегии Политпросветсектора. [↑](#footnote-ref-156)
156. «Теревсат». «Вестник театра», 1920, № 70, 9 – 17 октября, стр. 15. [↑](#footnote-ref-157)
157. Список пьес, рекомендуемых к постановке. «Вестник театра», 1920, № 75, 30 ноября, стр. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-158)
158. Об этом начинании рассказал мне Н. И. Симон 25 июня 1936 года. [↑](#footnote-ref-159)
159. В. Сердюков. Мир — коммунар. Газета «Молот», Ростов, 1963, № 182, 4 августа. [↑](#footnote-ref-160)
160. См. «Опытная драматическая студия». Газета «Киевский коммунист», 1919, № 25 (33), 22 февраля. [↑](#footnote-ref-161)
161. Г. Крыжицкий. К. А. Марджанов. «Театральный альманах», книга седьмая, М., 1948, стр. 177. [↑](#footnote-ref-162)
162. С. Юткевич. Контрапункт режиссера. М., «Искусство», 1960, стр. 206. [↑](#footnote-ref-163)
163. Я. Черняк. В незабываемые дни. «Новый мир», 1963, № 7, июль, стр. 234. [↑](#footnote-ref-164)
164. Беседа В. Вандурского со мною происходила в Москве в 1932 году. Тогда же он рассказал мне о своих постановках в Польше, о которых упомянуто дальше. [↑](#footnote-ref-165)
165. Сообщено в статье на украинском языке: I. Тельман. Перша радянська п’єса. Газета «Радянське мистецтво», Киев, 1946, № 16, 16 апреля. [↑](#footnote-ref-166)
166. Театр в печати. Литографированное издание «Театруда» (так! — *А. Ф*.), Одесса, 1921, № 2, апрель. [↑](#footnote-ref-167)
167. «Вiсти-Известия», 1920, № 133, 11 ноября и «Бiльшовик», № 122, 12 ноября. [↑](#footnote-ref-168)
168. В некоторых украинских изданиях много лет спустя упоминалось о ней как о состоявшейся (тем не менее авторы статей, в которых имеются эти упоминания, не смогли указать мне первоисточников). Опрошенные мною в 1966 году народный артист СССР И. С. Козловский и литературовед Н. Л. Степанов, жившие в 1920 году в Полтаве, заявили, что «Мистерия» там поставлена не была. [↑](#footnote-ref-169)
169. Ник. Асеев. Как живой с живыми. Газета «Литература и искусство», М., 1943, № 29, 17 июля. [↑](#footnote-ref-170)
170. Алексей Климанов. «Мистерия-буфф» В. Маяковского. Газета «Красное знамя», Владивосток. 1921, № 47, 9 марта. [↑](#footnote-ref-171)
171. П. Н. Незнамов. Маяковский в двадцатых годах. В сборнике «Маяковский в воспоминаниях современников», М., Гослитиздат, 1963. стр. 357. [↑](#footnote-ref-172)
172. Газета «Дальневосточная республика», Чита, 1921, № 11, 18 января. [↑](#footnote-ref-173)
173. Кубка вспоминает образ из «Облака в штанах»:

     Это взвело на Голгофы аудиторий

     Петрограда, Москвы, Одессы, Киева…

     *(I, 184)* [↑](#footnote-ref-174)
174. František Kubka. Hlasy od východu. Setkáni s mými ruskými a sovětskými současniky. Praha, Československý spisovatel, 1960, str. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-175)
175. Нав. «Мистерия-буфф» Вл. Маяковского. Журнал «Окно», Харбин, 1920, № 2, декабрь. [↑](#footnote-ref-176)
176. С. Третьяков. Мистерия революции. Газета «Шанхайская жизнь», 1921, № 438 (78), 10 апреля. [↑](#footnote-ref-177)
177. Подробнее о них см. в книге: А. Февральский. Маяковский — драматург, стр. 43 – 54. [↑](#footnote-ref-178)
178. Об этом Мейерхольд сообщил коллективу театра 31 октября («Вестник театра», 1920, № 72 – 73, 7 ноября, стр. 20). [↑](#footnote-ref-179)
179. Саваоф впервые появляется во второй редакции. [↑](#footnote-ref-180)
180. По недосмотру Маяковский оставил по одной реплике каждого из этих вычеркнутых персонажей во втором действии (II, 271 и 291) и упоминание о Трубочисте в тексте четвертого (II, 328). Так же по недосмотру он не включил в список действующих лиц персонажей пятого акта. [↑](#footnote-ref-181)
181. Доктор Дапертутто. Сверчок на печи, или у замочной скважины. Журнал «Любовь к трем апельсинам», П., 1915, № 1 – 2 – 3, стр. 89. Перепечатано в двухтомнике В. Э. Мейерхольда, ч. 1, стр. 262. [↑](#footnote-ref-182)
182. Всеволод Мейерхольд, Валерий Бебутов. К постановке «Зорь» в Первом театре РСФСР. «Вестник театра», 1920, № 72 – 73, 7 ноября, стр. 10. Перепечатано там же, ч. 2, стр. 16. [↑](#footnote-ref-183)
183. Из незаконченной статьи В. И. Немировича-Данченко «Мысли о МХАТ». Сборник «Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1917 – 1921». Л., «Искусство», 1968, стр. 117. [↑](#footnote-ref-184)
184. Из письма В. И. Немировича-Данченко В. И. Качалову. Там же, стр. 132. [↑](#footnote-ref-185)
185. Цитирую по хранящемуся у меня экземпляру статьи. [↑](#footnote-ref-186)
186. Театр РСФСР Первый помещался на Большой Садовой улице, 20, почти на углу Тверской (нынешней улицы Горького), то есть на нынешней площади Маяковского, посреди которой теперь стоит памятник поэту. В наши дни на месте здания театра — Концертный зал имени П. И. Чайковского. [↑](#footnote-ref-187)
187. Во второй редакции Маяковский отменил имевшуюся в первой редакции разбивку действий на явления. [↑](#footnote-ref-188)
188. Хранится в Гос. центральном театральном музее имени Л. А. Бахрушина, фонд Гос. театра имени Вс. Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-189)
189. Варианты машинописи пятого действия не приведены ни в одном Полном собрании сочинений Маяковского. [↑](#footnote-ref-190)
190. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, д. 1020, л. 73. [↑](#footnote-ref-191)
191. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, д. 3, л. 1. [↑](#footnote-ref-192)
192. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, д. 3, л. 2. [↑](#footnote-ref-193)
193. В. М. Бебутов. Незабытое. [↑](#footnote-ref-194)
194. Копия дневника театра хранится у меня; оригинал утрачен. [↑](#footnote-ref-195)
195. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 42, стр. 159, 142, 158. [↑](#footnote-ref-196)
196. «Правда» и «Известия», 1921, № 12, 19 января. [↑](#footnote-ref-197)
197. Главный политико-просветительный комитет республики, организованный как одно из управлений Наркомпроса. [↑](#footnote-ref-198)
198. Протокол № 21 заседания Культурно-просветительной комиссии РОСТА 11 февраля 1921 года и протокол № 1 заседания Культурно-просветительной комиссии Главполитпросвета 11 марта 1921 года. Хранятся у меня (я был председателем обеих комиссий). [↑](#footnote-ref-199)
199. Часть нынешних Фрунзенского и Киевского районов Москвы. [↑](#footnote-ref-200)
200. Статья на украинском языке: Шахно Епштейн. Зустрiчi з Володимиром Маяковським. Журнал «Червоний шлях», Харьков, 1930, № 5 – 6, июнь, стр. 153. — За пять лет до ее публикации, во время пребывания Маяковского в Нью-Йорке, находившийся там же Шахно Эпштейн писал в еврейской газете: «Тот, кто присутствовал при чтении им (Маяковским. — *А. Ф*.) “Мистерии-буфф” на Театральной площади в Москве перед десятками тысяч людей, — мог получить представление о том, какая сила в нем обитает» (Шахно Эпштейн. Владимир Маяковский. Великий русский поэт, который сейчас находится в Америке. «Фрайгайт», Нью-Йорк, (1925, 9 августа. Цитируется по переводу в машинописном собрании материалов «Маяковский за границей. Сборник I. Составил и перевел С. Кэмрад. 1951». Музей В. В. Маяковского)). Сообщение о чтении «Мистерии» на Театральной площади (площадь Свердлова), как и «на уличных собраниях», нигде не подтверждаемое, вызывает сомнения уже по одному тому, что чтения только что законченной второй редакции перед рабочей аудиторией в действительности происходили в середине зимы. [↑](#footnote-ref-201)
201. Это собрание состоялось 24 января в помещении кинотеатра «Вулкан» — теперь Московского театра драмы и комедии на Таганской площади (см. предварительные извещения в «Правде» и «Известиях», 1921, № 14, 22 января: «В Рогожско-Симоновском районе, театр “Вулкан”, т. Маяковский прочтет пьесу “Мистерия-буфф”. Докладчик — т. Мейерхольд»). — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-202)
202. Б. Малкин. Из встреч с В. В. Маяковским. «Вечерняя Москва», 1936, № 86, 14 апреля. [↑](#footnote-ref-203)
203. ЦГАОР (Центральный государственный архив Октябрьской революции, высших органов власти и управления), ф. 395, оп. 1, д. 73, л. 18. Документ обнаружен в архиве (в фонде Госиздата) Е. А. Динерштейном. [↑](#footnote-ref-204)
204. Из подписавших заявление один Чижевский в дальнейшем стал профессиональным драматургом. [↑](#footnote-ref-205)
205. Д. Ф. Чижевский, очевидно, наиболее активно выступал против «Мистерии-буфф». — Здесь и далее — курсив Бебутова. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-206)
206. Рабкрин — Народный комиссариат рабоче-крестьянской инспекции (далее — НК РКИ). Всерабис — Всероссийский профессиональный союз работников искусств. [↑](#footnote-ref-207)
207. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, д. 1020, лл. 43 и 45. [↑](#footnote-ref-208)
208. Л. Т. (опечатка во втором инициале) Шапиро. Письмо в редакцию. «Известия», М., 1921, № 24, 4 февраля. [↑](#footnote-ref-209)
209. «В Театре РСФСР». «Известия», 1921, № 19, 29 января. Подробный отчет о диспуте (без заключительного слова Маяковского) — в журнале «Вестник театра», 1921, № 83 – 84, 22 февраля, стр. 18 – 19. Здесь все выдержки даются по стенограмме диспута, хранящейся у меня. [↑](#footnote-ref-210)
210. Бюллетень Московского отдела РОСТА, от 31 января 1921 года — ЦГАОР, ф. 5451, оп. 5, д. 621, л. 11. [↑](#footnote-ref-211)
211. Театр не отапливался. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-212)
212. В примечаниях к XII тому собрания сочинений (стр. 606) я неправильно указал ее инициалы. [↑](#footnote-ref-213)
213. «О “Мистерии-буфф”». «Вестник театра», 1921, № 82, 8 февраля, стр. 14. [↑](#footnote-ref-214)
214. Имеется в виду X Всероссийский съезд РКП (б). Он состоялся 8 – 16 марта 1921 года. К этому времени спектакль был еще не готов. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-215)
215. Письмо хранится в Музее В. В. Маяковского. [↑](#footnote-ref-216)
216. Е. И. Наумов. Ленин о Маяковском. «Литературное наследство», т. 65, М., 1958, стр. 210. [↑](#footnote-ref-217)
217. Сергей Сенькин. Ленин в коммуне Вхутемаса. Журнал «Молодая гвардия», М., 1924, № 2 – 3, февраль – март, стр. 110. Перепечатано в книге: «В. И. Ленин о литературе и искусстве». Издание третье. М., «Художественная литература», 1967, стр. 720. [↑](#footnote-ref-218)
218. В состав труппы театра вошли актеры из трех закрывшихся театров. Поэтому коллектив не был монолитным. Это вызвало также некоторый разнобой в исполнении «Мистерии». — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-219)
219. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, д. 1020, лл. 46 и 47. «Сферическая поверхность» — сценическое изображение земного шара. [↑](#footnote-ref-220)
220. Е. Л. Лавинская. Воспоминания о встречах с Маяковским. В сб. «Маяковский в воспоминаниях родных и друзей». «Московский рабочий», 1968, стр. 364 и 365. [↑](#footnote-ref-221)
221. Театр со своей стороны уже раньше подготовил все необходимое для пошивки костюмов, — об этом свидетельствует записка Мейерхольда администратору театра:

     «*Спешно*.

     *т. Верову*.

     Собрать костюмы “Мистерии-буфф”, представить их Мейерхольду, собрать *Маяковского, Степанова* и художников “*Мистерии*” для внесения коррективов.

     В. Мейерхольд

     *31/III-21*»

     Фотоснимок записки опубликован в журнале «В мире книг», 1963, № 6, июнь, стр. 47. В. Я. Степанов заведовал монтировочной частью театра. [↑](#footnote-ref-222)
222. Копия заявления хранится в Гос. центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина, фонд Гос. театра им. Вс. Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-223)
223. ЦГАОР, ф. 4085, оп. 12‑а, д. 153, л. 44. [↑](#footnote-ref-224)
224. ЦГАЛИ, ф. 4085, оп. 12‑а, д. 153, л. 48 об. [↑](#footnote-ref-225)
225. Там же, л. 37. Н. В. Воробьев — заведующий Государственной костюмерной мастерской. [↑](#footnote-ref-226)
226. Вера Звягинцева. Исповедь. Стихи. М., «Советский писатель», 1967, стр. 89. [↑](#footnote-ref-227)
227. Из выступления И. В. Ильинского по радио 13 апреля 1950 года «С Маяковским в театре» (цитирую по хранящемуся у меня машинописному тексту выступления). [↑](#footnote-ref-228)
228. Таким и был этот костюм: своего рода комбинезон с открытым воротом и легкий шлем. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-229)
229. Воспоминания В. А. Сысоева, написанные по моей просьбе в феврале 1941 года, хранятся у меня. [↑](#footnote-ref-230)
230. Страстная неделя в 1921 году пришлась на последние числа апреля, первый день пасхи — на 1 мая. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-231)
231. В дореволюционное время спектакли в предпасхальные дни были запрещены. Эта традиция сохранялась еще и в 1921 году, как свидетельствует об этом заметка «Прекращение спектаклей»: «С 28 апреля по 1 мая спектаклей во всех московских театрах не будет» («Правда», 1921, № 91, 27 апреля). — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-232)
232. Т. Я. Драудин в то время был секретарем Московского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-233)
233. Цитируется по экземпляру стенограммы, хранящемуся у меня. Другой экземпляр — ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, д. 677, л. 4. [↑](#footnote-ref-234)
234. «Сошествие Христа в ад. Народное сказание о том, как Христос вывел из ада пролетариев и оставил там буржуев». «Правда», 1921, № 93, 1 мая. [↑](#footnote-ref-235)
235. Юрий Соболев. О «революционном» репертуаре. «Литературная газета», Казань, 1921, № 3, 7 октября. [↑](#footnote-ref-236)
236. ЦГАЛИ, ф. 336, оп. 6, д. 7, л. 1. [↑](#footnote-ref-237)
237. Валерий Бебутов. «Переделки» и «объективное искусство». «Вестник театра», 1920, № 76 – 77, 14 декабря, стр. 6. [↑](#footnote-ref-238)
238. Это шло от автора. Писатель Н. К. Чуковский вспоминал, что, читая «Мистерию», Маяковский эти строчки «неизменно пел на мотив матчиша» (Николай Чуковский. О Маяковском. Журнал «Вопросы литературы», М., 1970, № 6, июнь, стр. 250). [↑](#footnote-ref-239)
239. Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 5. М., «Искусство», 1968, стр. 433. В другом месте Эйзенштейн вспоминает, что именно Маяковский добивался, чтобы эти слова «непременно произносились бы с двумя ударениями» (там же, т. 3, 1964, стр. 385). [↑](#footnote-ref-240)
240. А. Е. Хохлов впоследствии стал народным артистом РСФСР; Б. М. Тенин теперь народный артист РСФСР и Таджикской ССР; М. Г. Мухин в дальнейшем стал одним из ведущих артистов Гос. театра имени Вс. Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-241)
241. Оба артиста рассказывают о своей работе над этой ролью в своих мемуарах: Г. Ярон. О любимом жанре. М., «Искусство», 1960, стр. 122 – 123 и 126; Игорь Ильинский. Сам о себе. М., Всероссийское театральное общество, 1961, стр. 124 – 127. [↑](#footnote-ref-242)
242. Автор журнального обзора печати (по литературной манере можно предполагать, что это был Мейерхольд) отмечает «новую технику (импровизационные приемы в игре Ильинского, исполняющего в “Мистерии-буфф” роль Соглашателя)» («Вестник театра», 1921, № 91 – 92, 15 июня, стр. 9). [↑](#footnote-ref-243)
243. Заседание пленума Московского Совета (окончание). Я. Л. Впечатления. Газета «Коммунистический труд», М., 1921, № 340, 15 мая. [↑](#footnote-ref-244)
244. Записная книжка хранится в Музее В. В. Маяковского под № 9/62. [↑](#footnote-ref-245)
245. Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине. М.‑Л., Госиздат, 1931, стр. 197. [↑](#footnote-ref-246)
246. «Мистерия-буфф». «Известия», 1921, № 94, 4 мая. А. Абр<амов>. Первомайская победа революционного театра. «Труд», 1921, № 58, 4 мая. В. Валь. В пролетарском театре. Малярной кистью по домотканому холсту. Газета «Гудок», М., 1921, № 320. 8 июня. Антон Углов. «Мистерия-буфф». «Коммунистический труд», 1921, № 333, 7 мая. [↑](#footnote-ref-247)
247. Зал вмещал около тысячи зрителей. До революции владельцем помещения был И. С. Зон, дававший там спектакли легкого жанра, — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-248)
248. Дм. Фурманов. Московские письма. 2. Диспут о «Мистерии-буфф». Газета «Рабочий край», Иваново-Вознесенск, 1921, № 130, 16 июня. [↑](#footnote-ref-249)
249. Зритель. Новая постановка «Мистерии-буфф» Маяковского. Газета «Новый путь», Рига, 1921, № 109, 15 июня. [↑](#footnote-ref-250)
250. Самуил Марголин. Из рога театральной чрезмерности. «Жизнь искусства», П., 1921, № 749 – 750 – 751, 11 – 12 – 13 – 14 нюня. [↑](#footnote-ref-251)
251. Самуил Марголин. Весна театральной чрезмерности. Журнал «Вестник работников искусств», М., 1921, № 10 – 11, июль – август, стр. 122 – 123. [↑](#footnote-ref-252)
252. Эм. Бескин. Революция и. театр. «Вестник работников искусств», М., 1921, № 7 – 9, апрель – июнь, стр. 30 – 32. [↑](#footnote-ref-253)
253. Садко. Театр РСФСР Первый. «Мистерия-буфф». «Вестник театра», 1921, № 91 – 92, 15 июня, стр. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-254)
254. Демьян Бедный. Царь Андрон. Апокалиптическая повесть. М., Госиздат, 1921, стр. 82 – 83. [↑](#footnote-ref-255)
255. Письмо опубликовано мною впервые в сборнике «Маяковский. Материалы и исследования» (М., Гослитиздат, 1940, стр. 222 – 225). Перепечатано в книге: «А. В. Луначарский о театре и драматургии. Избранные статьи в 2‑х томах», т. I. М., «Искусство», 1958, стр. 778 – 780. [↑](#footnote-ref-256)
256. А. Луначарский. Театр РСФСР. Журнал «Печать и революция», М., 1922, № 7, сентябрь – октябрь, стр. 87. Перепечатано в восьмитомнике А. В. Луначарского, т. 3, стр. 123. [↑](#footnote-ref-257)
257. Он опубликовал результаты этого анализа в двух статьях: «Театр и зритель эпохи революции» (в сб. «О театре». Тверь, 1922, стр. 102 – 112) и «Как реагирует зритель?» (журнал «ЛЕФ», М., 1924, № 2 (6), стр. 141 – 151). [↑](#footnote-ref-258)
258. М. Б. Загорский впоследствии вспоминал, что Маяковский, очень интересовавшийся анкетами, натолкнувшись на этот «отзыв», «вскочил и воскликнул:

     — Вот оно, лицо врага! Без маски! Вот он, голубчик!» (М. Загорский. Страница воспоминаний. «Советское искусство», 1940, № 21, 14 апреля). [↑](#footnote-ref-259)
259. Загорский дал следующие цифры: из 56 отзывов рабочих — 40 положительных, 13 отрицательных, 3 неопределенных; из 25 отзывов крестьян — 17 положительных, 6 отрицательных, 2 неопределенных; из 82 отзывов служащих и интеллигентов — 56 положительных и 25 отрицательных. [↑](#footnote-ref-260)
260. Подробные отчеты о диспуте в клубе Второго театра МОНО (б. Незлобина), в Союзе поэтов (22 мая) и в Доме печати (6 июня) помещены в «Вестнике театра», 1921, № 91 – 92, 15 июня, стр. 15 – 16. [↑](#footnote-ref-261)
261. Речь идет о книжной лавке, организованной поэтами-имажинистами на нынешней улице Герцена. [↑](#footnote-ref-262)
262. Московский губернский совет профессиональных союзов. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-263)
263. Государственный архив Московской области, ф. 180, оп. 1, д. 109, том 4, л. 841. [↑](#footnote-ref-264)
264. М. Ф. Суханова. Три пьесы В. В. Маяковского. В сборнике «В. В. Маяковский в воспоминаниях современников». <М.,> Гослитиздат, 1963, стр. 309. [↑](#footnote-ref-265)
265. Однако в другом экземпляре протокола, подписанном членами комиссии, эти слова заменены от руки словами «около полумиллиарда». — В августе 1921 года А. В. Луначарский писал: «По курсу, сообщенному мне Наркомфином, золотой рубль равняется сейчас 23000 советских рублей» (статья «По поводу актерской роскоши». «Коммунистический труд», 1921, № 416, 19 августа). Таким образом, разница в полмиллиарда составляла свыше 20 тысяч рублей золотом. [↑](#footnote-ref-266)
266. Один экземпляр — ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 2, д. 795, л. 346; другой — ЦГАОР, ф. 4085, оп. 12‑а, д. 161, л. 23; третий хранится у меня. [↑](#footnote-ref-267)
267. То есть немногим более 1000 рублей в золотом исчислении. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-268)
268. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 2, д. 795, л. 344 (то же — л. 513). [↑](#footnote-ref-269)
269. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, д. 3336, лл. 4 – 9. [↑](#footnote-ref-270)
270. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 2, д. 795, л. 343. [↑](#footnote-ref-271)
271. В. Ф. Плетнев заведовал Художественным отделом Главполитпросвета; ТЕО был подотделом этого отдела. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-272)
272. Президиум Московского Совета. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-273)
273. ЦГАОР, ф. 4085, оп. 12‑а, д. 161, л. 25. Весь курсив принадлежит А. В. Луначарскому. [↑](#footnote-ref-274)
274. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 2, д. 795, л. 210. [↑](#footnote-ref-275)
275. Постановление «Комиссии трех» дало повод для злопыхательства наших врагов. Белогвардейская газета преждевременно возрадовалась, сообщая в заметке «Театральный скандал в Москве»: «Правительственный орган политической пропаганды нашел недопустимым как пьесу (“Мистерию-буфф”. — *А. Ф*.), так и чрезвычайные расходы на ее постановку и закрыл первый государственный театр, где эта пьеса ежедневно шла» (газета «Голос России», Берлин, 1921, № 710, 15 июля). [↑](#footnote-ref-276)
276. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 2, д. 795, лл. 205 – 207. [↑](#footnote-ref-277)
277. Копия письма хранится в Музее В. В. Маяковского за № 7906. [↑](#footnote-ref-278)
278. К. Ландер. Наша театральная политика. Государственной издательство, Московское отделение, 1921, стр. 9. [↑](#footnote-ref-279)
279. Н. Овсянников. Бездонная бочка. «Коммунистический труд», 1921, № 373, 28 июня. [↑](#footnote-ref-280)
280. «Известия ВЦИК», 1921, № 141, 1 июля; «Коммунистический труд», 1921, № 376, 1 июля. [↑](#footnote-ref-281)
281. М. Бек. К закрытию Театра РСФСР. — Н. Овсянников. Примечание. «Коммунистический труд», № 381, 7 июля. [↑](#footnote-ref-282)
282. ЦГАОР, ф. 5508, оп. 3, д. 13, л. 48. [↑](#footnote-ref-283)
283. Ю. Славинский. По поводу «Бездонной бочки». «Вестник работников искусств», 1921, № 10 – 11, июль – август, стр. 74 – 76. [↑](#footnote-ref-284)
284. «Правда», 1921, № 141, 1 июля. [↑](#footnote-ref-285)
285. ЦГАЛИ, ф. 336, оп. 7, д. 23, л. 1. [↑](#footnote-ref-286)
286. Немецкий перевод эпилога, восстановленный со слов артиста В. С. Канцеля, игравшего роль Вельзевула, а также читавшего в качестве «Красного арлекина» пролог и эпилог, опубликован в книге: А. Февральский. Маяковский-драматург. М.‑Л. «Искусство», 1940, стр. 39. [↑](#footnote-ref-287)
287. Р. Райт. Двадцать лет назад. В сборнике «Маяковскому», стр. 123. [↑](#footnote-ref-288)
288. Там же, стр. 125. [↑](#footnote-ref-289)
289. Р. Райт. «Все лучшие воспоминанья…» В «Ученых записках Тартуского государственного университета», вып. 184. Труды по русской и славянской филологии. IX. Литературоведение. Тарту, 1966, стр. 283. [↑](#footnote-ref-290)
290. Эту рукопись (с дарственной надписью мне) Р. Я. Райт передала в Музей Маяковского. [↑](#footnote-ref-291)
291. В 1925 году из названия театра слово «камерный» было устранено. [↑](#footnote-ref-292)
292. Автор книги о Г. П. Гольце отмечает его «блестящий актерский дебют в пьесе В. Маяковского» (Н. Третьяков. Георгий Гольц. М., «Советский художник», 1969, стр. 10). [↑](#footnote-ref-293)
293. А. Оленин. Воспоминания (машинопись, хранится в Библиотеке Всероссийского театрального общества), стр. 16 – 17. [↑](#footnote-ref-294)
294. Н. Гиляровская. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1924, стр. 29. [↑](#footnote-ref-295)
295. Рита Райт. «Мистериум-буфф». «Советское искусство», 1940, № 21. 14 апреля. [↑](#footnote-ref-296)
296. Роль эту играл А. Э. Шахалов. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-297)
297. Самуил Марголин. Импозантная феерия. «Вестник театра», 1921, № 93 – 94, 15 августа, стр. 20. [↑](#footnote-ref-298)
298. С ним я беседовал в тридцатых годах, а потом 11 января 1969 года. [↑](#footnote-ref-299)
299. К. С. Станиславский говорил о влиянии Рейнхардта, потому что Грановский в течение некоторого времени работал в его театре в Берлине. В беседе со мной С. М. Михоэлс вспоминал слова Станиславского о том, что в спектакле чувствуется крупное европейское влияние; кроме того, Константин Сергеевич говорил: видно, что здесь пытаются разрешить становление в хаосе крупных сил, которые порождают новый мир. По словам А. В. Азарх (Грановской, тогда по сцене Эрез, игравшей роль одной из двух дам; наша беседа состоялась 4 февраля 1957 года), Станиславский сказал, что впервые в этой постановке он почувствовал земной шар; он отметил талантливость постановки, оговорившись, однако, что метод спектакля ему не близок. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-300)
300. «Дырка! — Где дырка? — Течет! — Что течет? — Земля!» — Выступление приводится по моей записи. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-301)
301. Wladimir Majakowski. Mysterium buffo und andere Stücke. Deutsche Nachdichtung von Hugo Huppert. Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag. 1960, S. 270. [↑](#footnote-ref-302)
302. ЦГАОР, ф. 395, оп. 1, д. 181, л. 446. [↑](#footnote-ref-303)
303. ЦГАОР, ф. 395, оп. 1, д. 211, л. 56; оп. 9, д. 140, л. 170 и д. 143, л. 16. [↑](#footnote-ref-304)
304. Государственный архив Московской области, ф. 180, оп. 1, д. 109, том 4, л. 823. Далее этот архив обозначается «ГАМО» и для документов данного дела указываются только листы. [↑](#footnote-ref-305)
305. ЦГАОР, ф. 395, оп. 1, д. 181, л. 444. [↑](#footnote-ref-306)
306. ЦГАОР, ф. 395, оп. 1, д. 211, л. 120 и оп. 9, д. 145, л. 56. [↑](#footnote-ref-307)
307. В. И. Вегер (Поволжец) в то время был членом Московского комитета РСДРП. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-308)
308. В. Ф. Земсков. Участие Маяковского в революционном движении (1906 – 1910). «Литературное наследство», т. 65. М., 1958, стр. 452. [↑](#footnote-ref-309)
309. Из стенограммы воспоминаний Н. Сереброва (А. Н. Тихонова). Приведено в сборнике «Маяковский в воспоминаниях современников». М., Гослитиздат, 1963, стр. 632. [↑](#footnote-ref-310)
310. ГАМО, л. 814 и ЦГАОР, ф. 395, оп. 1, д. 211, л. 148. [↑](#footnote-ref-311)
311. ГАМО, л. 840. [↑](#footnote-ref-312)
312. Г. Н. Мельничанский был председателем МГСПС. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-313)
313. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 53, стр. 170. [↑](#footnote-ref-314)
314. Против *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-315)
315. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 53, стр. 249. [↑](#footnote-ref-316)
316. ГАМО, л. 686. [↑](#footnote-ref-317)
317. Николай Асеев. Жизнь слова. М., изд‑во «Советская Россия», 1967, стр. 54 – 55. [↑](#footnote-ref-318)
318. Газета «Дальневосточная республика», Чита, 1921, № 299, 11 июня. [↑](#footnote-ref-319)
319. Четвертый митинг искусства. Газета «Дальневосточный телеграф», Чита, 1921, № 64, 19 октября. [↑](#footnote-ref-320)
320. А. Февральский. «Мистерия-буфф». Опыт литературной и сценической истории пьесы. Сборник «Маяковский. Материалы и исследования». Академия наук СССР. Институт мировой литературы имени А. М. Горького. М., Гослитиздат, 1940. См. главу V. [↑](#footnote-ref-321)
321. Из письма ко мне заслуженного деятеля культуры Татарской АССР И. Г. Ингвара от 30 марта 1969 года. Ему же я обязан рядом других пояснений. [↑](#footnote-ref-322)
322. Письмо ко мне от 22 апреля 1959 года. Для описания спектакля я пользовался также сообщениями Б. Н. Симолина (в начале тридцатых годов) и переданными им мне материалами. [↑](#footnote-ref-323)
323. М. Симский. «Мистерия-буфф». «Известия», Казань, 1923. № 251, 11 ноября. [↑](#footnote-ref-324)
324. Н. М.-в. В Центр. Коммунистическом клубе. Казань, «Известия», 1923, № 249, 9 ноября. [↑](#footnote-ref-325)
325. Для описания спектакля пользуюсь материалами беседы с ним, состоявшейся в начале тридцатых годов, а затем материалами бесед с участницей спектакля Лелей Нюниной, теперь художницей Е. В. Берданосовой, и с преподавателем живописи в школе В. Н. Соколовым (в конце пятидесятых годов). [↑](#footnote-ref-326)
326. См. описание оформления и костюмов в статье: Е. Берданосова. Пожелтевший листок. Сборник «Песня-молния». М., изд‑во «Молодая гвардия», 1962, стр. 116 – 117. [↑](#footnote-ref-327)
327. Теперь в этом здании Московский театр оперетты. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-328)
328. И. Березарк. Маяковский на сцене. Журнал «Пионер», М., 1930, № 19, стр. 12. [↑](#footnote-ref-329)
329. Опубликован в моей статье «Маяковский и его пьесы» («Театр», 1960, № 4, стр. 131), затем в собрании сочинений (XIII, 256). [↑](#footnote-ref-330)
330. Дм. Щеглов. У истоков. В сборнике статей разных авторов под этим же заглавием. <М.>, Всероссийское театральное общество, 1960, стр. 115. [↑](#footnote-ref-331)
331. Журнал «Художественная жизнь», Харьков, 1923, № 2, 23 – 30 декабря, стр. 9. [↑](#footnote-ref-332)
332. См. «Український драматичний театр». Київ, видавництво Академiї наук Українськой РСР, 1959, стор. 96. [↑](#footnote-ref-333)
333. См. газету «Грядущая смена», Екатеринослав, 1924, № 1, 5 января и № 9, 3 февраля. [↑](#footnote-ref-334)
334. Мих. Никитин. Кадры. Журнал «Сибирские огни», Новосибирск, 1928, № 4, июль – август, стр. 116. [↑](#footnote-ref-335)
335. Тамара Вахвахишвили. «Мистерия-буфф». В сборнике «О Маяковском. Дни и встречи». Тбилиси, изд‑во «Литература и искусство», 1963, стр. 96 – 97. [↑](#footnote-ref-336)
336. См. перевод статьи Т. Табидзе «Встречи с Маяковским» в сборнике: Тициан Табидзе. Статьи, очерки, переписка. Тбилиси, изд‑во «Литература да хеловнеба», 1964, стр. 121 – 126. [↑](#footnote-ref-337)
337. Однако вот что странно. Беседа Марджанишвили с Табидзе происходила 11 апреля 1924 года. Эту дату Т. Н. Вахвахишвили указывает в выписке из своего дневника, помещенной в другой ее статье («Одиннадцать лет с Марджановым». «Театр», 1965, № 7, июль, стр. 96). Начало же «Мистерии» в переводе Табидзе было опубликовано еще летом 1923 года — в журнале «Грдемли» («Наковальня»), Тбилиси, №№ 4 и 6, 1 июля и 5 августа. Тогда же в печати появилось сообщение: «Главный художественный комитет постановил приобрести для включения в репертуар грузинской драмы (то есть Театра имени Руставели. — *А. Ф*.) переведенную Тицианом Табидзе пьесу Маяковского “Мистерия-буфф”» («Мистерия-буфф» — на грузинской сцене. Газета «Заря Востока», Тбилиси, 1923, № 187, 17 августа).

     Т. Н. Вахвахишвили сказала мне, что дата «11 апреля 1924 года» не может вызывать сомнении, так как беседа Марджанишвили с Табидзе записана сразу после того, как она состоялась, — в дневнике. Кроме того, в записи наряду с беседой упоминается происходившая в тот же день репетиция пьесы, премьера которой состоялась И дней спустя. По мнению Т. Н. Вахвахишвили, Табидзе умолчал о том, что он уже перевел часть пьесы, желая иметь больше времени для ее окончания, а Марджанишвили не читал ни опубликованного перевода, ни сообщений о включении «Мистерии» в репертуар театра, которые были даны без договоренности с ним. [↑](#footnote-ref-338)
338. Дачное место, где в том году проводил лето коллектив. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-339)
339. Опубликовано в книге: А. Февральский. Театр имени Руставели. М., «Искусство», 1959, стр. 77. [↑](#footnote-ref-340)
340. А. Васадзе. Будущий сезон Государственной грузинской драмы. Журнал «Хеловнебис дроша» («Знамя искусства»), Тбилиси, 1924, № 3, 1 октября, стр. 12. [↑](#footnote-ref-341)
341. Тбилиси расположен у подножия горы Св. Давида (Мтацминда). Фуникулер — подъемная дорога на гору. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-342)
342. И. Гамрекели, заслуженный деятель искусств. «Мистерия-буфф» В. Маяковского в творческих исканиях К. Марджанишвили. Сборник «Маяковский в Грузии». Тбилиси, изд‑во «Заря Востока», <1937>, стр. 158 – 159. [↑](#footnote-ref-343)
343. Т. Н. Вахвахишвили любезно предоставила мне копию своего дневника (в публикацию выписок из дневника эти слова не вошли). [↑](#footnote-ref-344)
344. Эти слова были выпущены из текста воспоминаний Марджанишвили, опубликованных в книге «К. А. Марджанишвили (Марджанов). Творческое наследие. Воспоминания, статьи и доклады». Тбилиси, изд‑во «Заря Востока», 1958. Цитирую их по имеющейся у меня машинописной копии автографа. [↑](#footnote-ref-345)
345. Об этом сообщил мне 14 марта 1935 года работавший в Театре водников Ю. В. Соболев. [↑](#footnote-ref-346)
346. Преломление «Октября» в Калужском театре революционной сатиры. «Вестник театра», 1921, № 91 – 92, 15 июня, стр. 8. [↑](#footnote-ref-347)
347. См. об этом в рязанских «Известиях», 1921, № 103, 12 мая; № 142, 30 июня. [↑](#footnote-ref-348)
348. А. Шейнин. Театр героического города. Газета «Сталинградская правда», 1948, № 157, 8 августа. [↑](#footnote-ref-349)
349. Дан. Делерт. Владикавказ. Журнал «Театральная жизнь», Ростов-на-Дону, 1922, № 8, 29 января. [↑](#footnote-ref-350)
350. Считая с открытия Театра РСФСР Первого 7 ноября 1920 года. Юбилей праздновался с опозданием на несколько месяцев. [↑](#footnote-ref-351)
351. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, д. 122, л. 10 об. [↑](#footnote-ref-352)
352. В. Катанян. Литературная хроника. Издание четвертое. М., Гослитиздат, 1961, стр. 253. [↑](#footnote-ref-353)
353. Это рассказал мне в середине тридцатых годов театровед П. А. Марков, заведовавший литературной частью МХАТ. [↑](#footnote-ref-354)
354. «Рапорт зрителю». «Известия», М., 1932, 10 сентября, № 251. [↑](#footnote-ref-355)
355. С. Образцов. Куклы в новом доме. «Литературная газета», М., 1938, № 41, 26 июля; С. Образцов. Вопросы жанра. «Советское искусство», 1946, № 51, 13 декабря. «Локальная злободневность» не должна быть препятствием для постановки пьесы, которую сам автор предлагал «всем играющим, ставящим» переделывать. [↑](#footnote-ref-356)
356. Михаил Чехов. Еще о классиках на сцене. «Комсомольская правда», М., 1928, № 37, 12 февраля. [↑](#footnote-ref-357)
357. «Маяковский возвращается на сцену». Журнал «Рабочий и театр», Л., 1936, № 12, июнь, стр. 19. Перепечатано: В. Э. Мейерхольд. Двухтомник, ч. 2, стр. 366 – 367. [↑](#footnote-ref-358)
358. См. рецензию: А. Февральский. «Мистерия-буфф» на эстраде. «Литературная газета», М., 1956, № 14, 2 февраля. [↑](#footnote-ref-359)
359. Копию письма передал мне В. А. Сысоев. Цитируется с согласия С. И. Юткевича. [↑](#footnote-ref-360)
360. Валентин Плучек. На сцене — Маяковский. Всероссийское театральное общество. М., «Искусство», 1962, стр. 130 – 131. См. в этой книге подробное описание спектакля. [↑](#footnote-ref-361)
361. В. Э. Мейерхольд. Двухтомник, ч. 2, стр. 364. [↑](#footnote-ref-362)
362. «Советская выставка в Лондоне». «Правда», 1965, № 83, 15 июля. [↑](#footnote-ref-363)
363. Ю. Матафонова. «Мистерия» рождается вновь. Газета «Уральский рабочий», Свердловск, 1967, 11 ноября. [↑](#footnote-ref-364)
364. Э. Орлова. «Мистерия-буфф». Газета «Красное знамя», Владивосток, 1967, № 281, 30 ноября. [↑](#footnote-ref-365)
365. П. Мисявичюс. Куклы в «Мистерии-буфф». Газета «Вечерние новости», Вильнюс, 1967, 24 ноября. [↑](#footnote-ref-366)
366. Других постановок «Мистерии» на языках народов СССР пока не было. Наряду с изданным переводом на литовский язык (1966) опубликован лишь перевод на украинский (1953). [↑](#footnote-ref-367)
367. И. Кричмар. Пафос революции. Газета «Молодой сибиряк». Омск, 1967, 13 октября. [↑](#footnote-ref-368)
368. Н. Емельянов. «Мистерия-буфф» на голубом экране. «Омская правда», 1967, 12 октября. [↑](#footnote-ref-369)
369. Андрей Гончаров. Сезонное и непреходящее. «Литературная газета», М., 1969, № 26, 25 июня. [↑](#footnote-ref-370)
370. А. Февральский. Зарубежные отклики на «Мистерию-буфф» (1919 – 1927). «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка», <М.>, 1967, т. XXVI, вып. 1, январь – февраль, стр. 58 – 63. [↑](#footnote-ref-371)
371. В. В. Маяковский. Театр и кино, т. 1. М., «Искусство», 1954, стр. 477 – 480. [↑](#footnote-ref-372)
372. Сообщение «Комсомольской правды» (1957, № 267, 12 ноября) о якобы состоявшейся премьере «Мистерии-буфф» в пражском театре «Д‑34» было ошибочным. [↑](#footnote-ref-373)
373. «Rovnost», Brno, 1960, 12 května. [↑](#footnote-ref-374)
374. «Zemědělské noviny», Praha, 1960, 9 května. [↑](#footnote-ref-375)
375. «Brno vyhlašuje boj» <Брно объявляет бой.> «Kultura», Praha, 2 června. [↑](#footnote-ref-376)
376. Статья на украинском языке: Вiтольд Вандурський. Маяковський i польски поети. Журнал «Життя i революцiя», Київ, 1931, кн. 7, липень, стор. 78 – 79. [↑](#footnote-ref-377)
377. Теперь этот театр работает во Вроцлаве и называется «Театр-лаборатория». В последние годы «Театр-лаборатория» выступал с огромным успехом во многих странах Европы и в США. [↑](#footnote-ref-378)
378. Ludwik Flaszen. «Misterium-buffo». — Informacja. «Teatr 13 rzedów. Materialy-dyskusje». Numer 4. Opole, lipiec 1960. [↑](#footnote-ref-379)
379. «Ekran», Warszawa, 1960, № 35, 28 sierpnia. «Фэксы» — участники так называемой «Фабрики эксцентризма» — творческого объединения деятелей театра и кино, существовавшего в Ленинграде в двадцатых годах. [↑](#footnote-ref-380)
380. Roman Szydlowski. «Zaźnia», czynna w Warszawie. «Trybuna Ludu», Warszawa, 1964, № 65, 5 marca. To же мнение Роман Шидловский высказал в московской газете «Советская культура» (1964, № 62, 26 мая, статья «Маяковский на сценах Польши»). [↑](#footnote-ref-381)
381. Jerzy Koenig. «Misterium-buffo» Szajny. «Teatr», Warszawa, 1966, № 5, 1 – 15 marca, str. 6. [↑](#footnote-ref-382)
382. «Rheinische Post», 1960, 15 Januar und «Hamburger Abendblatt», 1960, 19 Januar. [↑](#footnote-ref-383)
383. «Frankfurter Rundschau», 1960, 14 Januar. [↑](#footnote-ref-384)
384. «Die Tab», 1960, Februar. [↑](#footnote-ref-385)
385. «Ost-West-Kurier», 1960, IV. Januar-Ausgabe. [↑](#footnote-ref-386)
386. «Sächsische Neueste Nachrichten», 1962, 27 November; «Volksstimme», 1962, 21 November. [↑](#footnote-ref-387)
387. Helmut Baierl. Mysterium-Buffo. Variante für Deutschland. «Sinn und Form», Berlin, 1966, Zweites Heft, SS. 415 – 422. [↑](#footnote-ref-388)
388. Слово «драматург» в немецком языке имеет также значение «заведующий литературной частью театра». [↑](#footnote-ref-389)
389. Имеется в виду гитлеровский концентрационный лагерь в Бухенвальде, в непосредственной близости от Веймара — города Гете и Шиллера. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-390)
390. Gerhard Schaumann. Volksbühne Berlin. Mysterium-buffo von Helmut Baierl nach Majakowski. «Theater der Zelt», Berlin, 1967, № 22, 1 – 15 Dezember, S. 14. [↑](#footnote-ref-391)
391. «Neues Deutschland», Berlin, 1967, № 276, 7 Oktober. [↑](#footnote-ref-392)
392. См. журнал: «Teatrul», Bucuresti, 1960. № 4, aprilie, p. 70 – 72. [↑](#footnote-ref-393)
393. Симеон Русакиев. Първата съветска драма («Мистерия-буф» от Маяковски). «Език и литература», София, 1949, № 4, стр. 278 – 286. [↑](#footnote-ref-394)
394. «Clarté», Paris, 1922, № 7, 15 février, p. 158. [↑](#footnote-ref-395)
395. Maīakovski. Vers et proses de 1913 à 1930 choisis, traduits du russe et présentés par Elsa Triolet. Les éditeurs français réunis. Paris, 1952. [↑](#footnote-ref-396)
396. «L’Unità», Roma, 1968, 3 maggio. [↑](#footnote-ref-397)
397. Lila Guerrero. Antologia de Maiacovski. Su vida у su obra. Buenos Aires, Editorial Claridad, 1943, pp. 98 – 103. [↑](#footnote-ref-398)
398. Vladimiro Maiacovski. Obras escogidas. Tomo III. Teatro, ciné у circo. Buenos Aires, Editorial Platina, 1958, pp. 37 – 99 у 191 – 193. [↑](#footnote-ref-399)
399. A. Fewralskij. Het tooneel-Majakofskij. «Nieuw Rusland», Amsterdam, 1930, № 3, Mei – Juni, S. 19 – 24. [↑](#footnote-ref-400)
400. В. Овчинников. Пролог великого обновления. «Правда», 1967, № 246, 3 сентября. [↑](#footnote-ref-401)
401. Объяснительная записка к смете (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, д. 5, л. 9). [↑](#footnote-ref-402)
402. Leo Matthias. Genie und Wahnsinn in Russland. Geistige Elemente des Aufbaus und Gefahrelemente des Zusammenbruchs. Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1921, S. 45. [↑](#footnote-ref-403)
403. Валентина Ходасевич. Встречи. «Новый мир», 1969, № 7, июль, стр. 193. [↑](#footnote-ref-404)
404. «Летопись литературы». «Вечерняя Москва», 1924, № 285, 12 декабря. [↑](#footnote-ref-405)
405. Валентин Плучек. На сцене — Маяковский, стр. 148. [↑](#footnote-ref-406)
406. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. 7. М.‑Л., Изд‑во Академии наук СССР, 1949, стр. 632. [↑](#footnote-ref-407)
407. Н. Черкасов. Этапы большого пути. Газета «Советская культура», М., 1957, № 135, 15 октября. [↑](#footnote-ref-408)
408. И. Вишневская. Уроки Ленинианы. «Театр», 1969, № 7, июль, стр. 4. [↑](#footnote-ref-409)
409. И. Эвентов. Маяковский-сатирик. Л., Гослитиздат, 1941., стр. 157. [↑](#footnote-ref-410)
410. А. В. Луначарский. Иван в раю. Миф в пяти картинах. М., Государственное издательство, 1920, стр. 37. [↑](#footnote-ref-411)
411. Гр. Авлов. Рабочий театр и его маски. «Петроградская правда», 1923, № 121, 3 июня. [↑](#footnote-ref-412)
412. «По рабочим клубам». «Правда», 1924, № 10, 12 января. А. Юрковский. Красноармейский театр. Газета «Красная звезда», М., 1924, № 57, 9 марта. [↑](#footnote-ref-413)
413. История советского драматического театра, том 2. 1921 – 1925. М., «Наука», 1966, стр. 157. [↑](#footnote-ref-414)
414. В. Э. Мейерхольд. Двухтомник, ч. 2, стр. 88 – 89. [↑](#footnote-ref-415)
415. Сходство и различие этих двух образов рассмотрены мною в статье «Маяковский в борьбе за революционный театр» (Сборник «Маяковский и советская литература», М., «Наука», 1964, см. стр. 308 – 309). [↑](#footnote-ref-416)
416. См. А. Салахян. Егише Чаренц. М., «Советский писатель», 1958, стр. 83 и 93. [↑](#footnote-ref-417)
417. Ваграм Папазян. По театрам мира. Л.‑М., «Искусство», 1937, стр. 264 – 266. [↑](#footnote-ref-418)
418. Гурген Борян. Егише Чаренц. «Литературная газета», 1956, № 65, 2 июня. Обстоятельное сравнение двух пьес находим в книге: Л. Арутюнов. Чаренц. Ереван, изд‑во «Айастан», 1967, стр. 242 – 244. [↑](#footnote-ref-419)
419. Стенограмма выступления Назыма Хикмета на его творческом вечере в Государственном литературном музее. Москва, 30 мая 1959 года. Цитируется по хранящемуся у меня экземпляру. [↑](#footnote-ref-420)
420. Назым Хикмет, Регина Янушкевич. Сценарий массового зрелища к десятилетию Октября. Журнал «Искусство в школе». М., 1927, № 1, май, стр. 30 – 44. [↑](#footnote-ref-421)
421. История советского драматического театра, том 3. 1926 – 1932. М., 1967, стр. 188. [↑](#footnote-ref-422)
422. В. Волькенштейн. О реализме и романтике. «Советское искусство», 1934, № 17, 11 апреля. [↑](#footnote-ref-423)
423. Н. Зайцев. Николай Федорович Погодин. Л.‑М., «Искусство», 1958, стр. 104 – 105 и 107. [↑](#footnote-ref-424)
424. Лев Кассиль. Драматический триптих. «Литература и искусство», 1944, № 21, 20 мая. [↑](#footnote-ref-425)
425. А. Солодовников. Перед закрытием занавеса. «Советская культура», 1965, № 68, 10 июня. [↑](#footnote-ref-426)
426. Ek Sándor. «Misztérium buffo», «Magyar nemzet», Budapest, 1966, Januári 9. (Перевела М. И. Тихомирова). [↑](#footnote-ref-427)
427. Имеется в виду антифашистское выступление рабочих, переросшее в вооруженную борьбу против властей. — *А. Ф*. [↑](#footnote-ref-428)
428. Hugo Huppert. Erinnerungen an Majakowskij. Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag, 1966, S. 149. [↑](#footnote-ref-429)
429. Эрвин Пискатор. Политический театр. М., Гослитиздат, 1934, стр. 156. [↑](#footnote-ref-430)
430. Käthe Rülicke-Weiler. Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung. Berlin, Henschelverlag «Kunst und Gesellschaft», 1966, S. 109. [↑](#footnote-ref-431)
431. «Abendpost», Offenbach, 14 Januar; «Neue Presse», 14 Januar; «Hamburger Abendblatt», 19 Januar; Die Panorama. «Hessischer Rundfunk», Frankfurt/Main, 18 Januar; «Die Tat», 1960, Februar. [↑](#footnote-ref-432)
432. Н. В. Неистовый Синклер. Журнал «Новый зритель», М., 1924, № 34, 2 сентября, стр. 7. [↑](#footnote-ref-433)
433. А. П. Саруханян. Творчество Шона О’Кейси. М., «Наука», 1965, стр. 64 – 65 и 67. Л. Щепилова. «… и не хочет обойтись без героя». «Театр», 1968, № 3, стр. 27. [↑](#footnote-ref-434)
434. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. 7. М.‑Л., Изд‑во Академии наук СССР, 1949, стр. 216 – 217. [↑](#footnote-ref-435)
435. Там же, стр. 217. [↑](#footnote-ref-436)
436. Народный артист республики Борис Бабочкин. Критические замечания актера. «Ленинградская правда», 1935, № 12, 14 января. [↑](#footnote-ref-437)
437. «Четвертый съезд писателей СССР». «Правда», 1967, № 144, 24 мая. [↑](#footnote-ref-438)
438. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. 10. М.‑Л., Изд‑во Академии наук СССР, 1949, стр. 121. [↑](#footnote-ref-439)
439. Н. В. Гоголь. Письмо М. С. Щепкину 3 декабря 1842 года. [↑](#footnote-ref-440)