Маяковский В. В. **Статьи, заметки, стенографические отчеты, письма // Маяковский В. В. Театр и кино: В 2 т.** / Ком. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1954. Т. 2. С. 379 – 553.

I. ПЬЕСЫ (1928 – 1930)

Клоп 5

Рекламная летучка к спектаклю «Клоп» 64

Баня 67

Лозунги для спектакля «Баня» 134

Москва горит. Первая редакция 141

Летучки К постановке «Москва горит» 162

Москва горит. Вторая редакция 165

II. КИНОСЦЕНАРИИ

Дети 189

Слон и спичка 217

Сердце кино, или Сердце экрана 245

Любовь Шкафолюбова 267

Декабрюхов и Октябрюхов 288

Как поживаете? 301

История одного нагана 321

Товарищ Копытко, или Долой жир! 337

Позабудь про камин 357

III. СТАТЬИ, ЗАМЕТКИ, СТЕНОГРАФИЧЕСКИЕ ОТЧЕТЫ, ПИСЬМА

Театр, кинематограф, футуризм 379 [Читать](#_Toc156231131)

Уничтожение кинематографом «театра» как признак возрождения театрального искусства 381 [Читать](#_Toc156231132)

Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству. Что несет нам завтрашний день? (Полезна и для критиков) 384 [Читать](#_Toc156231133)

Два Чехова 388 [Читать](#_Toc156231134)

Открытое письмо народному комиссару по просвещению А. Луначарскому 397 [Читать](#_Toc156231135)

Выступления на заседаниях коллегии отдела изобразительных искусств Наркомпроса 399 [Читать](#_Toc156231136)

«Летучий театр» 402 [Читать](#_Toc156231137)

Выступления на диспуте о постановке «Зорь» 404 [Читать](#_Toc156231138)

Открытое письмо А. В. Луначарскому 408 [Читать](#_Toc156231139)

Выступление на диспуте «Художник в театре» 412 [Читать](#_Toc156231140)

Вступительное слово на диспуте «Надо ли ставить “Мистерию-буфф”»? 416 [Читать](#_Toc156231141)

Заявление в юридический отдел МГСПС 418 [Читать](#_Toc156231142)

Я сам  424 [Читать](#_Toc156231143)

Кино и кино 425 [Читать](#_Toc156231144)

[О киноработе] 426 [Читать](#_Toc156231145)

Письма в ВУФКУ 427 [Читать](#_Toc156231146)

Предисловие к сборнику сценариев 431 [Читать](#_Toc156231147)

Караул! 432 [Читать](#_Toc156231148)

Только не воспоминания… 435 [Читать](#_Toc156231149)

Выступления на диспуте о политике Совкино 438 [Читать](#_Toc156231150)

[О кино] 442 [Читать](#_Toc156231151)

[О «Двадцать пятом»] 443 [Читать](#_Toc156231152)

«Клоп» 443 [Читать](#_Toc156231153)

[О «Клопе»] 447 [Читать](#_Toc156231154)

[Ответ В. Баяну] 448 [Читать](#_Toc156231155)

Выступления на обсуждении «Бани» 23 сентября 1929 года 450 [Читать](#_Toc156231156)

Выступление на обсуждении «Бани» в клубе Первой образцовой типографии 30 октября 1929 года 452 [Читать](#_Toc156231157)

[О «Бане»] 455 [Читать](#_Toc156231158)

[изложение двух действий «Бани»] 456 [Читать](#_Toc156231159)

Некоторые спрашивают: 456 [Читать](#_Toc156231160)

Что такое «Баня»? Кого она моет? 457 [Читать](#_Toc156231161)

Выступление на обсуждении «Бани» в клубе «Пролетарий» 4 декабря 1929 года 458 [Читать](#_Toc156231162)

В чем дело? 459 [Читать](#_Toc156231163)

Удивительно интересно! 459 [Читать](#_Toc156231164)

[К постановке «Бани»] 460 [Читать](#_Toc156231165)

Выступление на диспуте о «Бане» в Доме печати 27 марта 1930 года 460 [Читать](#_Toc156231166)

IV. ПРИЛОЖЕНИЯ

Не для денег родившийся 465 [Читать](#_Toc156231168)

Барышня и хулиган. 466 [Читать](#_Toc156231169)

Закованная фильмой. 468 [Читать](#_Toc156231170)

Обращение к актерам 470 [Читать](#_Toc156231171)

[Эпилог «Мистерии-буфф» для спектакля в честь III конгресса Коминтерна] 471 [Читать](#_Toc156231172)

Бенц № 22 472 [Читать](#_Toc156231173)

Выступления на обсуждении «Клопа» 30 декабря 1928 года 474 [Читать](#_Toc156231174)

Выступление на обсуждении «Клопа» 2 февраля 1929 года 476 [Читать](#_Toc156231175)

Выступления на обсуждении «Москва горит» 28 февраля 1930 года 477 [Читать](#_Toc156231176)

Набросок программы представления «Москва горит» 478 [Читать](#_Toc156231177)

Комментарии. *Составил А. Февральский* 483 [Читать](#_Toc156231178)

# **{379}** Театр, кинематограф, футуризм[[1]](#endnote-2)

Милостивые государи и милостивые государыни!

Великая ломка, начатая нами во всех областях красоты во имя искусства будущего — искусства футуристов, не остановится, да и не может остановиться, перед дверью театра.

Ненависть к искусству вчерашнего дня, к неврастении, культивированной краской, стихами, рампой, ничем не доказанной необходимостью выявления крошечных переживаний уходящих от жизни людей, заставляет меня выдвигать в доказательство неизбежности признания наших идей не лирический пафос, а точную науку, исследование взаимоотношений искусства и жизни.

Презрение же к существующим «журналам искусства», как например «Аполлон», «Маски», где на сером фоне бессмысленности, как сальные пятна, плавают запутанные иностранные термины, заставляет меня испытывать настоящее удовольствие от помещения моей речи в специальном техническом, кинематографическом журнале.

Сегодня я выдвигаю два вопроса:

1) Искусство ли современный театр? и 2) Может ли современный театр выдержать конкуренцию кинематографа?

Город, напоив машины тысячами лошадиных сил, впервые дал возможность удовлетворить материальные {380} потребности мира в какие-нибудь 6 – 7 часов ежедневного труда, а интенсивность, напряженность современной жизни вызвали громадную необходимость в свободной игре познавательных способностей, каковой является искусство.

Этим объясняется мощный интерес сегодняшнего человека к искусству.

Но если разделение труда вызвало к жизни обособленную группу работников красоты; если, например, художник, бросив выписывать «прелести пьяных метресс», уходит к широкому демократическому искусству, он должен дать обществу ответ, при каких условиях его труд из индивидуально необходимого становится общественно полезным.

Художник, объявив диктатуру глаза, имеет право на существование. Утвердив цвет, линию, форму, как самодовлеющие величины, живопись нашла верный путь к развитию. Нашедшие, что слово, его начертание, его фоническая сторона определяют расцвет поэзии, имеют право на существование. Это — нашедшие пути к вечному процветанию стиха поэты.

Но театр, служивший до нашего прихода только искусственным прикрытием для всех видов искусства, имеет ли право на самостоятельное существование под венком особого искусства?

Современный театр обстановочен, но его обстановка это — продукт декоративной работы художника, только забывшего свою свободу и унизившего себя до утилитарного взгляда на искусство.

Следовательно, с этой стороны театр может выступить только некультурным поработителем искусства.

Вторая половина театра — «Слово». Но и здесь наступление эстетического момента обусловливается не внутренним развитием самого слова, а применением его как средства к выражению случайных для искусства моральных или политических идей[[2]](#footnote-2).

{381} И здесь современный театр выступает только поработителем слова и поэта.

Значит, до нашего прихода театр как самостоятельное искусство не существовал. Но можно ли найти в истории хоть какие-нибудь следы на возможность его утверждения? Конечно, да!

Театр шекспировский не имел декорации. Невежественная критика объясняла это незнакомством с декоративным искусством.

Разве это время не было величайшим развитием живописного реализма? А театр Обераммергау[[3]](#endnote-3) ведь не сковывает слова кандалами вписанных строк.

Все эти явления могут быть объяснимы только как предчувствие особого искусства актера, где интонация даже не имеющего определенного значения слова и выдуманные, но свободные в ритме движения человеческого тела выражают величайшие внутренние переживания.

Это будет новое, свободное искусство актера.

В настоящее же время, передавая фотографическое изображение жизни, театр впадает в следующее противоречие:

Искусство актера, по существу динамическое, сковывается мертвым фоном декорации, — это колющее противоречие уничтожает кинематограф, стройно фиксирующий движения настоящего.

Театр сам привел себя к гибели и должен передать свое наследие кинематографу. А кинематограф, сделав отраслью промышленности наивный реализм и художественность с Чеховым и Горьким, откроет дорогу к театру будущего — нескованному искусству актера.

1913

# Уничтожение кинематографом «театра» как признак возрождения театрального искусства[[4]](#endnote-4)

Милостивые государи и милостивые государыни!

Утвердив в своей прошлой речи положение: победа кинематографа обеспечена, ибо она — логическое следствие всего современного театрального искусства, доведшего {382} до крайности обстановочный реализм наивных драматургов, я поставлен в необходимость ответить сегодня на новый предъявленный мне вопрос: как могу я, артист, приветствовать воцарение бездушной машины там, где еще вчера волновалась «трепетная» рука художника? — Ведь, — говорят мои враги, — кинематограф несет мигающие, безвкусные штампы туда, куда мы, теперь вытесненные артисты, вливали душу красоты.

Разбираюсь, что доминирует в этом крике: боязнь гибели искусства или трусливый шкурный вопрос?

Такие явления, как кинематограф, граммофон, фотография, надо рассматривать как применение в области искусства вместо малопроизводительного ручного труда машины. Но во всяком роде промышленности, где машина взяла доведенные разделением труда до последней простоты технические функции, она не уничтожила человека, а только ярко провела линию между вдохновителем, организатором труда и его рядовым тупым работником.

Возьмем, для примера, сначала хотя бы живопись. Потребность в ней существовала всегда.

Пока эта потребность была узка, художник обслуживал небольшой кружок королей, пап, меценатов, удовлетворяя их элементарной потребности иметь схожий с оригиналом «фамильный» портрет или гладкий «красивый» ландшафт. И этот род живописи был доведен до высшего совершенства и до абсолютной простоты.

А когда живопись демократизировалась и желание иметь простые произведения живописи стало общим, явилась потребность (минимум платы) и возможность (максимум простоты) передать дело реального портрета или пейзажа в руки машины — фотографии. Прозвучал ли такой переворот, как «смерть художнику»? — Отнюдь нет.

Образцами фотографии остались те же произведения Рафаэля или Веласкеса, а идеалом было приближение к ним.

Значило ли это, что искусство падает? — Нет.

Вот примеры равенства вчерашней живописи и фотографии: полное сходство с портретом Карьера достигается {383} помещением перед объективом неплотной сетки; из двух демонстрированных на экране Давидом Бурлюком портретов публика не могла найти, который кисти К. Сомова и который «руки» фотографа. Такая легкость в изображении природы не убила желания искать красоту, а только дала художнику толчок понять, что искусство не копия природы и задача — «коверкать» природу так, как она фиксируется в различном сознании.

Практический результат — обращение легионов «списывателей» к более продуктивным занятиям.

Но истинный художник опять вождь.

Все последующие положения справедливы и при исследовании вопроса о роли кинематографа. Возникает один только вопрос:

— Художник занимался копированием природы, грешен ли в этом театр? — Да.

Посмотрите на работу Художественного театра. Выбирая пьесы преимущественно бытового характера, он старается перенести на сцену прямо кусок ничем не прикрашенной улицы. Подражает рабски природе во всем, от надоедливого скрипа сверчка до колышущихся от ветра портьер. Но сейчас же, рядом, возникают убийственные противоречия, встает выдуманная перспектива с занавесами кисеи или помятые простыни моря. Хорошо, если приходится ставить какую-нибудь ветхозаветную оперу с одной лошадью между двадцатью статистами, но кто перенесет на сцену (если идти за реальностью передачи) версты ввысь небоскребов или жуткое мелькание автомобилей.

И, конечно, на полную неудачу обречены всякие попытки обновить театр только переменой личного состава или поездкой в какие-нибудь, хотя и несписанные еще губернии, как это делает теперь Марджанов для своего «Свободного» театра[[5]](#endnote-5).

И вот тут подкрадывается кинематограф: «если ваша задача только копия природы, то к чему весь сложный театральный бутафорский механизм, если на десяти аршинах полотна можно дать и океан в “натуральную” величину, и миллионное движение города?»

— Но человек, — скажете вы возмущенно, — где же он, где его игра?

{384} Но разве человека убил кинематограф, а не театр, подчиняя движение каждого воле режиссера?

Если артисты сотни раз репетируют свою роль для того только, чтобы потом пройти по сцене, как ходят настоящие обыкновенные люди, то почему этот простой процесс не подсмотреть прямо у улицы, а, с другой стороны, если вам требуется сложная игра актера, то зачем, кроме талантливого артиста, роль отдавать какой-нибудь посредственности, отсылать в провинцию сотни живых, но бездарных Задунаевых или Днепровских, когда тысячи лент могли бы отпечатать до точности каждый момент изумительной игры актера? Артист остается вождем, кинематограф только вытесняет рядовых актеров сцены, неся с собою хоть и копию, но с больших моментов творчества. Сведя же деятельность сегодняшнего театра к машинному производству, простому и дешевому, кинематограф заставит подумать о театре завтрашнего дня, о новом искусстве актера.

Это — культурная роль кинематографа в общей истории искусства.

1913

# Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству. Что несет нам завтрашний день?(Полезна и для критиков)[[6]](#endnote-6)

Милостивые государи и милостивые государыни!

Сегодня мне необходимо ясной линией определить место, занимаемое вчерашним театром и кинематографом на общей площади искусства.

Милых обывателей до смерти перепугали два вопроса:

1) «Как же это, — театр, который существовал и в прошлом году, и раньше, в который я ходил в ложу с Петром Ивановичем и Марией Петровной, объявлять несуществующим, — чепуха!»

2) «Если современный театр до того прост и бессодержателен, что его без всякого вреда для искусства {385} можно заменить кинематографом, если история завтрашнего театра начнется только с первой футуристической постановки, то покажите — что же в вас ценного, что же в вас непохожего на других?»

Извольте.

Люди, выступающие против нас, да и вообще против всяких крайних новаторов, вооружаются единственным имеющимся у каждого обывателя оружием — «здравым смыслом».

Как ни странно видеть современного человека в таком допотопном вооружении, идущем, как бумеранг к боевому солдату, приходится рассмотреть, как оно влияет на человеческую психику.

Счастливый обладатель здравого смысла имеет громадное преимущество перед другими людьми — быть всегда и всем понятным.

Это достигается благодаря двум, едва ли не имеющим достоинства фактам:

Ограниченность уровня знания теми же рамками, как и знания ближнего (что же при таких условиях можно сказать непонятного?)

И способность при усидчиво-нудном занятии своим делом воспринимать усталым и слабым мозгом только самые режущие и случайные черты нового явления.

Когда к такому джентльмену обратятся с вопросом: вы знаете, что такое футуризм, — он важно ответит:

«Ну да, знаю, это такое большое, кричащее, еще в желтом галстуке ходит…»

А кинематограф?

«Ну да, знаю. Вход пятнадцать или сорок пять копеек, сначала темно, а потом дрыгающие люди, под вальс бегают».

Когда один из таких джентльменов споткнулся в моей статье о слово «наука», он разобрался в нем следующим способом:

«Наука, ах да, знаю, это такое, сидят над книгами, арифметика, химия, потом растут, и с университетскими значками ходят».

И взвыл:

«Говорить об искусстве и кинематографе, а где же физика, техника?»

{386} Молодой человек! История искусства, если только она способна стать наукой, будет наука общественная.

Беря какой-нибудь факт из области красоты, история искусств интересуется не техническим способом его выполнения, а общественными течениями, вызвавшими необходимость его появления, и тем переворотом, который вызывается данным фактом в психологии масс.

Так, например, при появлении какой-нибудь выполненной живописцем картины меня не интересует химический состав краски, там какого-нибудь кадмия лимонного или изумрудной зелени. Точно так же это мало интересует и самого художника.

Если бы это было иначе, то наши «знатоки» и фабриканты красок Досекин или Фридлендер были бы лучшими и художниками, и критиками живописного искусства.

С этой-то точки зрения я и буду рассматривать отношение кинематографа и театра к искусству.

Первый и самый важный вопрос.

Может ли быть кинематограф самостоятельным искусством?

Разумеется, нет.

Красоты в природе нет. Создавать ее может только художник. Разве можно было думать о красоте пьяных кабаков, контор, грязи улиц, грома города до Верхарна?

Только художник вызывает из реальной жизни образы искусства, кинематограф же может выступить удачным или неудачным множителем его образов. Вот почему я не выступаю, да и не могу выступать, против его появления. Кинематограф и искусство — явления различного порядка.

Искусство дает высокие образы, кинематограф же, как типографский станок книгу, множит и раскидывает их в самые глухие и отдаленные части мира. Особым видом искусства он стать не может, но ломать его было бы так же нелепо, как ломать пишущую машину или телескоп только за то, что эти вещи не имеют никакого непосредственного отношения ни к театру, ни к футуризму.

Следующий вопрос.

{387} Может ли кинематограф доставлять эстетическое наслаждение?

Да.

Когда кинематограф копирует какой-нибудь клочок определенной, хотя бы и характерной жизни, результаты его работы могут представлять в лучшем случае только научный, или, вернее, описательный интерес.

Впрочем до нашего прихода этими упражнениями занимались и художники, и артисты.

Вот — Верещагин.

Ведь его же картины интересны только для тех, кто ни разу не видел узорчатых дворцов Азии.

А разве его ловля блох перед вычурно выписанными воротами в Третьяковской галерее не так же комична и интересна, как объявление кинематографа в одном из рассказов «Сатирикона» о «ловле блох в Норвегии» (научная)?

А все эти Сомовы, Баксты, Сарьяны, Добужинские, кочуя из одной части света в другую, разве не повторяют одну и ту же надоевшую работу ремесленников-списывателей?

Этим же до нашего прихода занимался и театр.

Как смешно было слушать в Художественном театре при постановке пьесы Горького «На дне» радостные замечания слушателей: «Да ведь это совсем, как настоящее, совсем, как на Хитровом рынке, ведь они, режиссеры и артисты, всё до последней мелочи там выследили и дали тонкую копию в этой изумительной постановке».

Да.

Но ведь природа — только материал, с которым волен художник обращаться, как ему угодно, лишь при одном условии: изучать характер жизни и выливать ее в формы до художника никому не известные.

Если же работа художника и работа машины, как, например, — фотография и кинематограф, начатая различными путями, в результатах совпадает, то логично из двух способов ее производства выбирать тот, на который затрачивается меньше общественной энергии.

Отсюда — успешность конкуренции кинематографа с театром.

{388} Вот почему я говорю, что театр, как искусство, до нашего прихода не существовал.

Театр был только выпуклая фотография реальной жизни.

Единственное же отличие от него кинематографа — безмолвие — Эдисон стер своим последним изобретением.

Театр и кинематограф до нас, поскольку они были самостоятельны, только дублировали жизнь, а настоящее большое искусство художника, лишающего[[7]](#footnote-3) жизнь по своему образу и подобию, — идет другой дорогой.

Мы идем с новым словом во всех областях искусства.

Но новой теперь может быть не какая-нибудь еще никому не известная вещь в нашем седом мире, а перемена взгляда на взаимоотношения всех вещей, уже давно изменивших свой облик под влиянием огромной и действительно новой жизни города.

Вот почему кто-нибудь из «отцов» с таким недоумением останавливается перед результатами работы певцов новой жизни.

Театр вчерашнего дня не может выдержать с кинематографом конкуренции, так как, копируя один и тот же момент жизни, выявляет его значительно слабее.

И при театре будущего кинематограф будет так же полезен при перемене взгляда на обстановку и декорацию, не конкурируя с ним, как с искусством, занятым явлениями совершенно другого порядка.

1913

# Два Чехова[[8]](#endnote-7)

Конечно, обидитесь, если я скажу:

— Вы не знаете Чехова!

— Чехова?

И вы сейчас же вытащите из запыленной газетной и журнальной бумаги крепко сколоченные фразы.

{389} «Чехов, — глубоко протянет поэтоволосый лирик-репортер, — это певец сумерек».

«Защитник униженных и оскорбленных», — авторитетно подтвердит многосемейный титулярный советник. И еще и еще:

«Обличитель — сатирик».

«Юморист»…

А бард в косоворотке срифмует:

Он любил людей такой любовью нежной,
Как любит женщина, как любит только мать.

Послушайте! Вы, должно быть, знаете не того Чехова. Знаки вашего уважения, ваши лестные эпитеты хороши для какого-нибудь городского головы, для члена общества ревнителей народного здравия, для думского депутата, наконец, а я говорю о другом Чехове.

Антон Павлович Чехов, о котором говорю я, — писатель.

«Подумаешь, какую новость открыл!.. — расхохочетесь вы. — Это детям известно».

Да, я знаю, вы тонко разобрались в характере каждой из трех сестер, вы замечательно изучили жизнь, отраженную в каждом чеховском рассказе, не запутаетесь в тропинках вишневого сада.

Вы знали его большое сердце, доброту, нежность и вот… надели на него чепчик и сделали нянькой, кормилицей всех этих забытых Фирсов, человеков в футлярах, ноющих: «в Москву‑у‑у‑у».

Мне же хочется приветствовать его достойно, как одного из династии «Королей Слова».

Должно быть, слишком режущи стоны горбящихся над нивами хлеба, слишком остра картина нужды, наматывающей жилы на фабричные станки только из необходимости есть, если каждого человека искусства впрягают в лямку тащащих труд на базары пользы.

Скольким писателям сбили дорогу!

Некрасов, как вкусные сдобные баранки, нанизывал строчки на нитку гражданских идей, Толстой от «Войны и мира» лаптем замесил пашню, Горький от «Марко» ушел к программам-минимум и максимум.

{390} Всех писателей сделали глашатаями правды, афишами добродетели и справедливости.

И всем кажется, что писатель корпит только над одной мыслью, которою он хочет защитить, исправить вас, и что ценить его будут только, если он, объяснив жизнь, научит бороться с нею. Из писателей выуживают чиновников просвещения, историков, блюстителей нравственности. Подбирают диктанты из Гоголя, изучают быт помещичьей Руси по Толстому, разбирают характеры Ленского и Онегина.

Разменяют писателей по хрестоматиям и этимологиям и не настоящих, живших, а этих, выдуманных, лишенных крови и тела, украсят лаврами.

Возьмите!

Памятник поставили не тому Пушкину, который был веселым хозяином на великом празднике бракосочетания слов и пел:

И блеск, и шум, и говор балов,
И в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов,
И пунша пламень голубой.

Нет, на памятнике пометили: за то, что:

Чувства добрые он лирой пробуждал.

Практический результат один: как только острота политических взглядов какого-нибудь писателя сглаживается, авторитет его поддерживают не изучением его произведений, а силой. Так, в одном из южных городов ко мне перед лекцией явился «чин», заявивший: «имейте в виду, я не позволю вам говорить неодобрительно о деятельности начальства ну, там, Пушкина и вообще!»

Вот с этим очиновничаньем, с этим канонизированием писателей-просветителей, тяжелою медью памятников наступающих на горло нового освобождающегося искусства слова, борются молодые.

В чем же истинная ценность каждого писателя?

Как гражданина отличить от художника?

Как увидеть настоящее лицо певца за портфелем присяжного поверенного?

{391} Возьмите какой-нибудь факт, такой же, как сумерки, защита униженных и т. д., ну, напр., дворник бьет проститутку.

Попросите этот факт художника зарисовать, писателя описать, скульптора вылепить. Идея всех этих произведений будет, очевидно, одна: дворник — мерзавец. Скорее всего эту идею зафиксирует какой-нибудь общественный деятель. Чем же будут отличаться от него мысли людей искусства?

Единственно, конечно, образом выражения.

Художник: линия, цвет, плоскость.

Скульптор: форма.

Писатель: слово.

Теперь дайте этот факт двум различным писателям.

Разница, очевидно, будет только в одном: в методе выражения.

Таким образом, задача писателя — найти формально тому или другому циклу идей наиболее яркое словесное выражение. Содержание безразлично, но так как потребность нового выражения несется каждым этапом времени особо, то и примеры, называемые сюжетом произведения, иллюстрирующие словесные комбинации, должны быть современны.

Яснее.

Возьмите задачник Евтушевского и прочтите на первой же странице: одному мальчику дали пять груш, а другому две груши, и т. д. Конечно, вы ни на секунду не подумаете, что седого математика интересовала страшная несправедливость, учиненная над вторым мальчиком. Нет, он взял их только как материал, чтобы провести свою арифметическую идею.

Точно так же для писателя нет цели вне определенных законов слова.

Говоря так, я вовсе не стою за бесцельную диалектику. Я только объясняю процесс творчества и разбираюсь в причинах влияния писателя на жизнь.

Влияние это, в отличие от такового же социологов и политиков, объясняется не преподнесением готовых комплектов идей, а связыванием словесных корзин, в которых вы можете по желанию передать любую идею другому.

{392} Таким образом, слова — цель писателя. Каковы же изменения, происходящие в законах слов?

1. Изменения отношения слова к предмету, от слова, как цифры, как точного обозначения предмета, к слову — символу и к слову — самоцели.

2. Изменения взаимоотношения слова к слову. Быстреющий темп жизни провел дорогу от главного периода до растрепанного синтаксиса.

3. Изменения отношения к слову. Увеличение словаря новыми словами.

Вот общие положения, единственно позволяющие подойти критически к писателю.

Так каждый писатель должен внести новое слово, потому что он прежде всего седой судья, вписывающий свои приказания в свод законов человеческой мысли.

Каков же Чехов, как творящий слово?

Странно. Начнут говорить о Чехове как о писателе и, сейчас же забывая про «слово», начинают тянуть:

«Посмотрите, как он ловко почувствовал “психологию” дьячков с “больными зубами”».

«О, Чехов — это целая литература».

Но никто не хотел говорить о нем, как об эстете.

Эстет! И глазу рисуется изящный юноша, породистыми пальцами небрежно оставляющий на бумаге сонеты изысканной любви.

А Чехов? «Пшла, чтобы ты издохла! — крикнул он. — Прокля‑та‑я!»

Поэт! И сейчас же перед вами вырисовывается выпятившая грудь фигура с благородным профилем Надсона, каждой складкой черного глухого сюртука кричащая, что разбит и поруган святой идеал.

А здесь: «После блинов осетровую уху ели, а после ухи куропаток с подливкой. Сметана, свежая икра, семга, тертый сыр. Так укомплектовались, что папаша мой тайком расстегнул пуговки на животе».

Воспитанному уху, привыкшему принимать аристократические имена Онегиных, Ленских, Болконских, конечно, как больно заколачиваемый гвоздь, все эти Курицины, Козулины, Комкодавленки.

{393} Литература до Чехова, это — оранжерея при роскошном особняке «дворянина».

Тургенев ли, все, кроме роз, бравший руками в перчатках. Толстой ли, зажавши нос, ушедший в народ, — все за слово брались только как за средство перетащить за ограду особняка зрелище новых пейзажей, забавляющую интригу или развлекающую филантропов идею.

Чуть ли не на протяжении ста лет писатели, связанные одинаковою жизнью, говорили одинаковым словом. Понятие о красоте остановилось в росте, оторвалось от жизни и объявило себя вечным и бессмертным.

И вот слово — потертая фотография богатой и тихой усадьбы.

Знает обязательные правила приличия и хорошего тона, течет рассудительно и плавно, как дормез.

А за оградой маленькая лавочка выросла в пестрый и крикливый базар. В спокойную жизнь усадеб ворвалась разноголосая чеховская толпа адвокатов, акцизных, приказчиков, дам с собачками.

Коммивояжеры — хозяева жизни.

Старая красота затрещала, как корсет на десятипудовой поповне.

Под стук топоров по вишневым садам распродали с аукциона вместе с гобеленами, с красной мебелью в стиле полуторы дюжины людовиков и гардероб изношенных слов.

Сколько их!

«Любовь», «дружба», «правда», «порядочность» болтались, истрепанные, на вешалках. Кто же решится опять напялить на себя эти кринолины вымирающих бабушек?

И вот Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению «торгующей России».

Чехов — автор разночинцев.

Первый, потребовавший для каждого шага жизни свое словесное выражение.

Безвозвратно осмеял «аккорды», «серебристые дали» поэтов, высасывающих искусство из пальца.

{394} Как грек тело перед гибелью Эллады, лелеял слова вежливый Тургенев.

«Как хороши, как свежи были розы».

Но, боже, уже не вызовешь любовь магической фразой!

«— Отчего не любят? Отчего?»

Насмешлив спокойный голос Антона Павловича:

«— А вы его судаком по-польски кормили? А, не кормили! Надо кормить. Вот и ушел!»

Эстет разночинцев.

Позвольте, но ведь это позорно.

Быть эстетом белых девушек, мечтающих у изгороди в косых лучах заходящего солнца, быть эстетом юношей, у которых душа рвется «на бой, на бой, в борьбу со тьмой», это так, но, помилуйте, ведь эстет лабазников — это довольно некрасиво.

Все равно.

Чехов первый понял, что писатель только выгибает искусную вазу, а влить в нее вино или помои — безразлично.

Идей, сюжетов — нет.

Каждый безымянный факт можно окутать изумительной словесной сетью.

После Чехова писатель не имеет права сказать: тем нет.

«Запоминайте, — говорил Чехов, — только какое-нибудь поражающее слово, какое-нибудь меткое имя, а “сюжет” сам придет».

Вот почему, если книга его рассказов истреплется у вас, вы, как целый рассказ, можете читать каждую его строчку.

Не идея рождает слово, а слово рождает идею. И у Чехова вы не найдете ни одного легкомысленного рассказа, появление которого оправдывается только «нужной» идеей.

Все произведения Чехова — это разрешение только словесных задач.

Утверждения его — это не вытащенная из жизни правда, а заключение, требуемое логикой слов. Возьмите его бескровные драмы. Жизнь только необходимо намечается за цветными стеклами слов. И там, где {395} другому понадобилось бы самоубийством оправдывать чье-нибудь фланирование по сцене, Чехов высшую драму дает простыми «серыми» словами:

Астров: «А, должно быть, теперь в этой самой Африке жарища — страшное дело».

Как ни странно, но писатель, казалось бы, больше всех связанный с жизнью, на самом деле один из боровшихся за освобождение слова, сдвинул его с мертвой точки описывания.

Возьмите (пожалуйста, не подумайте, что я смеюсь) одну из самых характерных вещей Чехова: «Зайцы, басня для детей».

Шли однажды через мостик
 Жирные китайцы.
Впереди их, задрав хвостик,
 Поспешали зайцы.
Вдруг китайцы закричали:
 «Стой, лови! Ах! Ах!»
Зайцы выше хвост задрали
 И попрятались в кустах.
Мораль сей басни так ясна:
 Кто хочет зайцев кушать,
Тот ежедневно, встав от сна,
 Папашу должен слушать.

Конечно, это авто-шарж. Карикатура на собственное творчество; но, как всегда в карикатуре, сходство подмечено угловатее, разительнее, ярче.

Конечно, из погони жирных китайцев за зайцами меньше всего можно вывести мораль: «папашу должен слушать». Появление фразы можно оправдать только внутренней «поэтической» необходимостью.

Далее.

Растрепанная жизнь вырастающих городов, выбросившая новых юрких людей, требовала применить к быстроте и ритм, воскрешающий слова. И вот вместо периодов в десятки предложений — фразы в несколько слов.

Рядом с щелчками чеховских фраз витиеватая речь стариков, например Гоголя, уже кажется неповоротливым бурсацким косноязычием.

Язык Чехова определенен, как «здравствуйте», прост, как «дайте стакан чаю».

{396} В способе же выражения мысли сжатого маленького рассказа уже пробивается спешащий крик грядущего: «Экономия!»

Вот эти-то новые формы выражения мысли, этот-то верный подход к настоящим задачам искусства дают право говорить о Чехове, как о мастере слова.

Из‑за привычной обывателю фигуры ничем недовольного нытика, ходатая перед обществом за «смешных» людей, Чехова — «певца сумерек», выступают линии другого Чехова — сильного, веселого художника слова.

1914

# **{397}** Открытое письмо народному комиссару по просвещению А. Луначарскому[[9]](#endnote-8)

Товарищ!

Вами была принята к постановке и опубликованию «Мистерия-Буфф». Я пригласил вас и ваших товарищей на первое чтение «Мистерии», чтобы получить подтверждение в необходимости ее появления от тех людей, чьей быть она претендовала. Вы назвали «Мистерию-Буфф» единственной пьесой революции. После этого у Вас было достаточно и времени и материала для пересмотра вашего мнения. У вас был экземпляр «Мистерии», вы присутствовали на генеральной репетиции, но вы не только не изменили своим словам, но даже еще укрепили их — сначала статьей в «Правде», а затем приветственной речью в театре перед поднятием занавеса. Очевидно, товарищ, вы были не один, а точно выражали желания коммуны, ибо «Мистерия» была единогласно принята Центральным бюро к постановке в Октябрьские дни.

Отношение аудитории первых двух дней не пошло в разрез с вашим; вспомните хотя бы шумную радость после пролога. Из этого ясно, что задача советской печати заключается в пропагандировании «Мистерии» в пролетарских кругах, в случае же недостатков в постановке — приложение всех усилий к их искоренению. Иначе смотрит на это единственная в настоящее время {398} театральная газета «Жизнь искусства», официальный орган отдела театров и зрелищ ком[иссариата] нар[одного] просв[ещения][[10]](#footnote-4). В единственной этой театральной советской газете появление этой, советской властью принятой и проводимой «Мистерии» объяснено желанием подлизаться, «желанием угодить новым хозяевам людей, еще вчера мечтавших вернуться к допетровской России». Не удивляясь и не останавливаясь на пикантности таковой оценки моих, едва вырвавшихся из всяких цензур стихов со стороны известного автора статьи А. Левенсона, перенесшего на наши страницы гнусность покойной «Речи», я возмущен возможностью появления подобной инсинуации в газете советской власти, принявшей «Мистерию». Дело не в эстетической оценке — она в статье не заметна и во всяком случае допустима в любой форме, — дело в моральном осуждении «Мистерии».

Если автор статьи прав и «Мистерия» вызывает только «подавляющее чувство ненужности, вымученности совершающегося на сцене», то преступление тратить деньги на ее постановку, обманывая доверие рабочего класса; если же верно сделали вы, ставя «Мистерию», — тогда достойно оборвите речистую клевету. Требуя к общественному суду за грязную клевету и оскорбление революционного чувства редакцию газеты и автора статьи, я обращаю на это и ваше внимание, тов. комиссар, ибо вижу в этом организованную черную травлю революционного искусства.

*В. Маяковский*

12 ноября [1918].

# **{399}** Выступления на заседаниях коллегии отдела изобразительных искусств Наркомпроса[[11]](#endnote-9)

## I5 декабря 1918 года.Выступление по докладу о деятельности Кинокомитета

При работе в кинематографическом отделе, в частности, когда я был в Москве, — всегда натыкаешься на эксплуатационную сторону. Никаких других целей, кроме технической передачи движения фигур, современная кинематография не преследует и ничем не интересуется.

Иногда благодаря хорошему режиссеру удается сделать две‑три художественные постановки, но даже эти художественные постановки стоят на совершенно непозволительно низком уровне. Мне пришлось это испытать на своей шкуре. Мы ставили в Москве три картины, три сценария, в одном из них благодаря исключительным обстоятельствам пришлось играть и мне. Этот сценарий единственный, который прошел через критику Кинокомитета[[12]](#endnote-10). Второй не прошел, нашли, что здесь нет просветительных идей и т. д.

В области кинематографии царит полнейшая неурядица. Но каким образом отдел изобразительных искусств мог бы вмешаться и взять это дело в свои руки?.. Мне кажется, что задача была бы ему не по силам. Нужно только посмотреть на эту махину в несколько этажей, где на машинах работают сотни людей, чтобы понять, какой это аппарат. Конечно, можно было бы его несколько расчистить, уменьшить количество служащих, но во всяком случае это колоссальный аппарат, регулирующий всевозможные технические вопросы.

Следует ли национализировать кинематограф или нет?.. Во всяком случае ясно, что вести войну в таком масштабе против ужасающей пошлости кинематографа {400} отдел не может. И все же отдел должен вмешаться в работу кинематографа. В Москве это было регулировано таким образом, что отдел изобразительных искусств получил у Кинокомитета несколько постановок. Было санкционировано право отдела пользоваться для своих постановок кинематографическим аппаратом Кинокомитета и делать постановки сообразно с теми взглядами, которые отдел считает нужным провести.

Затем может быть другая программа: образование при отделе изобразительных искусств кинематографической секции, как постоянно функционирующего учреждения с собственными декораторами, плакатами, постановками. Может быть еще третье решение: передача всего дела в руки художников. Но об этом говорить не приходится, потому что перед кинематографом, кроме художественных, стоят колоссальные просветительные задачи, в которые нам всем путаться нельзя.

Мое конкретное предложение следующее: потребовать от киноотдела (Москва) предоставить отделу изобразительных искусств известное количество постановок в год, участие представителей отдела в обязательном просмотре, рецензировании этих лент со стороны художественной. Всем известно, что ставятся вещи совершенно непозволительные, которые никак нельзя было бы выпускать. Сторона художественная в кинематографе стоит отвратительно. В Москве была образована коллегия с художником Кончаловским, который принимает плакаты для кинокартин. Плакат Сварога для картины Луначарского («Уплотнение»[[13]](#endnote-11)) из рук вон плох, говорят, будто бы благодаря тому, что слишком мало было времени. В настоящее время придуман способ рисования плакатов машинным путем: наводят часть ленты на полотно, кладут бумагу, копируют, и таким образом через пять минут вы получите плакат, на который художник должен был бы потратить несколько часов времени.

Итак — необходимо увеличить представительство в Кинокомитете на первых шагах. Дать от правительства директивы в смысле предоставления отделу изобразительных искусств определенного количества постановок, {401} а затем участие во всей организационной работе Кинокомитета, во всех тех областях, которые носят художественные оттенки, в области рецензирования картин, плакатного дела, приема пьес и т. д.

## II12 декабря 1918 года.Доклад о киносекции[[14]](#endnote-12)

Прошлый раз после собрания было назначено совещание, но на это совещание явился один я. Помещение оказалось 14 аршин на 21, очень маленькое для художественных снимков. Обычно при кинематографическом ателье нужно, чтобы был подвальный люк, чтобы туда спускать. Вообще все это помещение крайне не убрано, потребуется полтора или два месяца, чтобы его расчистить, если его будут продолжать расчищать в том темпе, в котором сейчас идут работы. Чтобы, эта работа наладилась и встала на практические ноги, необходимо, чтобы кинематографическая секция представила организационный план работы с точным обозначением сферы влияния: насколько эта работа будет относиться к отделу изобразительных искусств. Это необходимо выяснить в связи с организационным планом сметы на будущий год. Затем необходимо дать сейчас же кинематографической секции возможность работать в этом направлении, потому что, несмотря на недельное ее существование, есть уже четыре сценария, которые нам предложены. Необходимо образование литературной коллегии, чтобы один или два человека заведовали приемкой сценариев. Необходимо будет на собрании решить вопрос о созыве определенной труппы, о выяснении тех условий, на которых она могла бы работать. Следовательно, необходимо облечь существование этой самой секции в более реальную форму, чтоб ей было предоставлено самостоятельное существование.

Вот краткий доклад о деятельности кинематографической секции.

### **{402}** *(Реплики в прениях)*

Нами будет испрошено соответствующее помещение, и можно будет внести сюда на обсуждение практические результаты.

Какая бы ни была маленькая мастерская[[15]](#footnote-5), но раз она устроена по образцу фотографии, она лучше, чем помещение в Зимнем дворце. Необходимо расследовать все дело на месте. Нам необходимо было бы делегировать второго представителя от отдела, потому что одного недостаточно, и он один неспособен вести работу. Все эти вопросы необходимо выяснить.

Скульпторы преследуют педагогические цели, но я должен сказать, что тот же практический результат, который получится от делания памятника, получится и от кинематографического ателье.

# «Летучий театр»[[16]](#footnote-6) [[17]](#endnote-13)

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.

«Постановка “Мистерии-Буфф” показала, насколько существующий театр не приспособлен к постановке пьес, революционных и формой своей, и своим содержанием. Мытарства “Мистерии” достаточно поучительны. Один театр вопиет о недопустимости “тенденционного зрелища” в “храме чистого искусства”. В другом актеры только крестятся при чтении непривычных строк, звучащих для них кощунством. Третий, в который чуть не силком удается протащить пьесу, прилагает, как известно, максимум усердия к ее провалу; добиться {403} постановки в больших театрах новой вещи не возможно. Такое положение не может считаться нормальным. Необходимо дать объективную возможность новым произведениям увидеть сцену, не ставя их в зависимость от хорошего, плохого ли, но личного вкуса. Однако и коренная ломка существующего театра едва ли встретит всеобщее сочувствие, так как новый репертуар пока крайне ограничен, да и обработка вкуса, воспитанного старым, требует времени. Правильным выходом при этих условиях явится — создание “Летучего театра”[[18]](#endnote-14), вольной организации революционеров сцены, не связанных никаким громоздким техническим аппаратом, сосредоточивших все свое внимание на актерской игре и на словах, произносимых с подмостков.

Труппа, возможно ограниченная количественно, имея только необходимейшую декорацию и бутафорию, сделанную с тем расчетом, чтоб брать ее без всякой трудности в поездку, — будет перекидываться с места на место, хотя бы отчасти удовлетворяя потребность в новом театре. Труппа должна состоять не из профессионалов, выработавших трафарет, а из молодых актеров, режиссеров-поэтов, художников, видящих в работе своей не только службу, но и служение новому искусству. Не говоря даже о поездке по России, спектакли по народным домам и рабочим театрам Петербурга и Москвы вполне оправдали б необходимость подобной организации.

Первой постановкой такого театра должна быть “Мистерия-Буфф”, как наиболее подходящая по своему революционному пафосу пьеса, уже принятая к постановке и в Москве (отсутствие режиссера — причина проволочки) и требуемая отдельными рабочими театрами, например Кронштадтским. В дальнейшем намечается шедшая в Москве в дни октябрьских торжеств новая пьеса В. Каменского “Стенька Разин”. Включение в отдельную программу концертного репертуара еще более увеличит значение такого театра, расширив его роль пропагандой новой поэзии и музыки.

Мы ни минуту не сомневаемся в возможности дальнейшего самостоятельного существования и в развитии такой организации, — вспомним огромное количество {404} лекционных контор, кафе и т. п. учреждений, пользующихся неорганизованностью художественных сил и живущих еще их эксплуатацией.

Давая новую современную форму театра, наша организация поможет вместе с тем развитию целого течения искусства, предоставив возможность раскиданным в посторонней работе силам возвратиться к их прямой обязанности — к созданию новой красоты.»

1918

# Выступления на диспуте о постановке «Зорь»22 ноября 1920 года[[19]](#endnote-15)

## I

Товарищи, здесь уже изругали постановку «Зорь» футуристической чепухой, и вступая на этот скользкий путь, я мог бы вас назвать обывателями. Вы возмущались против якобы футуристической постановки и говорили, что она вам ничего не дает, что вы должны долго думать, что такое на сцене происходит. Вы забываете, что кроме футуристической декорации в театре есть и декорация реалистическая. Вы не обратили внимания на эти «реалистические» шедевры, которые декорируют весь остальной театр б. «Зона»[[20]](#endnote-16). Но почему эти яйца со вбитыми туда иголками от ежа — хорошее искусство? С точки зрения реальности, с точки зрения того, что дает вам что-нибудь декорация и с точки зрения цвета — этот занавес не просто красным написан, это, если хотите, идея целая, это революция, это солнце, что хотите![[21]](#endnote-17) Если вы подойдете с этой точки зрения, вы скажете, что все декорации декоративны, и мы вам их преподносим вместо тех декоративных украшений, которые были вам приятны, которые не беспокоили вам глаза чем-то намазанным. Вы свой спокойный маленький вкус забили чем-то маленьким. Но и вкус также революционизируется постепенно. Театр «Омона» в свое время казался очень революционным театром, потому что это был впервые введенный декаданс, а до этого {405} были просто трактиры с намалеванными голыми бабами. Я считаю, что необходимо уничтожить такую постановку вопроса, что это футуристическое, непонятное, а потому это дрянь. Вас это оскорбляет, обижает, — для вас же хуже.

Перейдем дальше по поводу этой постановки. Говорят, что постановка дрянь. Хорошо, постановка очень скверная. Я видел замечательную постановку «Благовещения»[[22]](#endnote-18), безукоризненную с точки зрения подобранности штиблета к каждому пальцу. Но сколько бы спектаклей на тему о воскрешении детей путем божественной силы ни ставить, все равно это будет ерунда.

Что же для нас ценно в нашем театре? Конечно, не то, что достигнуто.

Подите в Художественный театр, там такие загогулинки до сих пор висят. Вы говорили: «Передайте “Зори” Верхарна в этот театр». Что он вам на это скажет? «Да, действительно, будем мы ставить какие-то агитационные пьесы!»

Ценность Театра РСФСР в том, что он в противовес всем от старой декорации перешел к новой. Это первое колоссальное достижение этого театра.

Тут товарищ говорил: я видел вашего пророка, и он меня не убеждает, потому что он стоит на кубе[[23]](#endnote-19); а если я его на чемодан поставлю, это будет большей реальностью? Никакого реального пророка, как вы его ни ставьте, вы все равно не получите! Пророк — это ерунда, на что вы его ни ставьте. Вот мы подошли вплотную: все ценно в театре, что идет от нового, все скверно, что идет извне, что приходилось нам играть до сих пор. Да, нужно переломать этот глупый барьер, и нужно, чтобы и публика и актеры играли. Товарищи говорили, что бросали актеров в публику и они поддавали жару. Но, товарищи, в каком же театре можно сделать это? Представьте себе: в Художественном театре все эти дяди Вани, тети Мани сломали перегородку и вместе с околоточным пошли с пением «Интернационала» по улицам города!

Товарищи, я утверждаю категорически, что самый подход к делу, как и критика пьесы «Зори», неудачны. Вы критикуйте не данную постановку, а тот путь, на который {406} вступил этот театр. Вступил же он на исключительно правильный путь. Он понимает, что вне современности театр существовать не может. Это не значит, что мы должны выкрикивать с этих театральных подмостков какие-то лозунги, но чтобы все, что делается в этом театре, было бы родное вам. Все, что было в театре, и все, что критикуемо было ораторами, является от старого театра. Поэтому я предлагаю перенести разговор к рассмотрению того метода, тех путей, на которые вступил театр, поставивший «Зори». Меня эта постановка также не удовлетворяет. Когда я был в этом театре, я ушел с середины действия, потому что актер два часа говорил о каких-то химерах. В текущем моменте эта химера не участвует.

Крупская в «Правде» возражала довольно громко, что «будьте добры прекратить издевательство над покойным автором»[[24]](#endnote-20). Как хотите, товарищи, но если этот спектакль революционен, то все-таки в нем вам ближе взятие Перекопа[[25]](#endnote-21), чем весь этот Верхарн. Нет такой пьесы, которая бы не становилась для вас старой через неделю-две, не говоря уже о такой ветхой вещи, как Верхарн. Вам известно, как окончил свои дни Верхарн: он стал милитаристом и даже в некоторых своих вещах антисемитом. Что же, мы из уважения к покойнику будем оставлять это, если хотим иметь революционный текст? Нет, мы обязаны это сделать. Мы разрушили столько вещей, что же нам церемониться с такой маленькой вещью, как «Зори» Верхарна? Ломать, революционизировать все, что есть ветхого, старого в театре, и если первая постановка была неудачна с точки зрения статической, с точки зрения перевозки в провинцию, то, несомненно, мы должны крикнуть этой пьесе: да здравствует она, как первая революционная тенденция в театре!

## II

Товарищи, жалко, что ушел Луначарский. Я хотел его приветствовать от имени смердящих трупов, о которых он с такой залихватской манерой сегодня говорил. Два года тому назад появилась статья Луначарского, в которой черным по белому сказано, что впервые {407} в истории революционного движения дана пьеса, которая вполне идентична со всем пафосом современности. Это пьеса Маяковского «Мистерия-Буфф». Поэтому вопрос о смердении несколько отходит на задний план. Если бы мы, футуристы, оставались смердящими трупами, то я ухватил бы мандат Луначарского и пошел бы по всем совдепам: смотрите, какой я прекрасный, — и везде ставил бы свою пьесу. Но, несмотря на это, я через два года говорю: «это гадость» и переделываю, потому что новая революционная действительность требует от нас новых пьес, и это делаем только мы, революционные поэты и писатели.

Товарищу Луначарскому должно быть известно, если он не хочет вам талмудить головы зря, что мы, футуристы, первые отошли от интеллигентских форм и прочего к революционной действительности. Он должен знать, что во имя этой революционной действительности, во имя этого огромного содержания мы начали революционное выступление против всех старых театров. Луначарский должен знать, что только мы, художники-футуристы, перешли к реальной, политической, агитационной работе в искусстве. Он должен знать, что если мы не создали потрясающих поэтических произведений, то только потому, что на борьбу с Врангелем, с Польшей уходили наши поэтические силы.

Дальше тов. Луначарский указывает, что якобы я выступаю против каких-то пророков и пророческого в пьесах, а он выдвигает колоссальнейшее содержание. Да не о таких пророках я говорил. Я говорил о пророках, которых выдвигала буржуазия, о ходульных пророках, за которыми, как бараны, должны были все идти. Луначарский требует, чтобы пьеса зажигала, вдохновляла, заражала. Я на это отвечу, что холера и сыпной тиф вас заражают, — разве это хорошо? Он говорил: вам, футуристам, были предоставлены все возможности, но что говорил по этому поводу пролетариат: снимите это безобразие. Это было потому, что в деле художественного воспитания и образования ничего не было сделано. Да разве не носили Керенского на руках, а теперь разве он не разбит до того, что его фамилию и написать нельзя. Пусть Луначарский посмотрит, {408} не смердит ли у него под боком. С какой революционной идеологией согласуется это вторжение ветеринаров в искусство?

Луначарский говорил, что митинги надоели. Да, ведущему практическую работу в области пропаганды и агитации они надоели. Но я видел статью в «Правде», где писалось, что формы агитации нам надоели. Дайте нам агитирующие театральные действия, и вы увидите, какое будет впечатление. Да, агитация о смердении надоела. Передавали факт, что на каком-то совещании были предложены 13 резолюций, но ни одна не прошла. Там были резолюции по продовольственному вопросу, а после агитации агитационно-пропагандистского театра[[26]](#endnote-22) те резолюции, которые требовалось провести, прошли. Даже в такой маленькой вещи, как такая агитация, агитационное значение театра непомерно. А Анатолий Васильевич предлагает спать в театре, он говорит, что это сон. Из каких учебников вы вычитали, что театральное действие — это сон? Театральное действие — это борьба, а не сон.

Луначарский говорит, что агитация должна быть практической. Мы и возражаем против «Зорь», потому что все эти Эреньены[[27]](#endnote-23) не факты, а высосанный из пальца сон. Ведь мы уже ни одного слова, которое припахивает мистикой, Анатолий Васильевич, ни одного слова не потерпим в своих произведениях. Если мы говорим об отвлеченных пьесах, то только применительно к моменту. Театров политических, агитационных еще нет. Только взрывая, мы можем достичь такого театра. Да здравствует театр РСФСР, если даже на первых порах он и сделал не совсем удачную постановку! *(Аплодисменты.)*

# Открытое письмо А. В. Луначарскому[[28]](#endnote-24)

Анатолий Васильевич!

Образовался целый класс людей, «не успевших ответить Луначарскому».

На диспуте о «Зорях» вы рассказали массу невероятнейших вещей о футуризме и об искусстве вообще {409} и… исчезли. К словам наркома мы привыкли относиться серьезно, и потому вас необходимо серьезно же опровергнуть.

Ваши положения: 1) театр-митинг надоел, 2) театр — дело волшебное, 3) театр должен погружать в сон (из которого, правда, мы выходим бодрее), 4) театр должен быть содержательным, 5) театру нужен пророк, 6) футуристы же против содержания, 7) футуристы же непонятны, 8) футуристы же все похожи друг на друга и 9) футуристические же украшения пролетарских праздников вызывают пролетарский ропот.

Выводы: 1) футуризм — смердящий труп; 2) то, что в «Зорях» от футуризма, может только «компрометировать».

Начну с хвоста:

Что вы нашли в «Зорях» футуристического? Декорации? Декорации супрематические. Где мы видели в России живопись футуристов? Вы назвали Пикассо и Татлина. Пикассо — кубист. Татлин — контр-рельефист. Очевидно, под футуризмом вы объединяете все так называемое левое искусство. Но тогда почему же вы канонизируете академией Камерный театр[[29]](#endnote-25)? Или сладенький дамский футуризм Таирова вам ближе к сердцу? Если вас компрометирует все левое, то уничтожьте ТЕО[[30]](#endnote-26), запретите МУЗО[[31]](#endnote-27), разгоните ИЗО[[32]](#endnote-28), закройте государственные художественные учебные мастерские, ведь декоратор «Зорь» — Дмитриев — лауреат высших художественных мастерских, получивший первую премию. И вообще три четверти учащихся левые. И, конечно, запретите своего «Ивана в раю»[[33]](#endnote-29). Ведь реплики из ада — это же заумный язык Крученых. И, наконец, запретите писать декорации всем, кроме Коровина. Ведь все декораторы — и Якулов, и Кузнецов, и Кончаловский, и Лентулов, и Малютин, и Федотов — различных толков «футуристы». Тогда все силы сконцентрируйте на охране Коровина от естественных влияний времени. Не дай бог, этот декоратор умрет, то ведь тогда и правых не останется.

Но не найдете ли вы несколько неудобным «разъяснить» столько компрометирующих? Ведь все {410} эти люди — единственные из деятелей искусства, работающие все время с Советской властью, и зачастую коммунисты.

Все это оказалось смердящими трупами.

Анатолий Васильевич! Ваша любимая фраза «пролетариат — наследник прошлой культуры, а не ее упразднитель». «Пролетариат пересмотрит прошлое искусство и сам отберет то, что ему необходимо». Если с вашей точки зрения футуризм — венец буржуазного прошлого, то «пересмотрите» и «отберите», а теоретически те, кто умерли раньше, естественно, должны и больше смердеть.

Чем же чеховско-станиславское смердение лучше?

Или это уже мощи?

Футуристические украшения вызывают пролетарский ропот…

А разве Керенский не вызывал восторга? Разве его на руках не носили?

Чем же перевели вы этот нелепый восторг в справедливый гнев?

Агитацией. Пропагандой. Давайте агитировать за новое искусство, и, может быть, ропот перейдет в восторг.

Ведь сами же вы в брошюре «Речь об искусстве» (на открытии высших художественно-учебных мастерских в Петербурге) писали: «Футурист Маяковский написал поэтическое произведение “Мистерия-Буфф”. Я видел, какое впечатление эта вещь производит на рабочих — она их очаровывает» (стр. 26).

Очаровывает и смердит. Немного неудобно, не правда ли?

Футуристы похожи…

Поведите гениальнейшего пролетария в Третьяковскую галерею. Пусть он без вас и без каталога разберется, который, какой «Верещагин».

Дополнительно: китайцы, впервые приезжающие к белым, отмечают, что все белые, как две капли воды, походили друг на друга. Потом, ничего, обвыкают…

Футуристы против содержания…

Ведь это вы писали: «Футурист Маяковский написал {411} “Мистерию-Буфф”. Содержание этого произведения дано всеми гигантскими переживаниями настоящей современности, содержание, впервые в произведениях искусства последнего времени адекватное явлениям жизни» (стр. 27, А. В. Луначарский).

«Адекватное», «впервые». И вдруг смердит. Неудачное вам выражение подвернулось, не правда ли?

Футуристы непонятны…

А старое искусство понятно? Не потому ли рвали на портянки гобелены Зимнего дворца? Будем пропагандировать — поймут.

Нужен пророк…

А как же «ни бог, ни царь, ни герой»?

Театр погружает в сон…

А слияние актера с зрителем? Сонный не сольешься!

Театр — дело волшебное…

А разве пролетарий бывшие волшебства не переводит в разряд производства? «Искусство свыше» — разве это не синоним «Власть от бога»? Разве это не придумано для втирания очков «высшей кастой» — деятелями искусства?

Театр-митинг не нужен.

Митинг надоел? Откуда? Разве наши театры митингуют или митинговали? Они не только до Октября, — до Февраля не доплелись. Это не митинг, а журфикс «Дядей Ваней».

Анатолий Васильевич! В своей речи вы указали на линию РКП — агитируйте фактами. «Театр — дело волшебное» и «театр — сон» — это не факты. С таким же успехом можно сказать «театр — это фонтан».

Почему? Ну, не фонтан!

Наши факты — «коммунисты-футуристы», «Искусство Коммуны», «Музей живописной культуры», «постановка “Зорь”», «адекватная “Мистерия-Буфф”», «декоратор Якулов», «150 миллионов», «девять десятых учащихся — футуристы» и т. д. На колесах этих фактов мы мчим в будущее.

Чем вы эти факты опровергнете?

*Вл. Маяковский*

1920

# **{412}** Выступление на диспуте «Художник в театре»3 января 1921 года[[34]](#endnote-30)

Товарищи, я сначала скажу несколько слов предыдущему оратору[[35]](#endnote-31). Товарищ, вы, определенно заявивший о том, что вы не художник, подходите к нам, как подходит каждый обыватель, а не революционер. Вы говорите: где греза? где искусство? где поэзия? где красота? А что по-вашему красиво? Красивы слова Бальмонта… *(цитирует четверостишие)*[[36]](#endnote-32).

А иначе говоря, — все красиво. Зависит только от того, как вы на это посмотрите. А «Веселая вдова» — тоже ведь красивая штука, — не угодно ли ее? Вы, идя дальше по этому скользкому пути, заявляете, что задача современного театра — это борьба с общественным злом. Но нельзя же такую ерунду городить в XX веке! *(Аплодисменты.)* Будьте любезны не аплодировать, только шикайте. Ведь легочная чума и чахотка — это тоже зло. Спекуляция — тоже зло. Но плевать ей на ваш театр. У театра есть свои задачи, к которым подходить свысока, прикрываясь революционным «духом», не приходится.

Люди, именующие себя рабочими, говорили, что театр должен быть чем-то поднимающимся над всей обыденщиной, чем-то, что создается людьми, не думающими о куске хлеба. По нашей терминологии это «буржуи». *(Шум на местах. Председатель: «Прошу прекратить крики!»)* Мы знаем миллионы людей, произведения которых создавались в результате самой ожесточенной борьбы за кусок хлеба. Мы знаем «Голод» Кнута Гамсуна, который создался самыми тяжелыми нечеловеческими переживаниями и борьбой за кусок хлеба. И немало еще можно привести примеров. Как же вы обвиняете художников и актеров, что они за кусок хлеба что-то делают? Как вы на заводе и в советских учреждениях работаете за кусок хлеба, и мы работаем так же. *(Шум на местах.)* Товарищи, не прерывайте меня и не упражняйтесь даром во фразеологии. Я говорю только о том… *(шум)*, что сейчас здесь ставили в упрек современному театру, что он продается из-за куска {413} хлеба. Что же, все занимаются своей специальностью не ради этого, а ради каких-то воздушных промыслов? Мы сейчас сошли на землю, на которой борются из-за куска хлеба все живущие, и ни за какие воздушные коврижки с ней не расстанемся. *(Шум, крики с мест.)* Товарищи, если у вас есть не только голоса, но и фамилии, вы можете записаться.

Вы пришли сегодня сюда, чтобы посмотреть на эти красные пятна и веревки[[37]](#endnote-33), и не лезете сюда с палками и не грозите. Когда мы в Одессе с Василием Каменским подвесили у подъезда театра три пианино за ножки, публика грозила нас изничтожить, если мы этого украшения не уберем. А сейчас целый ряд ораторов выступает и кричит не о том, что это не является искусством, а вообще ведет теоретические споры о привлечении художников, и вы не возмущаетесь, и вам ясно, что это может быть оспариваемо только как определенная деталь, а спорить по существу вы не можете. Так ли это?

Нам сейчас потому не возражают, что нас крыть нечем, что вся идеология, на которую можно опереться, все старое искусство является буржуазной идеологией, которую мы сбросили в Октябре. И с ней к нам не сунешься. Дело в том, что за этим молчаливым согласием с нами существуют тысячи людей, сроднившихся со старой буржуазной мыслишкой, которая пучит глазки на это новое искусство, и где-то в Камергерском переулке творит свое старое искусство. Какое же разногласие этого театра с тем театром? Возьмите любую пьесу. Как подходят к ее постановке? Возьмите «Вишневый сад» — как к нему подходят? Да очень просто: «Вишневый сад», — валяй, декоратор; видел, как весной вишневый сад цветет? — ну и валяй сад, передай его. И передают, не считаясь ни с требованием сцены, ни с тем, что выдумало современное мастерство, как мастерство малярное или как мастерство живописца. Это потому, что пришедшие туда 5 – 10 тысяч человек требуют прежде всего зрелища, а не того, что дает Чехов. Требуют иллюстрации от декоратора. Там заботятся о том, чтобы эти несколько десятков тысяч человек пришли и не негодовали бы на плохую пьесу. Не об {414} этом заботится современный режиссер. Он заботится о том, чтобы вас всех скомпоновать в действии, чтобы вы были не сухими зрителями, а сами бросились бы разыгрывать комедию или трагедию. Для чего приходил сюда старый автор? Чтобы дать вам определенную мораль, нравоучение или борьбу с чахоткой, или вредом табака, которые он выдвигал на этой сцене.

Революция оторвала нас от старых обязанностей и дала нам возможность посмотреть, в чем же заключается основа нашего мастерства, нашей театральной работы. И вот здесь в этой революции мы нашли точные данные для живописи. Мы знаем, что объем или предмет, его раскраска, линейное построение — вот что является душою и сердцем живописного искусства. Мы нашли, что в театральной передаче «Дяди Вани» и «Вишневого сада» нет правды. Здесь режиссер берет вас хищнически, как чурбанов, несогласованных с другими людьми, которые идут рядом с вами, берет этих людей, которые привыкли бегать лишь по определенным направлениям по своим личным делам или за покупками, и пускает вас в стройные колонны и дает вам согласованность с движениями рядом стоящего человека, в данном случае актера.

Возьмите настоящего поэта — это не диктовщик морали, поэт уже не в этом смысле слова, но среди разноголосицы и шума и слов он берет самое существенное — как видоизменялись слова, какие новые лозунги и построения речи нашла революция. Это уже не старый язык Островского. Он хочет, чтобы на реплики со сцены вы подавали реплики из зала и жили бы той же жизнью, что живет поэт.

Целый ряд составных элементов создает Октябрь в искусстве. Здесь Октябрь начался с живописи по многим причинам, может быть, потому, что это одно из старейших искусств, может быть потому, что прикладная живопись более требовалась для революции и кустарного строя промышленности. Но эта революция пройдет через определенное отношение к живописи и перейдет к живописи как к искусству в области театра. Я думаю, что, защищая здесь общий фронт моих товарищей {415} «футуристов», однобоко будет говорить о привлечении живописи в театр. Это практически невозможно. Дайте любому декоратору поставить «Мистерию-Буфф», и он этого не сделает. Он прекрасно поставит ее со стороны красок, но не даст жизни тем миллионам, которые должны прийти из зрительного зала на помощь актеру. Следовательно, необходимо дополнение живописца режиссером и инструктирование его. И если вы пустите разношерстную бессловесную массу фантазировать на сцене, то из этого получится, в лучшем случае, скверный балет. Если актерам вы не дадите словесного построения, — театр будет мертв. Великолепный тон в смысле декораций, взятый живописцами, погублен безвозвратно скверной пьесой, которой являются «Зори». Но революционный фронт выясняется и выравнивается, и после того, как люди увидят «Зори», может быть и скверно поставленные, но там, где-то на местах, куда они потом вернутся, они принесут с собой этот прожектор, и им там уже не надо будет «Лесочков» Островского, они уже не станут их разыгрывать. Они приступят там к построению нового театра. И в демонстрации, где участвуют тысячи и десятки тысяч людей, движение этой толпы будет регулироваться уже не слабым и хриплым голосом Мейерхольда, а ревом сирены.

Товарищи, взятие Зимнего дворца «Лесом» Островского не разыграешь. Это химера. Октябрь наступил не потому, что дана пьеса, где художник идейно развернул себя. Нет. Весь тот вулкан и взрыв, который принесла с собой Октябрьская революция, требует новых форм и в искусстве. Каждую минуту нашей агитации нам приходится говорить: где же художественные формы? Мы видим лозунги, по которым все 150 миллионов населения России должны двинуться на электрификацию[[38]](#endnote-34). И нам нужен порыв к труду не за страх, а во имя грядущего будущего. А это разве дается «Лесом» Островского или «Дядей Ваней»? Ничего подобного: это дается инструментовкой всей толпы в смысле, проповедуемом нами, футуристами. Да здравствует Октябрь в искусстве, который вышел под общим флагом футуризма и пройдет под флагом коммунизма!

# **{416}** Вступительное слово на диспуте «Надо ли ставить “Мистерию-буфф”»?30 января 1921 года[[39]](#endnote-35)

Товарищи, сегодняшняя афиша вышла под таким невинным названием совершенно случайно. Она должна была бы выйти под более резким и категорическим названием.

Надо ли ставить «Мистерию-Буфф»? Казалось бы, вопрос несколько странный. Ведь ее готовят к постановке, в чем же дело? А дело в следующем. Как и у многих вещей, так и у моей «Мистерии-Буфф» есть некоторая эпопея. Вот в чем она заключается.

Три года тому назад, начатая еще в эпоху Февральской революции, за две или три недели до празднования Октябрьской годовщины она была готова. Решено было ее поставить. Я не буду говорить о тех палках, которые втыкались в ее колеса. Но ее решено было поставить, и вывел ее на свет божий А. В. Луначарский в своей книжке «Речь об искусстве», где он писал: «Впервые в истории мировой революции дана пьеса, идентичная всему ходу мировой революции. Я видел, какое впечатление она производит на рабочих. Она их очаровывает». Не правда ли, крещение пьесы довольно хорошее. Но после третьего спектакля в дело вмешались другие — некто Левинсон, бывший критик из «Речи», который также настаивал на полном своем знакомстве с пролетарской психологией и указал, что пьеса — определенно подмазывающаяся к пролетариату. Пьеса была снята с репертуара. Через три дня один из рабочих, именно заведующий распределением билетов Лебедев, писал в «Искусство коммуны»: «Я считаю недопустимым снять эту пьесу с репертуара, потому что в дни Октябрьской годовщины в Петрограде самый большой спрос на билеты был именно на эту пьесу». Тогда «на защиту коммунистических идей» выступила Мария Федоровна Андреева, которая тоже говорила, что она лучше всего понимает психологию рабочих; это — ерунда; пьесу надо снять; она недоступна пониманию рабочих масс.

{417} Уложив пьесу в чемодан, я поехал в Москву, где она читалась ко дню Октябрьской годовщины. В МОНО нашли ее великолепной для постановки, потому что действительно тогда не было других пьес и даже намеков на революционные пьесы. Пьесу решено было ставить в Москве, но на «защиту коммунистической точки зрения» выступил Комиссаржевский[[40]](#endnote-36), который говорил, что пьеса не годится, пролетариат ее не поймет (точных слов не помню).

Ко дню первомайской годовщины[[41]](#endnote-37) 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. Тогда пьесу передали для рассмотрения в МОНО, в майскую комиссию, и тогда за «поруганные права коммунизма» выступил Фриче[[42]](#endnote-38), который сказал, что пьесы пролетариат не поймет. Ее снова сняли с репертуара.

Через год почти на заседании Политпросвета[[43]](#endnote-39) подбирали репертуар ко дню вот этой Октябрьской годовщины, начали набирать и наскребать пьесы, причем внесена была и подверглась обсуждению моя пьеса, и была признана единственной пьесой, не только революционной, но отчасти и коммунистической. И решено было ее ставить. И тут на сцену, как «защитник коммунистических идей», вынырнул Чижевский[[44]](#endnote-40), который нашел пьесу опять-таки с точки зрения пролетариата недопустимой.

Не имея времени и возможности всем и каждому доказывать и объяснять, что это за пьеса, какая она, — я предпринял объезд районов, где я читал рабочим мою пьесу. Пока, к сожалению, мне удалось в Москве объездить только незначительное число районов (…)[[45]](#footnote-7) Рогожско-Симоновский, где три человека от коммунистов {418} говорили, что пьеса замечательна, и три другие — что она никуда не годится (в Петрограде я объездил все районы). При голосовании из аудитории Рогожско-Симоновского района (не знаю, сколько человек точно, но вмещается всего 650 человек) против пьесы подняли руки 5 человек, а за пьесу все остальные, то есть около 645 человек рабочих и красноармейцев. Но этих товарищей недостаточно, и если сегодня мы (я вызывал сюда представителей всей Москвы, ЦК РКП, Рабкрина[[46]](#endnote-41), Всерабиса[[47]](#endnote-42) и прочих организаций), и если мы сегодня, придя сюда, найдем эту пьесу заслуживающей внимания, — я льщу себя надеждой, что уже не выступит какой-нибудь Воробейчиков[[48]](#endnote-43) от имени пролетариата и не будет требовать снятия ее с репертуара. Мне хождения по мукам в течение трех лет страшно надоели.

Итак приступаю к чтению пьесы. *(Аплодисменты)*. Пьеса дана как была, в зависимости от новых, нарастающих обстоятельств, она будет переделываться. Когда я умру, она будет переделываться другими и, может быть, от этого станет еще лучше. Итак я читаю. *(Следует чтение «Мистерии-Буфф».)*

# Заявление в юридический отдел МГСПС[[49]](#endnote-44)

В юридический отдел МГСПС
от В. В. Маяковского

ЗАЯВЛЕНИЕ

Обращаю Ваше внимание на расправу, учиняемую Государственным издательством надо мной — работником поэтического труда.

Год назад Центрхудкол под председательством Наркома обсуждала театральный репертуар октябрьских торжеств и признала «Мистерию-Буфф» одной из лучших и первых пьес коммунистического репертуара. Постановка не могла быть осуществлена к годовщине, и я в течение нескольких месяцев перерабатывал «Мистерию», на которую мною уже был затрачен ранее год поэтического труда. Пьеса до постановки {419} была прочитана мною представителям ЦК РКП, МК РКП, ВЦСПС, Рабкрина, Главполитпросвета и других организаций, интересующихся агитискусством. По прочтении пьесы была принята единогласно, по предложению присутствовавших коммунистов (85 чел.), резолюция, требовавшая постановки «Мистерии» во всех театрах РСФСР и напечатания ее в возможно большем количестве экземпляров. Резолюция опубликована в «Известиях» и «Вестнике театра».

ТЕО Главполитпросвета, приложив резолюцию и требование нескольких рабочих и красноармейских театров о присылке пьесы, отправило в Госиздат отношение о срочном напечатании пьесы. 2 апреля мне выдали выписку распорядительной комиссии с постановлением: «в виду отсутствия бумаги отложить», — и с припиской: «книга на отзыв не посылалась». Я указал гражданину Вейсу[[50]](#endnote-45), что мотивировка недостатком бумаги не серьезна, так как, во-первых, Госиздат находит бумагу для печатания самой низкопробной макулатуры вроде пьесы «На заре новой жизни» Дерябиной или пьес Сабурова; во-вторых, эта макулатура издается в стотысячном тираже, «Мистерию» же можно издать в очень ограниченном количестве — только для нужд театров, тем более, что переписывание этой весьма требуемой пьесы на машинке отнимает у Республики и бумаги больше и больше рабочих часов, на что гр. Вейс мне ответил, что, конечно, для крайне нужной вещи бумагу можно было бы наскресть, но мы не считаем таковой «Мистерию» и вообще против «подобных произведений». Как же, — спросил я, — Вы догадались, что пьеса не нужная, если она на отзыв не поступала, а если мнение о пьесе было предрешено до прочтения, то зачем нужна комедия с постановкой этого вопроса в комиссии? Ответом удостоен не был.

Пьеса была переписана от руки и в таком виде была послана мной в Донбасс, в Тверь, ДВР[[51]](#endnote-46), в Прагу, в Берлин и т. д. В некоторых городах Республики и за границей, по имеющимся у меня сведениям, она вышла или должна выйти в непродолжительном времени.

Так как постановка «Мистерии» в Первом театре РСФСР встретила исключительно хорошее отношение {420} рабочей массы и газет (статьи в «Гудке», «Труде», «Известиях», в «Комтруде» и т. д.) и вызвала снова огромное требование, я снова обратился в Госиздат. На это обращение председатель коллегии Госиздата тов. Мещеряков мне сказал, что пьеса рабочим непонятна, ему лично она не нравится, что статьи и анкеты (собираемые в театре анкеты блестяще подтвердили понятность, нужность и революционность «Мистерии») не убедительны, так как статьи пишет советская интеллигенция, а анкеты заполняют советские барышни, — а его может интересовать только мнение рабочих. Тов. Мещеряков предложил устроить спектакль исключительно для рабочей аудитории и позвать его, чтобы он лично убедился в производимом впечатлении. Проверял ли когда-нибудь Госиздат таким образом беллетристическую чепуху, издаваемую им, — не думаю: за это б по головке не погладили.

Я заявил тов. Мещерякову, что нравится ли ему пьеса или нет, меня не интересует. Пьесы пишу не для Госиздата, а для РСФСР, но для испытания последнего средства на проверку согласился. Через МГСПС, при содействии тов. Охотова, был организован спектакль исключительно для рабочих-металлистов (ни один посторонний, даже по моим запискам, на спектакль попасть не мог). Несмотря на то, что я сообщил о спектакле тов. Мещерякову заранее и он обещал быть, товарищ не пришел.

После спектакля, прошедшего под шумное одобрение зала, была единогласно принята резолюция, в которой «Мистерия» приветствовалась как пролетарская пьеса, требовалось ее издание в возможно большем количестве экземпляров и выражалось негодование по поводу госиздатского отношения к «Мистерии» (резолюция в «Вестнике театра»).

После спектакля и принятия резолюции ко мне обратился редактор «Вестника театра» тов. Загорский[[52]](#endnote-47) и предложил напечатать пьесу в «Вестнике», неоднократно печатавшем агитационные пьесы. Так как Госиздат в театре отсутствовал, а держать экзамены мне надоело, я согласился, и пьеса вышла в 91 – 92 номере «Вестника». Получив 1 июня служебную записку Всеработпроса {421} за № 265, в которой пьеса была протарифицирована и предлагалось оплатить работу, и взяв отношение от ТЕО в Госиздат за № 180, удостоверяющее, что пьеса принята и отпечатана, я отнес эти бумаги в госиздатскую коллегию и просил уплатить построчную плату. На это тов. Мещеряков и тов. Вейс заявили мне, что надо нас всех предать суду Ревтрибунала за незаконное отпечатание «Мистерии», а дело будет рассматриваться коллегией Госиздата. Платить же мне будут те, кто печатал пьесу (привлек ли Госиздат кого-нибудь к ответственности за напечатание никчемных томов Немировича[[53]](#endnote-48)?). Я отправился в «Вестник театра» и просил оплатить в «Вестнике» в виду отказа Госиздата. В «Вестнике» мне сообщили, что Госиздат отказываться не имеет права, так как коллегия Наркомпроса передала ему всю смету «Вестника». Не желая вести бесполезных разговоров с яростным Госиздатом, я подождал, пока была составлена «Вестником» общая платежная ведомость и отправлена в Госиздат. Когда через неделю я пришел в Госиздат за справками, меня ждал новый сюрприз; коллегия, рассудив, что едва ли можно привлекать за напечатание революционной пьесы, напечатанной вполне законным образом на той бумаге, которая предназначена для «Вестника театра», выпустившего с этой целью двойной номер, попробовала новый способ отшибить у меня охоту писать и стараться напечатать написанное. На ведомости стояло: «Распределительная комиссия, 15/VII: поручить финотделу проверить ведомость по тарифным ставкам и оплатить, исключая пьесы Маяковского “Мистерия-Буфф”, 18/VII» (подписи).

Таким образом, Госиздат признал: 1) законность отпечатания номера и 2) законность требований об оплате, предъявляемых Госиздату со стороны сотрудников. Меня же исключили, очевидно, просто потому, что я вообще Госиздату не нравлюсь. Я обратился с жалобой в Цекпрос[[54]](#endnote-49). Цекпрос направил меня в юридический отдел ВЦСПС. Юридический отдел дал свое заключение, подтверждающее мое безусловное право на получение платы за труд. Тогда заведующий ТНО[[55]](#endnote-50) Цекпроса тов. Богомолов просил по телефону гр. Вейса {422} дать объяснение по поводу неуплаты. Гр. Вейс (передаю со слов тов. Богомолова) в крайне раздраженном тоне отвечал, что пьеса к печати не дозволена (отложить за неимением бумаги — едва ли это запрещение?!— *В. М.*), — напечатана обманным путем и оплате не подлежит (интересно, арестованы ли наборщики, набиравшие эту «нелегальщину» и получил ли плату корректор?). Тов. Богомолов указал, что все равно обязаны уплатить за труд, — если угодно, привлекая незаконно напечатавших, — обязанность же профсоюза — защищать интересы трудящихся. На это гр. Вейс ответствовал: «Маяковский по отношению к “Мистерии-Буфф” меньше всего может быть назван трудящимся», — и бросил трубку. Так как мы не могли догадаться, что могут означать эти загадочные слова, Цекпрос отправил официальную бумагу Госиздату, требующую немедленно сообщить в письменной форме причины неоплаты. Записка отправлена 22‑го. Три раза я приходил в Цекпрос, ответа не было. На телефонные звонки нам отвечали, что ничего не знают, так как заседание будет, и то, может быть, через неделю. Через неделю ответа не последовало. Тогда тов. Богомолов снова телефонировал в Госиздат. Кто говорил с тов. Богомоловым и что — я не знаю. Тов. Богомолов сказал мне только, что платить не хотят, а говорили такое, что передать невозможно.

Мне эта комедия надоела. Я взял новое удостоверение о том, что мне должны уплатить (служебная записка Цекпроса № 340). Записка была подтверждена заведующим ОНТ МГСПС тов. Сивковым, предлагающим немедленно уплатить за работу. На просьбу принять меня вышел разъяренный Вейс, взял у меня записку, отнес ее и через секунду вынес обратно с надписью: «В уплате отказать. И. Скворцов. 5/VIII – 21 г.» Я еще раз просил мотивировать отказ, на что мне гр. Вейс сказал: «Мы Вам пьесы не заказывали, пусть Вам платит тот, кто Вам заказал». (Интересно, заказывал ли Вейс Грибоедову «Горе от ума», а если нет, то кто осмеливается печатать эту пьесу?)

{423} Потеряв 1 1/2 месяца на разговоры и 2 1/2 — на хождение за заработной платой, я, имея другие дела, должен от этого удовольствия на будущее время отказаться. Так как руководители Госиздата, во-первых, не желают признавать существующих законов об оплате труда; так как, во-вторых, в этом непризнании руководствуются, очевидно, личными симпатиями, недопустимыми в учреждениях Республики; так как, в‑третьих, такой личный способ вредит всему делу развития литературы в Республике; так как, в‑четвертых, лица, стоящие во главе Госиздата, в выборе печатаемых литературных произведений обнаруживают полную профессиональную безграмотность, несовместимую с их ответственными постами; так как, в‑пятых, Госиздат упорствует в своей безграмотности, саботируя издание литературы высокой квалификации, невзирая даже на требование массы рабочих; так как, в‑шестых, форма ответов на законные вопросы явно оскорбительна и для запрашивающего профсоюза и меня, как работника, защищаемого профсоюзом, — прошу Вас расследовать это дело, принудить Государственное издательство оплатить мой труд и привлечь к законной ответственности руководителей Госиздата по указанным мною шести пунктам. Для всестороннего выяснения этого дела прошу допросить следующих товарищей: 1) заведующего ТНО Всеработпроса Богомолова, 2) редактора «Вестника театра» тов. Загорского, 3) заведующего ТЕО Главполитпросвета тов. Козырева, 4) секретаря Всероскома помощи голодающим тов. Охотова, 5) режиссера Первого театра РСФСР тов. Мейерхольда, 6) редактора «Вестника ЦК Всерабиса» тов. Бескина и 7) председателя Губотдела Всерабиса тов. Лебедева. При сем прилагаются № 91 – 92 «Вестника театра», выписка из протокола заседания распорядительной комиссии № 44 (ПО), отношение ТЕО за № 180 и две служебные записки № 265 (копия) и 370 и дополнительный счет на оплату извозчика в связи с поездками, вынужденными волокитой Госиздата.

*В. Маяковский*.

6 / VIII – 21

# **{424}** Я сам[[56]](#footnote-8) [[57]](#endnote-51)

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

## Веселый год[[58]](#footnote-9)

Ездили Россией. Вечера. Лекции. Губернаторство настораживалось. В Николаеве нам предложили не касаться ни начальства, ни Пушкина. Часто обрывались полицией на полуслове доклада. К ватаге присоединился Вася Каменский. Старейший футурист.

Для меня эти годы — формальная работа, овладение словом.

Издатели не брали нас. Капиталистический нос чуял в нас динамитчиков. У меня не покупали ни одной строчки.

Возвращаясь в Москву — чаще всего жил на бульварах.

Это время завершилось трагедией «Владимир Маяковский». Поставлена в Петербурге. Луна — Парк. Просвистели ее до дырок.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

## Август[[59]](#footnote-10)

Россия понемногу откереньщивается. Потеряли уважение. Ухожу из «Новой жизни». Задумываю «Мистерию-Буфф».

### Октябрь.

Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня не было. Моя революция. Пошел в Смольный. Работал. Все что приходилось. Начинают заседать.

### Январь.

Заехал в Москву. Выступаю. Ночью «Кафе поэтов» в Настасьинском. Революционная бабушка теперешних кафе-поэтных салончиков. Пишу киносценарии. Играю сам. Рисую для кино плакаты. Июнь. Опять Петербург [...]

### **{425}** 25 октября, 18‑й год.

Окончил мистерию. Читал. Говорят много. Поставили. Ревели вокруг страшно. Особенно коммунистичествующая интеллигенция. Андреева[[60]](#endnote-52) чего-чего не делала. Чтоб мешать. Три раза поставили — потом расколотили. И пошли «Макбеты»[[61]](#endnote-53).

### 19‑й год.

Езжу с мистерией и другими вещами моими и товарищей по заводам. Радостный прием. В Выборгском организуется комфут[[62]](#endnote-54), издаем «Искусство коммуны». Академии трещат. Весной приезжаю в Москву. Голову охватила «150 000 000». Пошел в агитацию РОСТА.

### 20‑й год.

Кончил «Сто пятьдесят миллионов». Печатаю без фамилии. Хочу, чтоб каждый дописывал и лучшил. Этого не делали, зато фамилию знали все. Все равно. Печатаю здесь под фамилией.

Дни и ночи РОСТА. Наступают всяческие Деникины. Пишу и рисую. Сделал тысячи три плакатов и тысяч шесть подписей.

### 21‑й год.

Пробиваясь сквозь все волокиты, ненависти, канцелярщины и тупости — ставлю второй вариант мистерии. Идет в 1 РСФСР и в цирке на немецком языке для III Конгресса Коминтерна. Прошло около ста раз.

Стал писать в «Известиях».

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

1922

# Кино и кино[[63]](#endnote-55)

Для вас кино — зрелище.

Для меня — почти миросозерцание.

Кино — проводник движения.

Кино — новатор литератур.

Кино — разрушитель эстетики.

Кино — бесстрашность.

{426} Кино — спортсмен.

Кино — рассеиватель идей.

Но — кино болен. Капитализм засыпал ему глаза зелотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плаксивыми сюжетцами.

Этому должен быть конец.

Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей.

Футуризм должен выпарить мертвую водицу — медлительность и мораль.

Без этого мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные «глаза со слезой» Мозжухиных.

Первое надоело.

Второе еще больше.

1922

# [О киноработе][[64]](#endnote-56)

Киноработа мне нравится главным образом тем, что ее не надо переводить. Я намучился, десятый год объясняя иностранцам красоты «Левого марша», а у них слово «левый» в применении к искусству, даже если его перевести, ничего не значит.

Частая езда заставляет меня думать о серьезном занятии каким-нибудь интернациональным искусством.

Сейчас мною даны два сценария ВУФКУ — «Дети» (пионерская жизнь) и «Слои и спичка» (курортная комедия худеющей семейки). Опыт предыдущей сценарной работы (18‑й год) — «Мартин Идэн», «Учительница рабочих» и др. — показал мне, что всякое выполнение «литераторами» сценариев вне связи с фабрикой и производством — халтура разных степеней.

Поэтому с завтрашнего дня я рассчитываю начать вертеться на кинофабрике, чтобы, поняв кинодело, вмешаться в осуществление теперешних своих сценариев.

1926

# **{427}** Письма в ВУФКУ(Всеукраинское фотокиноуправление)

## I[[65]](#endnote-57)

Москва, 29/IX – 26 г.

Уважаемый товарищ!

В ответ на ваши два письма я вам послал две телеграммы, так что сущность вам уже известна, остаются только краткие мотивировки.

1) С прискорбием узнал об отсрочке платежей до 6 – 7 октября и на первый раз примирился со своей грустной авторской участью в полной уверенности, что получу следуемое (900 – 750) точно в назначенный вами срок.

2) Сценарии[[66]](#endnote-58) отправляю только корректированными, так как при самой большой щепетильности не мог найти ничего требующего изменений. Изменения буду производить только в результате обсуждения сценариев с режиссером-постановщиком, а окончательную редакцию надписей дам только при монтаже фильмы. Таковую работу должен производить каждый сценарист над каждым сценарием вне зависимости от предварительных литературных качеств сценария. Как вы помните, об этом я и говорил при заказе и при сдаче сценариев, и даже просил внесения в договор пункта об оплате мне дороги до места постановки с целью «вмешательства в производство». Именно такое отношение я считаю добросовестностью сценариста, об этом я и упоминал в своей, совершенно правильной и лестной для ВУФКУ заметке[[67]](#endnote-59), и именно с таким отношением я подхожу к своей, весьма интересующей меня, работе в ВУФКУ.

Для меня ясно, что вы в момент написания письма не читали сами моей заметки. Она не может иметь двух толкований. Фантастическая ее передача, очевидно, результат «конкурирующих сценаристов», завсегдатаев редакционных корзин. Так же приятно мне было впервые от вас узнать о моем поступлении к Роому[[68]](#endnote-60) и другие феерические вещи.

{428} Думаю, что к этому вопросу нам более возвращаться не придется.

Считаю нужным еще раз повторить, что результат постановок моих сценариев решающе зависит от способности режиссера, так как европейский тип моих сценариев (монтаж кадров, а не фабульное развитие) у нас нов.

3) Буду в Харькове скорее всего 11 октября (очевидно, придется читать лекции), 14 же буду обязательно и привезу заказанные мне сценарии.

Крайне изумляет меня ваше упоминание о какой-то моей особой «хватке». Ни размером гонорара, ни сроками оплаты я, насколько мне известно, не выделяюсь из остальных сценаристов, что при моей бесспорной литературной квалификации кажется мне подкупающей юношеской наивностью.

Единственное, что у меня есть, — это девственная вера в нерушимость договоров и в необходимость их точного выполнения, что вы, должно быть, уже оценили, видя меня в назначенную минуту вежливо входящим со сценариями в руках.

Отнесите чересчур идиллическое описание моей фигуры за счет перегибания вами моей характеристики в другую сторону.

4) Сценарий к десятилетию Октября я возьмусь делать с удовольствием. Основное ваше положение, что хорошо бы наперекор пафосным сценариям сделать веселый, — приветствую. Тему, предложенную вами, не считаю удобовыполнимой. Мне кажется, нельзя провести на целый сценарий реализированную метафору «ребенок — СССР». Даже в литературном произведении такая длительная возня с метафорой не убеждает.

Со своей стороны предлагаем историйку двух обывательских братцев[[69]](#endnote-61) (возможно — сестра), одновременно бегущих от красных пушек, — один очутился за границей, другой повиснув на собственных штанах, перелазя забор, волей-неволей сидит в СССР. В дальнейшем развивается история братцев: заграничному до полкартины становится всё лучше, нашему — всё хуже. Другая половина «наоборот». Картина {429} талантливо развивается, пока заграничный брат не подает прошения о возврате оставшемуся братцу.

На этой канве можно прекрасно, бытово разыграть всю историю наших побед и завоеваний, подведя к апофеозному десятилетию.

Мне необходимо получить ответ на это предложение возможно скорее, так как т. Брик, совместно с которым я буду писать этот сценарий[[70]](#endnote-62), через три недели — месяц уезжает.

Если вы согласны с моим предложением, прошу написать мне с приложением договора (очевидно, на общих принятых вами условиях).

Жду от вас письма и буду рад увидеть лично.

С приветом

*В. Маяковский*.

## II[[71]](#endnote-63)

Уважаемый товарищ!

В апреле мной было получено извещение ВУФКУ о запрещении реперткомом моих сценариев «История одного нагана» и «Долой жир!» и в связи с этим предложение о возврате 2000 аванса.

Трехмесячная болезнь и лежка не позволили мне немедленно обратиться к вам.

Пользуясь отпуском, разрешаю себе обратить ваше внимание на следующее:

1) Совершенно неприемлема и изумительна простая ссылка на «запрещение» Главреперткома[[72]](#footnote-11). Когда? Почему? Как? Мне кажется, что такая мотивировка по отношению к советскому писателю недопустима и едва ли она могла иметь место без указания на причины и без возможности изменений по линии реперткомовских указаний.

Думаю, что у каждого непредубежденного человека {430} вызовет удивление запрещение по идеологическим соображениям (очевидно) сценария писателя, литератора, ведущего одиннадцать лет большую литературно-публицистическую работу без единого вымаранного нашими органами слова.

Прошу вас распорядиться о присылке мне мотивированной выписки запрещения.

2) Сценарии мною делались по непосредственному заказу и единожды были приняты как либретто и тема с предложениями о дополнениях и изменениях, кои мной и были внесены самым добросовестный образом.

В связи с требованием о возврате полностью аванса эта работа (плюс три поездки в Киев), очевидно, рассматривалась как увеселительная часть моих взаимоотношений с ВУФКУ.

3) Во всех моих взаимоотношениях со сценарной частью ВУФКУ была сплошная недомолвка — меня перекидывали от редактора к редактору, редакторы выдумывали несуществующие в кино принципы, особые на каждый день, и явно верили только в свои сценарные способности.

Думаю, что в отношении художественной части сценариев моя квалификация позволяет мне настаивать на необходимости проведения в картинах и моих сценарных «принципов».

Едва ли такое отношение редакторов помогает кампании, поднимаемой за привлечение в кино квалифицированных литературных сил.

Если мы не сумеем сговориться о сданных сценариях, я, конечно, возвращу авансы (за вычетом в согласии с союзным тарифом следуемого за безусловно проделанную работу), но предпочел бы возвратить их работой — сценарием по заданию ВУФКУ.

Жду вашего ответа.

Москва, Лубянский проезд, 3, кв. 12.

С приветом

*В. Маяковский*.

25/VII – 28, Алупка.

# **{431}** Предисловие к сборнику сценариев[[73]](#endnote-64)

За жизнь мною написано 11 сценариев.

Первый — «Погоня за славою» — написан в 13 году Для Перского[[74]](#endnote-65). Один из фирмы внимательнейше прослушал сценарий и безнадежно сказал:

— Ерунда.

Я ушел домой. Пристыженный. Сценарий порвал. Потом картину с этим сценарием видели ходящей по Волге. Очевидно, сценарий был прослушан еще внимательнее, чем я думал.

2‑й и 3‑й сценарий — «Барышня и хулиган» и «Не для денег родившийся» — сентиментальная заказная ерунда, переделка с «Учительницы рабочих» и «Мартина Идэна».

Ерунда не тем, что хуже других, а что не лучше. Ставилась в 18 году фирмой «Нептун».

Режиссер, декоратор, артисты и все другие делали всё, чтобы лишить вещи какого бы то ни было интереса.

4‑й сценарий — «Закованная фильмой». Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий, стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой. Постановка тем же «Нептуном» обезобразила сценарий до полного стыда.

5‑й сценарий — «На фронт». Агиткартина, исполненная в кратчайший срок и двинутая в кино, обслуживающее армии, дравшиеся на польском фронте.

6‑й и 7‑й — «Дети» и «Слон и спичка» — сделаны по заданию ВУФКУ по определенным материалам. Пионерская колония «Артек» и курортная жизнь Ялты.

Успех и неуспех этих картин на подавляющую массу процентов будет зависеть от режиссера, так как весь смысл картин в показе реальных вещей.

Последние сценарии:

8‑й — «Сердце кино» (возобновленный вариант «Закованная фильмой»).

9‑й — «Любовь Шкафолюбова».

10‑й — «Декабрюхов и Октябрюхов».

11‑й — «Как поживаете?».

Я печатаю здесь восьмой и девятый сценарии, как {432} типовые для меня и интересные в дороге новой кинематографии.

«Как поживаете?» в отрывке будет приведен в ЛЕФе, так как он требует подробнейшего описания его демонстрации перед правлением Совкино и крепкого разговора и полемики с директорами. Он выпал из плана предполагаемой книжицы.

1926 – 1927

# Караул![[75]](#endnote-66)

Я написал сценарий — «Как поживаете?»

Сценарий этот принципиален. До его написания я поставил себе и ответил на ряд вопросов.

Первый вопрос. Почему заграничная фильма в общем бьет нашу и в художестве?

Ответ. Потому, что заграничная фильма нашла и использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности. (Поезд в «Нашем гостеприимстве»[[76]](#endnote-67), превращение Чаплина в курицу в «Золотой горячке», тень проходящего поезда в «Парижанке»[[77]](#endnote-68) и т. п.)

Второй вопрос. Почему надо быть за хронику против игровой фильмы?

Ответ. Потому, что хроника орудует действительными вещами и фактами.

Третий вопрос. Почему нельзя выдержать час хроники?

Ответ. Потому, что наша хроника — случайный набор кадров и событий. Хроника должна быть организована и организовывать сама. Такую хронику выдержат. Такая хроника — газета. Без такой хроники нельзя жить. Прекращать ее — не умнее, чем предлагать закрывать «Известия» или «Правду».

Четвертый вопрос. Почему слепит «Парижанка»?

Ответ. Потому, что, организуя простенькие фактики, она достигает величайшей эмоциональной насыщенности.

Сценарий «Как поживаете?» должен был быть ответом {433} на эти вопросы языком кино. Я хотел, чтобы этот сценарий ставило Совкино, ставила Москва («национальная гордость великоросса», желание корректировать работу во всех ее течениях).

Прежде чем прочесть сценарий, я проверял его у специалистов. «Можно ли поставить?» Один из наших лучших режиссеров и знаток техники кино, Л. В. Кулешов, подсчитал и ответил:

— И можно, и нужно, и стоит недорого. Не желая расставаться со свежим сценарием, я сам прочел его литературному заву и отделу Совкино в составе тт. Бляхина, Шкловского и секретаря отдела. Чтение шло под сплошную радость и смех.

После чтения.

Бляхин. Великолепная вещь! Обязательно надо поставить! Конечно, есть неприемлемые места, но их, конечно, переделаете.

Шкловский. Тысячи сценариев прочел, а такого не видел. Воздухом потянуло. Форточку открыли. Секретарь. То же.

Блестящее отношение соответствовало блестящей скорости.

Через два дня я читал сценарий правлению Совкино. Слушатели тт. Шведчиков, Трайнин, Ефремов, секретарь, из слушавших ранее — тт. Бляхин и Кулешов.

Слушали с унынием. Тов. Ефремов сбежал (здоровье?) в начале второй части.

После — прения. Привожу квинтэссенцию мнений по личной записи на полях сценария; к сожалению, не велась стенографическая запись этого гордого, побуждающего к новой работе зрелища.

Тов. Трайнин. Я знаю два типа сценариев: один говорит о космосе вообще, другой — о человеке в этом космосе. Прочитанный сценарий не подходит ни под один из этих типов. Говорить о нем сразу трудно, но то, что он не выдержан идеологически, — это ясно.

Тов. Шведчиков. Искусство есть отражение быта. Этот сценарий не отражает быта. Он не нужен нам. Ориентируйтесь на «Закройщика из Торжка». Это эксперимент, а мы должны самоокупаться.

{434} Тов. Ефремов *(вернулся уже в начале речи Трайнина)*. Никогда еще такой чепухи не слышал!

Тов. секретарь оглядел правление, тоже взял слово и тоже сказал:

— Сценарий непонятен массам!

Тов. Кулешов *(выслушав обсуждение)*. О чем же с ними говорить? Видите? После их речей у меня две недели голова будет болеть!

Сценарий не принят Совкино.

Товарищи! Объясните мне, что все это значит?

Дело не в сценарии. Тем более не в моем. Я могу написать плохо, могу хорошо. Меня можно принимать, можно браковать. По таким поводам громко кричать нечего.

Но:

1. Как может так разойтись мнение людей, специально поставленных Совкино для выбора сценариев, с мнением тех, кто этих людей назначил, назначил именно за то, что эти люди знают, что такое сценарий, и обязаны знать лучше правления?

2. Если мщения все-таки поделились, то почему решающее слово в художественных вопросах за администрацией?

3. Почему после таких решений ведающие художеством смиряются и становятся в положение персонажа детской сказки:

Раскрывает рыбка рот,
А не слышно, что поет.

4. Почему у бухгалтера в культуре и искусстве решающий голос, а у делателя культуры и искусства даже нет совещательного в их бухгалтерии?

5. Значит ли слово «самоокупаемость», что сценарии должны писать кассиры? А какой же писатель пойдет после подобных встреч?

6. Если киноэксперименты не будет проводить монополист — Совкино, то куда девать киноизобретателя? Сколько денег за эту киноизобретательность вы переплачиваете, в конечном итоге, заграницам?

7. Если такая система (общая) предохраняет от сценарной макулатуры, то почему сценарии показываемых {435} картин убоги, сценарное творчество ограничивается утилизацией покойников, и каждое обследование каждого кинопредприятия обнаруживает залежи принятых и ни на что не годных сценариев?

Одно утешение работникам кино:

«Правления уходят — искусство остается».

1927

# Только не воспоминания…[[78]](#endnote-69)

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

«Мистерию-Буфф» я написал за месяц до первой Октябрьской годовщины.

В числе других на первом чтении был и Луначарский.

Отзывались роскошно.

Окончательно утвердил хорошее мнение шофер Анатолия Васильевича, который слушал тоже и подтвердил, что ему понятно и до масс дойдет.

Чего же еще?

А еще вот чего:

«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.

Но пьесе нужен театр.

Театра не находилось. Насквозь забиты Макбетами. Предоставили нам цирк, разбитый и разломанный митингами.

Затем и цирк завтео 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.

Дали музыкальную драму.

Актеров, конечно, взяли сборных.

Аппарат театра мешал во всем, в чем и можно и нельзя. Закрывал входы и запирал гвозди.

Даже отпечатанный экземпляр «Мистерии-Буфф» {436} 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.

И наконец в самый вечер один за другим стали пропадать актеры.

Пришлось мне самому на скорую руку играть и «Человека просто», и «Мафусаила», и кого-то из чертей.

А через день «Мистерию» разобрали, и опять, на радость акам[[79]](#endnote-70), занудили Макбеты. Еще бы! Сама Андреева играла саму Леди. Это вам не Мафусаил! Я перекинулся с «Мистерией» в Москву.

Читал в каком-то театральном ареопаге для самого Комиссаржевского.

Сам послушал, сказал, что превосходно, и через несколько дней… сбежал в Париж.

Тогда за «Мистерию» вступился театральный отдел.

Решили ставить «Мистерию» снова.

Я осовременил текст.

В нетопленых коридорах и фойе Первого театра РСФСР шли бесконечные репетиции.

В конце всех репетиций пришла бумага: «Ввиду огромных затрат и вредоносности пьесы, таковую прекратить».

Я вывесил афишу, в которой созывал в холодный театр товарищей из ЦК, МК, из Рабкрина.

Я читал «Мистерию» с подъемом, с которым обязан читать тот, кому надо не только разогреть аудиторию, но и разогреться самому, чтобы не замерзнуть.

Дошло.

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

Результат «закрытия» был самый неожиданный — {437} собрание приняло резолюцию, требующую постановки «Мистерии» в Большом театре.

Словом — репетиции продолжались.

Парадный спектакль, опять приуроченный к годовщине, был готов.

И вот накануне приходит новая бумажка, предписывающая снять «Мистерию» с постановки, и по театру РСФСР развесили афиши какого-то пошлейшего юбилейного концерта.

Немедленно я и ячейка театра двинулись 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. 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.

«Мистерия-Буфф» шла сто раз. И три раза феерическим зрелищем на немецком языке в цирке, в дни Третьего конгресса Коминтерна.

И это зрелище разобрали на третий день, — заправилы цирка решили, что лошади застоялись.

На фоне идущей «Мистерии» продолжалась моя борьба за нее.

Много месяцев я пытался получить свою построчную плату, но мне возвращали заявление с надписями или с устной резолюцией:

«Не платить за такую дрянь считаю своей заслугой».

После двух судов и это наконец разрешилось уже в Наркомтруде, и я вез домой муку, крупу и сахар — эквивалент строк.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

1927

# **{438}** Выступления на диспуте о политике Совкино15 октября 1927 года[[80]](#endnote-71)

## I

Товарищи, я, к сожалению, не слышал основного доклада тов. Бляхина… *(Голос с места: «нечего и жалеть».)* Нападают сейчас на Совкино, и по различным линиям. Нужно отделить здесь линию учрежденческую, которая переплетается здесь с тем, что вот у Шведчикова был представитель такой-то газеты, он его не принял и выставил… Не нужно забывать, что мы говорим по вопросам кинематографии. Здесь говорят о Трайнине, Бляхине, Шведчикове[[81]](#endnote-72)… Но нужно пожалеть людей. Ведь поставили людей, которые никогда этим делом не занимались… *(Аплодисменты)*. Каждый делает все, как умеет, как понимает… *(Аплодисменты)*.

Вот если бы все то общественное внимание, которое сегодня уделяется Совкино, доходило бы до него, проникало бы в его работу, то мы имели бы квалифицированных работников. Я не отказываюсь от мысли, что в дальнейшем тов. Трайнин сможет выпускать хорошие фильмы, но сейчас это эксперимент. В чем же дело?.. Здесь дело в неправильности построения организации. Здесь мы видим финансовую организацию, административный аппарат, которые давят на все остальное и, не имея товара, начинают торговать. А товара нет и не будет, потому что вопрос кинематографической культуры так не решается. Возьмите такой момент, что на Украине не пускают картины Совкино. И хорошо… Теперь заключили договор, и что же?.. Надо жалеть Украину. *(Аплодисменты). «*Рейс мистера Ллойда»[[82]](#endnote-73) продолжится еще дальше. Надо пожалеть… Правда, Украина с нами расквитается. ВУФКУ пришлет нам своего «Тараса Трясило». Здесь вопрос не только Совкино, и нечего его выделять из всей системы кинематографической работы. Я дал несколько сценариев, и начали с хвоста, с самого скверного, причем сделали такое, что я не пошел на просмотр картины[[83]](#endnote-74). Я не мог пойти. Как это называется?.. Вы даете сценарий, его пропускают через Главрепертком, проходит сценарий на фабрику, перерабатывают {439} его, получается рабочий сценарий, и потом разводят руками: вышло что-то не похожее, ведь такого ничего и не было… Это все получается оттого, что во главе учреждения стоят люди, которые в кинематографе ничего не понимают. У нас и хвалят и ругают картины Совкино. Вот возьмите картину «Поэт и царь». Нравится картина… Но если вдуматься — какая дичь, какое безобразие — эта картина. Возьмите просто такие веши. Сначала с бытовой стороны… Выводится образ наиболее замечательнейшего за все время существования России поэта и поэта с замечательной биографией, т. е. человека очень сложного. Я спрашивал у людей, которые пишут стихи, как они это делают… По-различному… Но во всяком случае — дурацки взъерошив волосы, отведя левую ножку в сторону, сесть к столику и сразу написать блестящее стихотворение:

Я памятник воздвиг себе нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа…

— это есть потрафление самому пошлому представлению о поэте, которое может быть у самых пошлых людей… *(Аплодисменты)*.

Или возьмите следующее. Пушкин был революционер для своего времени. И вот Пушкин, в присутствии воспитателя царских детей Жуковского, в кругу общества, за которым наблюдает шеф жандармов, читает свои революционные стихотворения, и ему Жуковский аплодирует. Это перегиб палки, и он идеологически в корне подрезает всякий смысл этой картины. Вы здесь дали схему. Мы знаем Пушкина бабника, весельчака, гуляку… Что же нам дается? Какая-то бонна в штанах… *(смех)*, которая катает детей. Вот высушенная схема… Хорошее представление о Пушкине! Каково историческое значение, историческая ценность?.. Пушкин с императором — на фоне памятника, который поставлен Антокольским 35 лет назад. Мне сказал это Шкловский… Вот историческая и художественная ценность картины. Бросим валять дурака. Картина от начала до конца плоха и иначе быть не может. Так будет независимо ни от чего, если будет ставить Гардин. Все картины, вся продукция Совкино будут сведены на {440} нет, если мы не будем стараться поднимать художественную культуру нашего кинематографического дела. Совкино — монополист, и он будет и дальше все монополистом, и если Совкино не будет допускать художественного эксперимента, — дело захиреет. Указывают на Эйзенштейна, на Шуб. Нечего и говорить, что эти режиссеры — наша кинематографическая гордость, но они помимо Совкино стали такими. «Броненосец Потемкин» по первому просмотру пускали только на второй экран, и только после того, как его раструбила германская пресса, он пошел на первом экране. Говорят о победе Шуб[[84]](#endnote-75). Она художественная потому, что в основу кинематографической ленты положен совершенно другой принцип. Монтаж реальных кадров без малейшей доснимки. Что же делает Совкино?.. Оно отказывает Шуб в авторских. Вы снимали кусочки — это и мы можем сделать.

Трайнин. Это не так…

Маяковский. За вашей подписью было приказано на фабрику — выдать столько-то наградных, и отказали в авторских. Я говорю на основании тех фактов, о которых может говорить каждый журналист. Я говорю относительно Шуб то, что мне говорили об этом приказе. Но если даже все неверно, то режиссер Шуб смогла сделать эту картину не благодаря существованию сценария, а только потому, что в основу был положен совершенно новый принцип монтажного характера, и следующую картину сделать нельзя, потому что хронику Совкино не снимало. *(Аплодисменты)*. Этого Совкино не делало. Если оно будет оправдываться относительно Шуб, то Совкино влипнет по другой линии, что свою энергию тратило в области кинематографа по линии захватывающих пьес с красивыми барынями вместо некрасивой современной хроники. Простите, что мне приходится приводить случай персонального знакомства с этим вопросом, но на основании личного опыта я могу судить. Мной был сделан сценарий[[85]](#endnote-76); в художественном совете Бляхин и другие говорили, что сценарий надо принять и т. п. Но как только они пошли на заседание административного аппарата читать этот сценарий, то вопрос не только о том, что {441} плохо (не в этом дело), а как все перекосились лица у художественного совета. А тов. Ефремов под конец сказал: «Не люблю футуристических штук».

Товарищи, административно-финансовый аппарат сидит на всей культурной работе Совкино. Без подготовки квалифицированных работников, молодого кадра, без понимания того, чем является кинематографическая культура, мы не сдвинем с места вопросы кинематографии. *(Аплодисменты.)*

## II

Товарищи, я целиком присоединяюсь ко всему, что говорил тов. Смирнов, с поправкой, что мы это уже говорили раньше, и тов. Смирнов присоединился к нам. Присоединяюсь я с одним коррективом, что для того, чтобы организовать хронику сегодняшнего дня, нужно откинуть старую художественную картину, перейти через нее. Вопрос организации хроники — это вопрос колоссальной сложности, вопрос художника, режиссера, монтажера и т. д. Это тот же вопрос поднятия художественной картины.

Здесь говорят, что тов. Смирнов якобы договорился до такой чуши, как закрыть коммерческое кино… Чушь!.. Мы только говорим, что массы, которые платят за кинематографические штучки, — не верхний слой нэпа или более или менее зажиточные слои, а много-десятимиллионная масса тех же текстильщиков, вузовцев, которые платят по гривеннику, и создаются миллионы. И сколько бы вы ни пытались, сколько ни старались, сколько бы дохода от публики, потрафляя вкусам, ни получили, — вы делаете скверное и гнусное дело. Правильность ваших положений опровергает постановка революционных фильм, как «Броненосец Потемкин», которые оправдывают себя коммерчески. Наша кинематография насквозь старая. С этим Протазановым[[86]](#endnote-77) лезут столетние древности кинематографии. Кинематографа не было, а уже был Протазанов. Со всех сторон лезут эстетические пошлости, и никакой связи с советской современностью эти пошлости не имеют… Вы говорите — подите и покритикуйте. {442} С какого черного хода мы будем залезать в Совкино, если журналистов не принимают и с ними не разговаривают. Мы вот и критикуем, мы сейчас поговорим.

Говорят, что вот Маяковский, видите ли, поэт, так пусть он сидит на своей поэтической лавочке… Мне наплевать на то, что я поэт. Я не поэт, а прежде всего поставивший свое перо в услужение, заметьте в услужение, сегодняшнему часу, настоящей действительности и проводнику ее — советскому правительству и партии. *(Аплодисменты)*.

Я хочу сделать свое слово проводником идей сегодня. Если у меня есть понимание, что миллионы обслуживаются кино, то я хочу внедрить свои поэтические способности в кинематографию, так как ремесло сценариста и поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность.

Последнее замечание относительно безответственности. Критика самая ответственная, потому что она идет под нашими фамилиями в отчетах газет и в ощущении всех окружающих. А ваша критика безответственная, потому что она канцелярская, и неизвестно, кто там скрывается. Запомните, товарищи. Не помахиванием руками вас встретят на любом собрании, где вы заговорите о кино. *(Аплодисменты)*.

# [О кино][[87]](#endnote-78)

Самое большое пожелание для советского кино на десятый год[[88]](#endnote-79) Октябрьской революции — это отказаться от гадостей постановочных «Поэт и царь» и дать средства, зря растрачиваемые на такого рода картины, на снимание нашей трудовой революционной хроники. Это обеспечит делание таких прекрасных картин, как «Падение династии Романовых», «Великий путь» и т. д.

Пользуюсь случаем при разговоре о кино еще раз всяческим образом протестовать против инсценировок Ленина через разных похожих Никандровых[[89]](#endnote-80). Отвратительно видеть, когда человек принимает похожие на Ленина позы и делает похожие телодвижения — и за всей этой внешностью чувствуется полная пустота, {443} полное отсутствие мысли. Совершенно правильно сказал один товарищ, что Никандров похож не на Ленина, а на все статуи с него.

Мы хотим видеть на экране не игру актера на тему Ленина, а самого Ленина, который хотя бы в немногих кадрах, но все же смотрит на нас с кинематографического полотна. Это — ценный облик нашего кинематографа.

Давайте хронику!

1927

# [О «Двадцать пятом»][[90]](#endnote-81)

Я думаю, что переделка поэмы на театральное действие — опыт очень трудный, уже по одному тому, что современный актер в области декламации цепко держится за старые традиции. Почти все чтецы, которых я слышал, или классически подвывают, или делают бытовые ударения, совершенно искажая стихотворный ритм. Но все же я считаю инсценировку поэм или стихов чрезвычайно важной работой для театра, потому что, запутавшись в переделках старых пьес на новый лад или ставя наскоро сколоченные пьесы, театры отвыкли от хорошего текста. Получается такое впечатление, что текст даже будто не очень важен для театра.

Что касается конкретной постановки моей поэмы «Двадцать пятое», то я видел только черновую репетицию, и тем не менее могу с уверенностью сказать, что спектакль из поэмы несомненно получится и, думаю, будет смотреться с интересом.

1927

# «Клоп»[[91]](#endnote-82)

Это — феерическая комедия в 5 действиях и в 9 картинах.

Мне самому трудно одного себя считать автором комедии. Обработанный и вошедший в комедию материал — {444} это громада обывательских фактов, шедших в мои руки и голову со всех сторон, во все время газетной и публицистической работы, особенно по «Комсомольской правде».

Эти факты, незначительные в отдельности, прессовались и собирались мною в две центральные фигуры комедии: Присыпкин, переделавший для изящества свою фамилию в Пьера Скрипкина, — бывший рабочий, ныне жених, и Олег Баян — подхалимничающий самородок из бывших домовладельцев.

Газетная работа отстоялась в то, что моя комедия — публицистическая, проблемная, тенденциозная.

Проблема — разоблачение сегодняшнего мещанства.

Я старался всячески отличить комедию от обычного типа отображающих, задним числом писанных вещей.

Основная трудность — это перевести факты на театральный язык действия и занимательности.

Сухой перечень картин таков:

1. Присыпкин и Баян на деньги мамаши Ренесанс закупают для предстоящего красного бракосочетания красную ветчину, красноголовые бутылки и красное прочее.

2. Молодняцкое общежитие обсуждает бегство Присыпкина из окопов трудного быта и за выстрелом самоубийцы Зои Березкиной, любившей Присыпкина, вышвыривает «жениха», с треском отрывающегося от своего класса.

3. Съезжались к загсу трамваи,
Там пышная свадьба была.

Свадьба Присыпкина и Эльзевиры Ренесанс — маникюрщицы, обстригшей бывшие присыпкинские когти.

4. Пожар уничтожает всех действующих лиц. Среди живых нет никого. Среди трупов не досчитывается один — судя по ненахождению, сгоревший по мелочам.

Выводы:
 Товарищи и граждане!
 Водка — яд.
{445} Пьяные
 республику
 зря спалят.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Случайный сон —
 причина пожаров.
На сон
 не читайте Надсóнов
 и Жаровых.

5. Проходят десять пятилеток строительства и борьбы за культуру. Труп по мелочам не сгорел. Целого и замороженного в ливне воды пожарных Присыпкина обнаружили в бывшем погребе. Механическое голосование всей федерации постановило Присыпкина воскресить.

Последние новости про
оттаивающее,
водкой питающееся
млекопитающее —

таковы.

6. Млекопитающее разморожено вместе с уползающим на стену прекрасным дородным клопом образца 1928 года.

«Автодоры» и прочее бывшего Тамбова сразили Присыпкина. Он падает на руки стрелявшейся, теперь здоровой, но постаревшей на 50 лет Зои Березкиной.

7. Репортер рассказывает о страшной «Трехгорной» эпидемии, заражающей город. Рабочие, производившие «пиво» для облегчения Присыпкину трудностей перехода к культурному времени, массой ложатся в больницы, сраженные однажды и случайно попробованным алкоголем. Даже собаки дома, где проживает Присыпкин, заражены микробами подхалимства, не лают и не бегают, а только «служат», стоя на задних лапках.

О девушках и говорить не приходится: они поражены приступами романсовой влюбленности.

По городу идет охота на невиданное насекомое «клопус нормалис», случайно обнаруженное черной точкой на белой стене и после долгих засад водворяемое в ларец директора зоосада.

{446} 8. Все попытки сделать из Присыпкина будущего человека разит неудача. Врачи отказываются от этого дышащего спиртным перегаром существа. Самому существу, привыкшему к мокрой водочной жизни, отвратительна стеклянная чистота. Существо протестует против того, что его разморозили для того, чтобы засушить. Существо раскидывает предлагаемые ему развлечения вроде книги Муссолини «Письма из ссылки». Пришедшее в отчаяние существо приведено в радужные чувства только объявлением зоосада о поисках человекообразного существа для ежедневных обкусываний и для содержания свежеприобретенного насекомого в нормальных зверьих условиях…

И даже Березкина изумляется, что пятьдесят лет назад она чуть не кончилась от этакой мрази.

9. На открытие зоологического сада стекся город. После обнародованных перипетий охоты и борьбы открывается клетка двух экспонатов — «клопус нормалис» и чуть было не принятый за «homo sapiens» и даже за его высший вид — за трудящегося — Присыпкин, оказавшийся по изучении мимикрийных признаков не человеком, а простым «обывателиус вульгарис».

Директор зоосада демонстрирует экспонат собравшимся отцам города, и готовый показать свои штуки — человекообразные манеры и речь — Присыпкин вдруг останавливает глаз на зрительном зале и в диком недоумении радости, возмущенный одиночным заключением, зовет в клетку неизвестно когда размороженных, как две капли воды похожих на Присыпкина, зрителей.

Галлюцинирующего Присыпкина, конечно, загоняют в клетку, и последние его фразы служители разгоняют вентиляторами.

«Музыка, марш!»

Канва действия вся.

Пьеса (она же и обозрение) написана. Первая ее встреча со слушателями, с теми, кто ее будет осуществлять, — встреча для пьесы приятная. Те, для кого пьеса написана, сказали свое «хорошо». Это ни в коем {447} случае не значит, что пьеса в моем воображении лавровая. Пьесы — не художественные шедевры. Пьеса — это оружие нашей борьбы. Его нужно часто навастривать и прочищать большими коллективами.

Мы проведем пьесу еще до постановки через большое количество комсомольских собраний и, если понадобится, будем вносить изменения в текст и в ситуации.

Но даже так обточенная и очищенная пьеса — это только одно из слагаемых.

Сила влияния комедии на зрителя может быть удесятерена (а то и уничтожена) актерами, оформляющими, рабочими сцены, музыкантами и т. д.

Но, конечно, главное зависит от того, насколько размахнется режиссер. Я уверен, что размахнется здорово.

1929

# [О «Клопе»][[92]](#endnote-83)

Театр Мейерхольда в Москве начал подготовительную работу по постановке моей новой пьесы «Клоп» — феерической комедии в 5 действиях и 9 картинах.

Проблема, поставленная в пьесе, это — разоблачение сегодняшнего мещанства.

Первые четыре картины происходят в наши дни. Действие разворачивается вокруг бывшего рабочего, бывшего партийца Присыпкина, справляющего «красное бракосочетание» с дочерью парикмахера, маникюрщицей Эльзевирой Ренесанс.

Эта часть пьесы заканчивается пожаром, возникшим во время шумной пьянки по случаю свадьбы. Все действующие лица во время пожара погибают, причем среди трупов не досчитываются одного — Присыпкина.

Вторая часть пьесы переносит зрителя на десять советских пятилеток вперед.

Будущее поколение находит замороженный труп Присыпкина и решает его воскресить. Таким образом махровый образец мещанина попадает в новый мир. Все попытки сделать из него будущего человека терпят неудачу. После целого ряда перипетий он попадает, {448} наконец, в клетку зоологического сада, где демонстрируется в качестве исключительного экземпляра «обывателиуса вульгариса».

В финале пьесы герой обращается к посетителям зоосада, а через их головы и к публике зрительного зала, с приглашением занять место в клетке рядом с ним.

Такова внешняя, еще ничего не говорящая, сюжетная схема моей пьесы.

Я перерабатываю ее по многочисленным читкам на комсомольских и рабочих собраниях.

«Клоп» — это театральная вариация основной темы, на которую я писал стихи и поэмы, рисовал плакаты и агитки. Это тема борьбы с мещанином.

Основной материал, переработанный в пьесе, — это факты, шедшие в мои руки — руки газетчика и публициста. В моей пьесе нет положений, которые не опирались бы на десятки подлинных случаев. Как мне самому нравится моя пьеса? Она мне будет нравиться, если она не будет нравиться обывателю.

В настоящее время я работаю над двумя пьесами — «Комедия с убийством», темой которой является столкновение лоб в лоб европейской культуры с советской, и комедией «Миллиардеры».

1929

# [Ответ В. Баяну][[93]](#endnote-84)

Вадим Баян!

Сочувствую вашему горю.

Огорчен сам.

О чванстве не может быть и речи.

Объясняю:

1. Каждый персонаж пьесы чем-нибудь на кого-нибудь обязан быть похожим. Возражать надо только на несоответствие, на похожесть обижаться не следует. В телефонной книжке на 1929 год имеются два Засыпкина, однако на «Присыпкина» в моей пьесе они пока не возражали.

{449} 2. Многолетнее знакомство с критикой ни разу не бросило мне в глаза двустишия:

Вадим Баян
От счастья пьян.

3. 17 лет тому назад, организуя, главным образом для саморекламы, чтение стихов Северянина (с которым неожиданно для вас приехал и я), вы отрекомендовались — Сидоровым, по стихам — Баяном. На вопрос о причинах такой тенденциозной замены — сообщили:

«К Сидорову рифму не подберешь, а к Баяну сколько угодно, — например, находясь в гостях у Тэффи, я сразу писнул в альбом:

Вадим Баян
от Тэффи пьян».

Я вас успокоил насчет Сидорова, немедля предложив рифму:

Господин Сидоров,
Тэффи не носи даров.

Очевидно, моим предложением об облегчении ваших рифменных неудач вы не воспользовались и специализировались в дальнейшем в качестве Баяна, но эта деятельность мне, к сожалению, совершенно не была известна.

4. Охотно верю, что ваша дальнейшая литературная работа нужна и полезна советской общественности и чисто формальное сходство с антипатичным персонажем пьесы вас расстраивает; тогда легко переделать малозначащие строки, и я переиначу фамилию героя, например:

Гусляр Вадим
упился в дым,

или:

Пьян Борис
до положения риз,

или:

Викентии Горов
пьян, как боров.

{450} Могу переделать даже пол, например:

Петрова Настасья
пьяна от счастья.

5. Новы указываете на сходство других «откровенных параллелей» и «признаков». Тогда обстрел этих признаков сходства с антипатичным, но типичным персонажем становится уже «уважительным» с «точки зрения советской общественности», и если это так, то я оставлю моего «героя» в покое, и придется переменить фамилию вам.

1929

# Выступления на обсуждении «Бани»23 сентября 1929 года[[94]](#endnote-85)

## I

Товарищи, вторую пьесу[[95]](#endnote-86) писать трудней. Мне было писать ее трудней и потому, что остается мало времени для обдумывания и всегда стоит опасность, чтобы новая пьеса не была сделана из обрывков старого, и потому, что аппетит приходит во время еды, так же, как и страсть к театральной работе. На своих вещах, на своих ошибках учишься, и я сам сейчас стараюсь отказаться от некоторой голой публицистичности.

Затем вторая пьеса просто по своим размерам длиннее. Там было 60 страниц, здесь — 90. Текстом дополнено то, что там занимала музыка; это сделано мною из стремления удешевить спектакль и из ненависти к музыке. Эти две причины заставили меня потратить излишек литературных сил на обработку литературного текста.

*(Читает пьесу «Баня». Продолжительные аплодисменты.)*

## II

*(После выступления одного из участников обсуждения.)*

{451} Мне очень жаль, что нет разговоров по пьесе, потому что я стараюсь сдерживать свой темперамент и выслушать все замечания.

Надо сказать, что сначала я сделал это явление подстроенным комсомольцами[[96]](#endnote-87), но я думаю, что некоторую театральную условность феерического порядка нельзя переносить из театра в жизнь. Все-таки это театр. Конечно, я буду работать над пьесой, но не в этом направлении. Что касается среднего действия, то оно для меня очень важно, чтобы показать, что театр — не отобразительская вещь, что он врывается в жизнь.

Затем товарищ не понял. Я не говорю, что я отказываюсь от традиции «Клопа». Наоборот, я все время держусь ее. Для меня было бы единственной критикой, если бы мне сказали, что это не доходит до нас, — но это надо проверить. Если не доходит — нужно убрать. Если доходит — в десять раз увеличить. Так что тут возражать товарищу не приходится, несмотря на то, что некоторые скептически отнеслись к его выступлению.

## III

Мне бы не хотелось из Совета театра делать фикцию, я ведь не отчитываюсь, и мне хочется в Совете видеть аппарат, который мне помогает. Мне очень хочется, чтобы товарищи говорили, пусть это будет невпопад, но я бы вынес для себя массу ценных указаний. Мне бы хотелось, чтобы сейчас поговорили.

(Вопрос. Тов. Маяковский, почему пьеса названа «Баней»?)

— Потому что это единственное, что там не попадается.

## IV(Заключительное слово.)

Я пытаюсь понять ту оценку, которая здесь дана. Дело в том, что вся последняя часть была написана иначе, потом ее пришлось для стройности переделать. Шестой акт я начал делать сразу, потому что я вспомнил, {452} что у меня в вещах всегда бывают не отделаны хвосты. Пятый акт построен правильно, но некоторые замечания нужно вложить и туда, немного обострить текст.

Что касается замечания относительно того, что средняя часть велика, то по тексту она занимает восемнадцать страниц, а другие — по двадцати. Она кажется больше, потому что там немного утомляет большой режиссерский монолог. Когда этот монолог будет идти на построенном действии, он будет играть.

Что касается прямого указания, кто преступник, а кто нет, — у меня такой агитационный уклон, я не люблю, чтобы этого не понимали. Я люблю сказать до конца, кто сволочь. Но я постараюсь это развернуть. Я очень рад и благодарен режиссеру за общую оценку моей работы, но мне кажется, что многое еще нужно сделать. «Клопа» я действительно писал почти с листа. Эту вещь я переписывал пять раз. Я буду очень рад, если товарищи признают нужным эту пьесу взять за основу. *(Смех. Аплодисменты)*.

# Выступление на обсуждении «Бани» в клубе Первой образцовой типографии30 октября 1929 года[[97]](#endnote-88)

Я скажу несколько слов относительно выступавших здесь товарищей. Прежде всего должен сказать, что я никогда не считаю какую-нибудь вещь законченной, сделанной, что я, мол, «памятник себе воздвиг нерукотворный». Я твердо верю в творческие силы рабочего класса и прихожу к нему за помощью, чтобы этот нерукотворный памятник сделать рукотворным. Я всякие замечания принимаю к сведению и стараюсь ими воспользоваться.

Тов. Ляховец тут указал, что я осмеиваю трудности. Он ссылался в подтверждение этого на то, что вот Победоносиков диктует машинистке — раньше, мол, ездили в трамвае по 5 копеек, а теперь — по 10 копеек. Но я здесь осмеиваю не наши трудности, {453} а осмеиваю бюрократический подход. Бюрократу все кажется хорошо, все нравится. А мы говорим: как бы так сделать, чтобы, если раньше ездили за 5 копеек, теперь ездить за 4? Ведь наш 10‑копеечный трамвайный тариф нами был принят тоже с точки зрения рабочей целесообразности. Я бичую бюрократов в этом примере, как и во всей пьесе. Оптимистенко тоже образец бюрократа, его дополняет мадам Мезальянсова. Или вот еще пример, — этот персонаж в том отрывке, который я прочитал, выступает очень мало, — это Иван Иванович, который по всякому поводу звонит Сергею Никитичу, а если Сергей Никитич не согласен, то Никандру Федотовичу, а если Никандр Федотович не согласен, то тогда Семену Пирамидоновичу. Все эти типы вместе должны составить общую фигуру бюрократа.

Указывали на то, что Чудаков изобрел такую пустенькую вещь, как машина времени. Нет, товарищи, то, что мы нашу пятилетку выполняем в четыре года, это и есть своего рода машина времени. В четыре года сделать пятилетку — это и есть задача времени. Как суметь себя и свое время сорганизовать так, чтоб пятилетку в четыре года сделать. Это — машина темпа социалистического строительства.

Далее говорили, что я дал своему изобретателю фамилию Чудаков. Я выступал на съезде изобретателей, и я знаю, что изобретатель действительно прежде всего чудаковатый человек. Я знаю изобретателей как людей, занятых своей идеей, которые надеются, что за них по организационному вопросу вступятся товарищи, и поэтому хотят заниматься своей работой, и часто им бюрократ в такой работе становится поперек дороги. Я не хотел его дурачком сделать.

Затем товарищ говорил о том, что концовка недостаточно слажена. Вот и режиссер мне указал, что, может быть, фейерверк чрезвычайно простое разрешение дела — это внешняя красивость. Я подходил к этому вопросу так, чтобы и агитация была, и завершение было фееричным. Я и думаю, что это очень {454} интересно и в театре до сих пор не применялось. Я хочу, чтобы получилась и агитация — бюрократов подпустили, и под конец фейерверк запалили, так что в Большой театр ходить незачем, там прямо Сокольнический круг, а не театр. Вот мой подход. Но это не значит, товарищи, что я от больших проблем отгораживаюсь дешевыми эффектами. Я хочу, чтоб агитация была веселая, со звоном.

Я очень благодарен тов. Коротееву, что он подбодрил меня. Если бы рабочим я был непонятен, я думаю, они не сидели бы здесь. А я вижу — сидят, и слушают, и смеются в нужном месте, где я написал, чтобы смеялись, — значит понимают, а то чего же смеяться стали бы? И напрасно меня товарищи обвиняют в том, что я сюда пришел после двух выступлений в Политехническом музее. Может быть, товарищи думают, что я в Политехническом музее выступал перед теми, кто на один день из Соловков приехал? Там тоже сидели советские служащие, вузовцы, рабочие. У меня 150 мест есть, которые я раздаю сам. Там тоже аудитория квалифицированная, мне нужно выслушать и их мнение, и поэтому напрасно думают, что я подлизываюсь. А я к хозяину в последнюю очередь прихожу. Если бы я пришел и просил — выслушайте меня, меня никто не хочет слушать, — тогда другое дело. Я не подхожу к вам бюрократически — отзвонил, и с колокольни долой. Я по-действительному хочу увидеть и услышать то, чего я не понимаю. Вы понимаете такие вещи, которых я не понимаю, и наоборот, те вещи, которые я знаю, — вы не знаете. Я очень благодарен аудитории за внимание и обещаю все свои вещи читать у вас.

## Ответы на записки

(Вопрос. Почему вы вашу пьесу называете драмой?)

— А это чтоб смешнее было, а второе — разве мало бюрократов, и разве это не драма нашего Союза?

{455} (Вопрос. Для кого вы пишете свое произведение, — рабочие вас не читают, потому что они вас не понимают, а интеллигенция вас ругает.)

— До меня такие записки не доходят. Откуда они знают, что меня не понимают, если не читают меня? Для меня было бы губительно, если бы сказали, что «они вас читают и говорят, что дрянь». Так что товарищи, такие записки для меня большого значения не имеют. А что интеллигенция меня ругает — то ведь интеллигенция есть ругательное слово, есть и рабочая интеллигенция.

Тут тов. Рогозинская выступала, говорила, что «Баня» лучше «Клопа». Для меня идеалов нет. Только после смерти вы будете говорить, какой замечательный поэт умер. Я хочу, чтоб я шаг за шагом вперед шел. Если бы мне сказали, что Маяковский очень хорошо пишет: в том году я написал замечательную вещь и в этом году такую же, — это было бы, по-моему, очень плохо. То, что «Баню» считаете лучшей «Клопа», показывает, что я «Клопом» несколько поднял ваш вкус к драматическим вещам.

# [О «Бане»][[98]](#endnote-89)

«Баня» — это моя новая драма в 6‑ти действиях с цирком и фейерверком.

1 действие, т. Чудаков изобрел «машину времени».

2 действие. Чудаков не может прошибить бюрократа т. Победоносикова — главначпупса (главный начальник по управлению согласованием).

3 действие. Победоносиков видит в театре себя самого и не узнаёт.

4 действие. Появление фосфорической женщины будущего.

5 действие. Все хотят перенестись в «готовый» коммунизм.

6 действие. Те, которые в коммунизм попадают, и те, которые отстают.

1929

# **{456}** [изложение двух действий «Бани»][[99]](#endnote-90)

## Действие второе[[100]](#footnote-12)

Товарищи Чудаков и Велосипедкин стараются протиснуть свое изобретение сквозь дебри Главного управления по согласованиям и через главначпупса товарища Победоносикова. Однако дальше секретаря, товарища Оптимистенко, не прорвался никто, а Победоносиков рассматривал проект будущей учрежденческой мебели в стиле разных Луев, позировал и «рассчитывал машинистку Ундертон по причине неэтичности губ», а товарища Ночкина за якобы растрату.

## Действие третье

Второй Победоносиков, второй Иван Иваныч, вторая Мезальянсова приходят в театр на показ ихних персон и сами себя не узнают. (Четвертое действие формально совпадает с первым.)

1929

# Некоторые спрашивают:[[101]](#endnote-91)

что я думаю о своих пьесах?

Мне рассказывали:

в трамвай сел человек, не бравший билета и старающийся обжулить дорогу. Заметивший кондуктор изругался:

— Эх ты, жулик, шантрапа, сволочь… клоп Маяковского…

Пригодившееся для жизни и вошедшее в жизнь определение было лучшей и приятнейшей рецензией на мою пьесу.

«Баня» — то же.

«Баня» бьет по бюрократизму. «Баня» агитирует за горизонт, за изобретательскую инициативу.

«Баня» — драма в б действиях, с цирком и фейерверком.

1929

# **{457}** Что такое «Баня»? Кого она моет?[[102]](#endnote-92)

«Баня» — «драма в 6 действиях, с цирком и фейерверком».

«Баня» — моет (просто стирает) бюрократов.

«Баня» — вещь публицистическая, поэтому в ней не так называемые «живые люди», а оживленные тенденции.

Сделать агитацию, пропаганду, тенденцию — живой, — в этом трудность и смысл сегодняшнего театра.

Привычка театралов к «амплуа» (комик, «эженю» и еще чего-то), к «типам» («33 лет с бородой», или «высокий брюнет, после третьего действия уезжает в Воронеж, где и женится»), эта зашаблонившаяся привычка плюс бытовой разговорный тончик и есть архаический ужас сегодняшнего театра.

Театр забыл, что он зрелище.

Мы не знаем, как это зрелище использовать для нашей агитации.

Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы.

В общем перипетии «драмы» таковы:

1. Изобретатель Чудаков изобретает машину времени, могущую возить в будущее и обратно.

2. Изобретение никак не продвигается через канцелярские рогатки и через главную из них — через тов. Победоносикова, главначпупса — главного начальника по управлению согласованием.

3. Сам тов. Победоносиков приходит в театр, смотрит самого себя и утверждает, что в жизни так не бывает.

4. Из будущего по машине времени является фосфорическая женщина, уполномоченная по отбору лучших для переброски в будущий век.

5. Обрадованный Победоносиков заготовил себе и литеры, и мандаты, и выписывает суточные из среднего расчета за 100 лет.

6. Машина времени рванулась вперед пятилетними, удесятеренными шагами, унося рабочих и работающих {458} и выплевывая Победоносикова и ему подобных.

Привожу отрывок последнего, VI действия…

Все это, вместе взятое, будет показано театром.

1929

# Выступление на обсуждении «Бани» в клубе «Пролетарий»4 декабря 1929 года[[103]](#endnote-93)

Товарищи, здесь поступали записки[[104]](#endnote-94) и товарищи выступали в прениях, — одни говорят так, что бюрократизм выведен, но нет типов, которые противостояли бы ему, не дано положительных типов. Это — первое. Это, может быть, действительно, недостаток моей вещи, но это потому, что хочется дать, особенно в эпоху пятилетнего строительства, дать не только критикующую вещь, но и бодрый, восторженный отчет, как строит социализм рабочий класс. Но это недостаток не только этой вещи, но и всей моей работы. Товарищи говорят, что здесь не указано, как бороться с бюрократизмом. Но ведь это указывают партия и советская власть: железной метлой чистки — чистки партии и советского аппарата, — выметая из наших рядов всех, кто забюрократился, замошенничался и т. д.

Моя пьеса — не новая вещь. Партия и сама знает это. Моя вещь — один из железных прутьев в той самой железной метле, которой мы выметаем этот мусор. На большее я и не рассчитываю.

Меня страшно растрогало собрание, потому что оно очень внимательно и хорошо подошло к моей вещи. В прошлом собрании я был в более квалифицированной аудитории по своему профессиональному составу — печатников[[105]](#endnote-95), они постоянно имеют дело с книгами, и мне казалось, что сегодня я, может быть, попаду в среду, которая меня оттолкнет.

Я свое неверие десятки раз перекрещиваю внутри себя. Слово за слово, фраза за фразой, товарищи дали ценные указания и по-настоящему подходили к вещи. Мне остается только сказать, что я ободрен {459} вашим к себе вниманием. Я вижу, что я дохожу действительно до самого рядового слушателя и читателя. Если я не смог дать то, что нужно в этой вещи, то сделаю в следующий раз. *(Аплодисменты.)*

Товарищи в последних записках просят прочитать одно стихотворение. Я это последнее стихотворение прочту. *(Аплодисменты. Читает.)*

Товарищи, я даю обещание аудитории прийти на специальный стихотворный вечер рабочих, а сейчас прочту еще одно стихотворение о предоставлении мне жилой площади, хотя у меня такой еще нет, но она мне очень нужна. *(Смех, аплодисменты. Читает.)*

# В чем дело?[[106]](#endnote-96)

В том, что «Баня» — драма в шести действиях, с цирком и фейерверком, направленная против бюрократизма, против узости, против покоя.

«Баня» чистит и моет.

«Баня» защищает горизонты, изобретательство, энтузиазм.

Главная линия — борьба изобретателя т. Чудакова, придумавшего машину времени, с неким главначпупсом (главным начальником по управлению согласований) т. Победоносиковым.

В пятом действии женщина, приехавшая из будущего времени, осматривает нас и удивляется. Привожу отрывок этого действия.

1929

# Удивительно интересно![[107]](#endnote-97)

Первое действие. Чудаков изобретает «машину времени». Тов. Велосипедкин — легкий кавалерист — помогает продвинуть изобретение через бюрократические рогатки.

Во втором действии попытка добраться до главного бюрократа т. Победоносикова — главначпупса — «главного начальника по управлению согласованием».

В марте «Баня» откроется в театре Мейерхольда.

1930

# **{460}** [К постановке «Бани»][[108]](#endnote-98)

«Баня» — драма в шести действиях, с цирком и фейерверком.

Театральная идея ее — борьба за театральную агитацию, за театральную пропаганду, за театральные массы — против камерности, против психоложества.

Политическая идея — борьба с узостью, с делячеством, с бюрократизмом, за героизм, за темп, за социалистические перспективы.

В переходе на разворот действия — эта борьба между изобретателем Чудаковым и главначпупсом — главным начальником по управлению согласованием — Победоносиковым.

1930

# Выступление на диспуте о «Бане» в Доме печати27 марта 1930 года[[109]](#endnote-99)

Товарищи, я существую 35 лет физическим своим существованием и 20 лет — так называемым творческим, и все время своего существования я утверждаю свои взгляды силами собственных легких, мощностью, бодростью голоса. И не беспокоюсь, что вещь моя будет аннулирована. В последнее время стало складываться мнение, что я общепризнанный талант, и я рад, что «Баня» это мнение разбивает. Выходя из театра, я вытираю, говоря, конечно, в переносном смысле, плевки со своего могучего чела.

После просмотра «Бани» голоса делились на две части: одни говорили: «Как замечательно, никогда так весело не было»; другие говорили: «Какая гадость, отвратительный спектакль».

Мне было бы очень легко сказать, что моя вещь была прекрасна, но ее испортили постановкой. Это был бы чрезвычайно легкий путь, от которого я отказываюсь. Я принимаю на себя целиком ответственность за недостатки и достоинства этой вещи. Но есть {461} моменты другого порядка. Нельзя, например, прийти и сказать: «Вот смотрите, избиение коммунистической демонстрации, скажем, в Нью-Йорке произошло лучше, чем забастовка углекопов в Англии». Подобная оценка не является действительным мерилом вещей. Прежде всего надо говорить о том, насколько та или другая вещь в наше время необходима. Если это наша вещь, то надо говорить: «Какое горе, что она плоха». Если она вредна, то надо радоваться тому, что она нехороша.

Основной интерес этого спектакля заключается не в психоложестве, а в разрешении революционных проблем. Оценивая театр как арену, отражающую политические лозунги, я пытаюсь найти оформление для разрешения подобных задач. Прежде всего я заявляю, что театр — это арена, а во-вторых, — это зрелищное предприятие, то есть опять-таки веселая публицистическая арена.

Кто-то сказал: «Провал “Бани”», неудача «Бани». В чем неудача, в чем провал? В том, что какой-то человечишко из «Комсомольской правды»[[110]](#endnote-100) случайно пискнул фразочку о том, что ему не смешно, или в том, что кому-то не понравилось, что плакат не так нарисован? На это я ориентировался двадцать лет своей работы? Нет, я ориентировался на литературный и драматический материал действительной ценности, вложенный в ту или другую вещь. В чем для меня ценность этого материала? Ценность в том, что это прежде всего пропаганда, поданная в форме читки, в том, что в самом тексте с самого начала до конца разрешены все комичные рамки разговоров. Я знаю, что каждое слово, мною сделанное, начиная с самого первого и кончая заключительным, сделано с той добросовестностью, с которой я делал свои лучшие стихотворные вещи. Чаров в доказательство неостроумных моментов привел три фразочки, взяв актерскую отсебятину.

Со стороны драматургической. Разрешая постановочные моменты, мы наткнулись на недостаточность сценической площадки. Выломали ложу, выломали стены, если понадобится — выломим потолок: мы хотим {462} из индивидуального действия, разворачивающегося в шести или семи картинах, сделать массовую сцену. Десять раз повторяю, — предвижу, что по этому поводу со смотрящими и со старым театром мне придется вступить в конфликт. Я знаю, — и думаю, что режиссер это знает, — что если бы мы сделали сцену по точным авторским ремаркам, мы достигли бы большего театрального эффекта. Но вместо психологического театра мы выставляем зрелищный театр. Меня сегодня в «Вечерней Москве» критиковали рабочие. Один говорит: «Балаган», другой говорит: «Петрушка». Как раз я и хотел и балаган, и петрушку. Третий говорит: «Нехудожественно». Я радуюсь: я и не хотел художественно, я старался сделать нехудожественно.

Мы никогда не были беспочвенными авангардистами, но никогда не были и хвостистами. Мы всегда говорили, что идеи, выдвигаемые Советским Союзом, являются передовыми идеями. В области драматургии мы являемся ведущим театром. На этом пути мы делаем десятки и сотни ошибок, но эти ошибки нам важнее успехов старого адюльтерного театра.

# **{463}** Приложения

# **{465}** Не для денег родившийся

## IЗаметка, по-видимому написанная Маяковским.[[111]](#endnote-101)

Когда гениальный человек, пройдя сквозь строй нужды и непризнания, добьется громкой славы, — нас интересует каждый штрих, каждый анекдот его жизни. Мы забываем, что, выброшенный бурей борьбы на тихий берег благополучия, он только ест и отлеживается, как чудом спасшийся от кораблекрушения.

Джек Лондон в романе «Мартин Идэн» первый провел фигуру гениального писателя по всей его удивительной жизни. К сожалению, огромный и сильный Идэн испорчен плаксивым концом. В своем киноромане «Не для денег родившийся» Маяковский дает Ивана Нова, это тот же Идэн, только сумевший не быть сломленным под тяжестью хлынувшего золота.

## IIЛибретто сценария, записанное со слов Л. А. Гринкруга, исполнявшего одну из ролей в картине.[[112]](#endnote-102)

Рабочий Иван Нов спасает от хулиганов молодого человека из буржуазной семьи, возвращающегося в {466} полупьяном состоянии из ресторана. Молодой человек приводит Ивана Нова к себе домой и знакомит его со своей семьей, которая радушно принимает спасителя сына. Иван Нов влюбляется в сестру молодого человека, но она отвергает его любовь. Под влиянием любви к девушке из интеллигентной среды Иван Нов начинает учиться. Пробуждаются его природные способности. Он пишет стихи, попадает в среду футуристов. В кафе футуристов с чтением стихов выступают Иван Нов (Маяковский), Бурлюк, Каменский и другие. Отсюда начинается слава Ивана Нова. Он становится знаменитым, потом богатеет. Его внешний вид преображается; теперь он носит хорошее пальто, цилиндр.

Иван Нов решает снова повидаться с девушкой, которую любит. Он покупает скелет, приносит его в свою квартиру, ставит около несгораемого шкафа, надевает на скелет цилиндр и накидку. Затем он приглашает к себе девушку. Войдя в комнату, девушка пугается скелета. Поэт, показывая на открытый и наполненный деньгами шкаф, говорит ей, что все его имущество к ее услугам. Происходит ссора. В дальнейшем Иван Нов опять встречается с девушкой; на этот раз она признается, что и она его любит. Но Ивану Нову кажется, что ее влечет к нему только его слава и богатство, — и теперь уже он отказывается от этой любви. Иван Нов страдает, думает о самоубийстве, но потом решает совершенно переменить жизнь. Он симулирует самоубийство: кладет завернутый в бумагу скелет на постель и поджигает его. Затем надевает свое прежнее платье рабочего и уходит.

# Барышня и хулиганЛибретто сценария 1918 года, записанное с фильма.[[113]](#endnote-103)

Рабочая окраина. Хозяин улицы — молодой парень, хулиган. В школу для взрослых приезжает новая учительница — миловидная молодая девушка. Работа ей предстоит трудная: обстановка первого же урока, проведенного {467} ею в школе, пугает ее. Ученики недисциплинированы, кричат, дерутся. Мать хулигана приходит к учительнице и обращается к ней с просьбой повлиять на ее сына, чтобы он исправился. Но парень и без того изменился: учительница произвела на него глубокое впечатление. Он идет по парку, и у него троится в глазах: ему кажется, что она появляется одновременно из-за трех деревьев. Он сидит в трактире, и она ему представляется видением, проходящим через толпу. Взволнованный, он вступает в драку с одним из своих приятелей, скандалившим во время урока, и выталкивает его из трактира.

Учительница жалуется директору на трудность работы в школе. Хулиган встречается с учительницей в парке; он идет следом за ней до дома. Пьяный, он проводит целую ночь под ее окнами. Утром она из окна видит его и пугается. Он уходит. В то время как учительница читает детям книжку, хулиган в парке пишет записку, в которой от чужого имени вызывает ее к другой учительнице, будто бы заболевшей. Он посылает ей записку с мальчиком. Получив записку, она идет через парк; в парке он ее останавливает и объясняется ей в любви. Испуганная, она убегает. Мать хулигана снова приходит к ней и благодарит ее за то, что сын стал другим, бросил хулиганить.

В школе ученики устраивают дебош, насмехаются над учительницей. Хулиган защищает ее. Она в отчаянии, обращается за помощью к другим учительницам, к директору, молится у распятия в парке. В то время, когда она молится, подходит хулиган, снова говорит ей о своей любви. Она идет; на дороге грязь, он подстилает под ее ноги свой пиджак. Из‑за учительницы он поссорился со своими прежними приятелями, насмехавшимися над ней. Он встречается с ними на пустыре, — происходит стычка, он борется с одним, затем все бросаются на него и бьют, в драке он тяжело ранен ножом. Хулиган при смерти. Он просит мать позвать учительницу. Она приходит, он тянется к ней. Она целует его в губы, и он тихо умирает.

# **{468}** Закованная фильмойЛибретто сценария 1918 года, записанное со слов Л. Ю. Брик, исполнявшей заглавную роль в картине.[[114]](#endnote-104)

Художник скучает. Он ходит по улицам, ищет неизвестно чего. На бульваре подсаживается к женщине, заговаривает с ней, но женщина вдруг становится прозрачной, и у нее вместо сердца оказываются шляпа, ожерелье, шляпные булавки. Он приходит домой. Просвечивает и жена художника; вместо сердца — кастрюльки. Художник встречает друга, у того вместо сердца — бутылка и карты.

На бульваре к художнику пристает цыганка, предлагает погадать. Она нравится художнику, он приводит ее к себе в мастерскую. С увлечением принимается писать ее портрет, но кисть идет все медленнее. Цыганка начинает просвечивать: у нее вместо сердца — монеты. Художник платит ей и выталкивает ее из мастерской. Жена утешает расстроенного художника, но безуспешно. Он уходит из дома.

Большая кинематографическая контора. Дела ее плохи; нет боевиков. Входит элегантно одетый человек с бородкой. Он напоминает не то одного из персонажей Гофмана, не то Мефистофеля. Человек с бородкой принес коробку с фильмом «Сердце экрана». Владельцы конторы в восторге. Фильм принимают в прокат.

Рекламная горячка. По всему городу — плакаты «Сердце экрана» (балерина, в руках у нее сердце). Идут сандвичи с плакатами, прохожим раздают рекламные листовки. Во всех кинотеатрах идет картина «Сердце экрана».

Скучающий художник заходит в кинотеатр и смотрит «Сердце экрана». Содержание фильма — целый мир кино: балерину (Сердце экрана) окружают Макс Линдер, Аста Нильсен и прочие кинознаменитости, ковбои, сыщики и другие киноперсонажи, преимущественно из американских детективных фильмов. Сеанс окончен, публика расходится. Художник проталкивается к экрану и бешено аплодирует. Оставшись {469} один в темном зале, продолжает аплодировать. Экран освещается. Балерина появляется на экране, затем сходит с экрана и подходит к художнику. Он обнимает ее за плечи и ведет к выходу. Сторож запирает за ними дверь. На улице пасмурно, дождь, шум. Балерина морщится, отступает назад и исчезает через запертую дверь. Художник в отчаянии, он бешено стучит, но напрасно: дверь не отворяется.

Художник идет домой. Валится на кровать — он заболел. Приходит врач, выслушивает его, прописывает лекарства, уходит. У дверей дома, где живет художник, врач встречается с цыганкой, влюбившейся в художника. Они стоят около плаката «Сердце экрана»; цыганка спрашивает о здоровье художника. Глаза балерины на плакате поворачиваются к ним — балерина прислушивается.

Прислуга художника покупает в аптеке лекарства. Идет домой и на улице загляделась на сандвичей. Бумага рвется, лекарства вываливаются. Прислуга подбирает упавший плакат и завертывает лекарства. Приносит лекарства художнику. Он выпроваживает из комнаты ухаживающую за ним жену. Разворачивает пакет, замечает плакат. Расправив его, прислоняет к столику около кровати. Балерина на плакате оживает, оказывается сидящей на столике. Она встает, подходит к художнику. Он страшно обрадован и сразу выздоравливает.

В момент своего оживания балерина исчезает со всех плакатов: со стен, у сандвичей, с листовок в руках читающих. Исчезает она и из самого фильма. В кинематографической конторе полная паника, особенно неистовствует человек с бородкой.

Художник предлагает балерине уехать с ним в его загородный дом. Он кладет ее на диван, заворачивает в трубочку, как плакат, завязывает лентой, бережно берет в руки, садится с плакатом в автомобиль и уезжает. Художник с балериной приезжают в загородный дом. Он переодевает ее в платье, накрывает на стол к завтраку, старается развлекать ее, но она уже скучает по экрану, бросается ко всему белому, напоминающему экран: ласкает печку, скатерть. Наконец, она {470} сдергивает скатерть вместе с едой, вешает ее на стену и на фоне скатерти становится в позу. Она просит художника достать ей экран. Он прощается с ней и ночью едет в пустой кинотеатр; там он вырезает ножом экран.

Пока художник крадет экран, балерина гуляет по саду. Цыганка, ревнующая художника к ней, пробралась в загородный дом. Она подстерегает балерину в саду, устраивает ей сцену и под конец ударяет ее ножом. На дереве, к которому прислонилась балерина, — приколотый ножом плакат. Цыганка в ужасе бежит к человеку с бородкой и рассказывает ему о том, где находится балерина. Как только цыганка убежала, балерина опять оказывается на дорожке в саду.

Балерина ожидает художника в комнате загородного дома. Входит человек с бородкой, окруженный киноперсонажами из фильма «Сердце экрана», и приведшая их цыганка. Балерина рада — она уже соскучилась без них. Человек с бородкой окутывает ее кинолентой, она растворяется в ленте. Все уходят, остается лишь упавшая в обморок цыганка.

Возвращается художник с экраном. Не находит балерины, мечется по комнате в поисках. Он приводит в чувство цыганку, и она рассказывает ему о происшедшем. Он отталкивает цыганку, бросается к плакату «Сердце экрана», как бы ища в нем разгадки, и вдруг видит в самом низу плаката напечатанное мельчайшим, еле заметным шрифтом название кинематографической страны.

Художник в вагоне у окна, — он едет на поиски этой страны.

# Обращение к актерам[[115]](#endnote-105)

Товарищи актеры! Вы обязаны великий праздник революции ознаменовать революционным спектаклем. Вами должна быть разыграна «Мистерия-Буфф», героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи, сделанное Вл. Маяковским. Приходите все в воскресенье 13 октября в концертный зал Тенишевского {471} училища (Моховая, 33). Автор прочтет «Мистерию», режиссер изложит план постановки, художник покажет эскизы, а те из вас, кто загорятся этой работой, будут исполнителями. Центральное бюро по устройству октябрьских торжеств предоставляет все необходимые средства для осуществления «Мистерии». Все к работе! Время дорого! Просят являться только товарищей, желающих принять участие в постановке. Число мест ограничено.

1918

# [Эпилог «Мистерии-буфф» для спектакля в честь III конгресса Коминтерна](на немецком языке)[[116]](#endnote-106)

Das Spiel ist aus.
Genossen, hei!
Jetzt ist an euch die Reih‘.
Ideen, die heute gablitzt hatten,
verkörpert morgan in Taten.
Wir — zum Werktisch,
ihr — zum Gewehr.
Dein Vaterland spreng‘, Revolutionär.
In Reih‘ und Glied,
in Schritt und Tritt,
vorwärts, marsch!

*(Обратный перевод:)*

Игра окончена. Товарищи, эй! Теперь черед за вами. Идеи, сверкавшие сегодня, воплотите завтра в дела. Мы — к станку, вы — за оружие. Взрывай свое отечество[[117]](#endnote-107), революционер. В сомкнутом строю, четким шагом, вперед, марш!

1921

# **{472}** Бенц № 22Эпопея в пятидесяти пробегах[[118]](#endnote-108)

### в главной роли:

(вдали показывается крохотный авто без шофера и мчит в зал, пока не разрастается во весь экран)

### ?Почему авто.

Панорамой большой европейский город. Панорама суживается, переходит в улицу. Улица оканчивается двумя идущими. Вид идущих беднее города. Останавливаются перед кино, усеянным плакатами: «Любовь и розы», «Понс объелся». Первый шедший тянет второго за фалду к входу. Второй упирается вовсю.

### Барские штучки! Не для нас выдумано.

На экране кусочек экрана и публика кино. Две виднейшие фигуры: лощеный жирнейший человечишко со своей дамой. Сбоку всей картины указательный палец первого прохожего.

На краю экрана поцелуйная сцена.

*Крупно*: препаршиво закатывает глазки, расплывшиеся слюною, жирный и дама.

На краю экрана Понс опрокидывает на даму соус.

*Крупно*: хохочущие рыла жирного и приятельницы.

### Голая жизнь и то интересней.

Указательный палец прохожего переходит опять на бегущую улицу. Останавливается на перекрестке (у Zoo). Внизу автобусы и трамваи, в небе переплет вагонов, мчащих от вокзалов и к вокзалам. Издали точка авто, растущая и покрывающая экран. [В главной роли.]

### Кто интересней?

Рядом с громадиной авто появляется маленький человечишко. В цилиндре. Кинокривляющийся. Через секунду человечишку перечеркивают черным крестом.

### **{473}** Тебе и главная роль!

Двое, прохожие, вежливо снимают шляпу перед автомобилем, берет каждый за колесо, вводят его в лист бумаги, делается плакат фильма. Плакат подымается. Под ним вход в кино. Толпа лезет в кино. Впереди толпы двое прохожих.

### Пролог*(Пролог разыгрывается схематически*: [*вроде*] *ожившая диаграмма.)*

### Так делается автомобиль.

Горизонт, заставленный фабричными трубами. Трубы приближаются. Встает завод во весь рост. Вывеска «Бенц». На экране [быстро] мелькают отдельные фазы работы вплоть до выката новенького авто из ворот завода. Подчеркнутость труда [одних] только рабочих. Автомобиль готов.

### Я делаю лучшие автомобили.

Перед автомобилем, хвастливо разводя руками, заводчик. Заводчик разевает рот. Три автомобильных колеса (на каждом из них появляется надпись: прибыль) летят в заводчикову пасть. Заводчик проглатывает колеса со смаком. Из‑за заводчика высовывается купцова рожа.

### Я продаю лучшие автомобили.

Заводчик становится в сторону. Купец разевает пасть. Кузов с надписью «рента» лезет в рот купцу. [Из] Купец становится рядом с заводчиком. Из‑за заводчика высовывается комиссионерская рожища.

### Я предлагаю лучшие автомобили.

Последнее колесо с надписью «проценты» прыгает в ртище комиссионера.

### **{474}** Я покупаю лучший автомобиль.

К стоящим, выпятив пуза, заводчику, купцу и комиссионеру, помахивая огромнейшей пачкой ассигнаций, подходит лощеный, в цилиндре, буржуа. Каждый из трех берет свою долю денег. Разевает пасть, тужится. Автомобильные части выкатываются, составляется автомобиль. Буржуа разваливается и упархивает.

### А нам остается…

Зажав в руке грош, почесывая затылок, морща нос, провинченный дымком, вьющимся из-под ускользающего Бенца, стоят рабочие, делавшие авто.

### Только Октябрь, освободивший человека, освободит и машину.

От размашистого пинка разлетаются жирноживотые [трое] четверо. Знамена. Шествие революции. Вместе — разукрашенные флажищами авто.

1922?

# Выступления на обсуждении «Клопа»30 декабря 1928 года(Живая запись)[[119]](#endnote-109)

## I

Меньше всего я надеялся: напишу пьесу, — и потом отпадет нужда в драматической литературе. Пьесу надо брать в «сравнительной зверологии»[[120]](#endnote-110) наших театров. Главный плюс ее: это пьеса обкладывающая, но оптимистическая советская пьеса.

Что касается частностей, то я боялся, что пьеса всем понравится — и придется решить, что написал гадость. Но вот Гросман-Рощин[[121]](#endnote-111) сказал, что пьеса — гадость, тупая, глупая. Я против эстетизирующего начала, против замены борьбы сюсюкающим литературным разговором. После своей работы в «Комсомольской правде» я должен сказать: несмотря на то, что {475} это беспокойно, я не привык к беспартийному разговору. Пока сволочь есть в жизни, я ее в художественном произведении не амнистирую.

В пьесе — факты об обывательской мрази и века и сегодняшнего дня. Если будет пятьдесят таких пьес, надо отдать пятьдесят театров под такие пьесы.

Против строящих обклада нет, но если обижаются, — значит, и в них попадает. «Клоп» — в известной степени антиводочная агитка. Что мещанину «узко» в коллективе[[122]](#endnote-112), — я не мог показать, это отдельная тема, я это только отметил.

Пьесу я выношу на обсуждение комсомольской аудитории. Пятнадцатого числа я читаю ее в «Комсомольской правде». И до постановки включу в нее ряд вставок.

Что касается фигуры изобретателя, то мне наплевать на драматургические правила. По-моему: если в первом действии есть ружье, то во втором оно должно исчезнуть[[123]](#endnote-113). Делается вещь только тогда, когда она делается против правил.

Мой упор — на комсомольскую массу. Нельзя рассчитывать на все человечество: половина сволочей и половина симпатичных.

## II

Я буду вставлять в пьесу актуальные политические и бытовые новости. Я вставил Уткина и Жарова потому, что из своих стихотворений они делают толстовские выводы и сегодня выходят из борьбы.

Пьесу вместе со мной делали комсомол и «Комсомольская правда». Хотя пьеса подписана моей фамилией, делали мы ее вместе.

Литовский[[124]](#endnote-114) предлагает мне выступать со вступительным словом перед каждым спектаклем. Вещь спасет то, что после каждого спектакля не будет послесловия Литовского. Зрители прочтут его статьи на следующий день, когда уже отхохочутся.

Вещь делаем я плюс режиссер, актеры, публика, бутафоры, осветители и т. д.

В пьесе — не социализм, а десять пятилеток, а {476} может быть, это будет и через три пятилетки. Конечно, я не показываю социалистическое общество.

Сегодня я получил мысль для полезной вещи — о социалистическом человеке. Теперь я вообще перейду на пьесы, так как делать стихи стало слишком легко.

Предлагаю поставить пьесу на голосование[[125]](#endnote-115).

*(Ответ возражавшему против этого предложения:)*

Розданные
 Луначарским
 венки лавровые
свалим
 в общий
 товарищеский суп.

Я интересуюсь не похвалой, а расчетом на помощь в деле.

# Выступление на обсуждении «Клопа»2 февраля 1929 года(Живая запись)[[126]](#endnote-116)

Мы живем от кампании к кампании. Все явления подводим к тому, какая кампания ведется. Такую подмену совершает выступавший здесь сотрудник «Крестьянской газеты», когда требует, чтобы я вывел мещанина иного типа.

У меня в пьесе: человек, с треском отрывающийся от класса во имя личного блага. Это образец политического замирения.

Я не хочу ставить проблему без расчета уничтожить ее корни. Дело не в вещах, которыми окружает себя мещанин, а в отрыве от класса. Из бытового мещанства вытекает политическое мещанство.

То, что мне предлагают ввести в пьесу, — не мещанство, а контрреволюция; это уже непосредственная классовая борьба. На эту тему надо писать пятьдесят тысяч пьес. И я тоже напишу на эту тему.

Если рабочие говорят, что я мало подошел к {477} ним, — буду еще подходить. Но надо, чтобы и вы подходили.

Когда говорят о том, что в «Клопе» нет положительных типов, — мне вспоминается «Театральный разъезд» Гоголя. Критика похожая. В «Ревизоре» тоже нет ни одного положительного типа.

Комедия — не «универсальный клей-порошок[[127]](#endnote-117), клеит и Венеру и ночной горшок». Комедия направлена по одной линии. А на положительных типах мы засохли.

Присыпкина через пятьдесят лет будут считать зверем. Мне сегодня вечером надо писать пятьдесят лозунгов только на одну тему: надо мыть руки.

Если вы говорите, что рабочие пишут о том же мещанстве, — это похвала мне: значит, вместе бьем и добьем.

# Выступления на обсуждении «Москва горит»28 февраля 1930 года(Протокольная запись)[[128]](#endnote-118)

Сегодня художественно-политический совет ЦУГЦ вместе со мной хочет вас ознакомить как с методами своей работы, так и со сценарием предполагающейся постановки меломимы «Москва горит», написанной мною. Нам надо ввязать ваш культактив в работу как художественно-политического совета ЦУГЦ, так и советского писателя.

Само по себе искусство цирка — самое распространенное и самое любимое пролетариатом, — но в какой мере это искусство отображало и отображает наш сегодняшний день? Да ни в какой.

Предлагаемая вам сегодня моя меломима «Москва горит» представляет из себя такой опыт, когда историко-революционная меломима-хроника будет пытаться — в апофеозе — показать сегодняшний день. Я не изображаю Красную Пресню, — я даю общее представление о 1905 годе. Я хочу показать, как рабочий класс пришел через генеральную репетицию к сегодняшнему дню.

{478} Это дружеская проба установки контакта между писателем, художественно-политическим советом ЦУГЦ и вами — рабочим активом.

*(Ответ на вопросы:)*

Я пользовался кое-какими материалами, главным образом материалами 1905 года. Это сознательный литературно-исторический монтаж.

Считаю необходимым произвести общий просмотр одной из репетиций — поближе к постановке.

Цирк сегодня начинает уходить от голого трюка, стараясь цирковые номера подавать в какой-то мере в социальном разрезе. Например, вода у нас — не просто вода, а выполняет служебную роль, смывая ложи, заборы. Лошади — то же самое. Мы для того и приехали, чтобы, объяснив вам все это, получить от вас указания и ваше мнение.

Я нарочно не даю расстрелов, имевших место здесь[[129]](#endnote-119), — я даю символы выпоротой и расстрелянной России.

*(Ответ на предложение о том, что нужно воспроизвести больше исторических фактов и вывести положительные персонажи:)*

— Ваше утверждение никуда не годится, товарищ, оно неправильно и ненужно. Я нарочно показываю белых «героев» и красную массу. Фактов о пятом годе много, но каждому надо дать и много места в меломиме, — я же должен уложиться в 1 час. 40 минут.

# [Набросок программы представления «Москва горит»][[130]](#endnote-120)

## Москва горит (1905)Героическая меломимаВл. Маяковского

1. Штаны его величества.

2. Собаки на балу.

3. Бомба [Карточный домик][[131]](#footnote-13).

{479} 4. Фаршированная бомба.

Полиция на трапециях.

5. 300 000 бросили работу.

6. [Советы иерея]. Благословение кастетов.

7. Кадеты на диване.

8. На баррикады!

9. Царем науськан Семеновский полк.

10. Штурм фабрики.

11. Смолкли залпы запоздалые[[132]](#endnote-121).

12. Пирамида классов.

13. [Школы первой ступени].

Ваша вина, напутали, братцы,

Нет, за оружие браться нужно.

14. Хохочи, товарищ цирк.

15. Дрессированный Керенский.

16. Зам-Наполеон.

17. Небывалый водопад.

18. Не теряйте, куме, сил.

Люди, куклы, звери, огонь и вода.

1930

# **{481}** Комментарии

## **{532}** Статьи, заметки, стенографические отчеты, письма

Статьи В. В. Маяковского, появившиеся в 1913 году на страницах «Кине-журнала», посвящены весьма острым и актуальным для того времена вопросам о путях развития театра и кино, о той роли, которую призвано сыграть кино в общественной жизни.

При всей принципиальной значительности этих ранних выступлений Маяковского (по существу, это первые его статьи по вопросам искусства) они не свободны от ошибочных, противоречивых и порой односторонних оценок. В частности, Маяковский в то время видел в кинематографе «применение в области искусства вместо малопроизводительного ручного труда машины» («Уничтожение кинематографии “театра” как признак возрождения театрального искусства»). В статье «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству» Маяковский высказывался еще более определенно. Рассматривая кинематограф лишь как «множитель» образов, созданных художником, Маяковский утверждает, что «самостоятельным искусством» он быть не может: «Кинематограф и искусство, — {533} явления различного порядка». В дальнейшем — уже в советскую эпоху — Маяковский решительно пересмотрел этот взгляд и говорил о кино как об очень важном и глубоко своеобразном виде искусства.

1. {533} Это — первая статья, написанная Маяковским. Она вызвана спорами о взаимоотношениях театра и кино, которые велись в то время в печати и на диспутах.

Статья напечатана в «Кине-журнале» (М., 1913, № 14, 27 июля). [↑](#endnote-ref-2)
2. Так, например, мнимый расцвет театра за последние 10 – 15 лет объясняется только временным общественным подъемом («На дне», «Пер Гюнт»), так как мелкоидейные пьесы, пожив несколько часов, умирают для репертуара. *(Примечание Маяковского.)* [↑](#footnote-ref-2)
3. Театр Обераммергау, о котором упоминает Маяковский, — это представления мистерий, устраивающихся в баварском селении Обераммергау с 1634 года раз в десять лет. [↑](#endnote-ref-3)
4. Статья напечатана в «Кине-журнале» (М., 1913, № 16, 24 августа). [↑](#endnote-ref-4)
5. Маяковский имеет в виду появившиеся в печати сообщения о поездке руководителя только что созданного тогда «Свободного театра» К. А. Марджанова (Марджанишвили) в Сорочинцы якобы для покупки волов, которые должны были фигурировать в постановке оперы М. П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка». В день открытия «Свободного театра» (8 октября 1913 года) была показана «Сорочинская ярмарка» в постановке режиссера А. А. Санина, где на сцену действительно были выведены живые волы. Маяковский считал, что точное, натуралистическое воспроизведение быта противоречит задачам театра. [↑](#endnote-ref-5)
6. Статья является ответом на статью «Ответ футуристу Маяковскому», подписанную псевдонимом «Не футурист» («Кине-журнал», М., 1913, № 15, 10 августа).

Напечатана в «Кине-журнале» (М., 1913, № 17, 8 сентября). [↑](#endnote-ref-6)
7. В журнальном тексте явная опечатка. По смыслу следовало бы: «переделывающего, изменяющего жизнь». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-3)
8. Статья написана в связи с десятилетием со дня смерти А. П. Чехова. Она направлена против появившихся в то время в большом количестве юбилейных статей, авторы которых рассматривали творчество писателя с позиций либерализма и трактовали {534} его «как певца сумерек». Маяковский, стремясь объяснить общественную природу творчества Чехова («Чехов — автор разночинцев»), при этом обращает основное внимание на проблему словесного мастерства, оставшуюся в тени, и по-новому раскрывает Чехова как «сильного, веселого художника слова». Но в пылу полемики Маяковский настолько выдвигает на первый план эту проблему, что некоторые его высказывания приобретают однобокий характер и подчас дают повод для неправильных выводов о задачах писателя и о взаимоотношении содержания и формы в литературе.

Статья напечатана в журнале «Новая жизнь» (П.‑М., 1914, июнь). [↑](#endnote-ref-7)
9. Это письмо является одним из ярких документов непримиримой и настойчивой борьбы Маяковского за утверждение новой, революционной советской драматургии, образец которой поэт дал в своей «Мистерии-Буфф».

В связи с первой постановкой «Мистерии-Буфф» в газете «Жизнь искусства» (П., 1918, № 10, 11 ноября) была опубликована злобная, клеветническая рецензия, принадлежавшая перу бывшего сотрудника кадетской газеты «Речь», впоследствии белоэмигранта А. Левинсона. В этой рецензии Левинсон сделал попытку нагло дискредитировать «Мистерию-Буфф» и осмелился обвинить ее автора в приспособленчестве.

Маяковский, совершенно правильно расценив эту рецензию как «организованную черную травлю революционного искусства», протестовал против нее и обратился к народному комиссару по просвещению А. В. Луначарскому с открытым письмом. Письмо появилось на страницах газеты «Петроградская правда» (П., 1918, № 254, 21 ноября).

Вражеской вылазке А. Левинсона был дан отпор в письме группы художников и в статье А. В. Луначарского «О полемике», опубликованных в «Жизни искусства» (1918, № 19, 21 ноября и № 24, 27 ноября). [↑](#endnote-ref-8)
10. В тексте «Петроградской правды» слова были сокращены. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-4)
11. На заседании 5 декабря 1918 года после обсуждения доклада о деятельности Кинокомитета коллегия постановила образовать при отделе кинематографическую секцию и ввести в нее Маяковского [См. М. Л‑им. Работа отдела изобразительных искусств. Газета «Искусство коммуны», П., 1918, № 2, 15 декабря.] На заседании 12 декабря Маяковский выступил {535} с докладом о киносекции. Отдел находился в Петрограде, где и происходили заседания.

Стенограммы заседания не выправлены, чем и объясняются некоторые неясности в них. Так, неясна фраза: «Мы ставили в Москве три картины, три сценария, в одном из них благодаря исключительным обстоятельствам пришлось играть и мне». По-видимому, было неправильно записано сообщение Маяковского о том, что он играл в трех картинах, поставленных по его же сценариям («Не для денег родившийся», «Барышня и хулиган» и «Закованная фильмой»).

Стенограммы были впервые опубликованы В. Катаняном в журнале «30 дней» (М., 1935, № 4). [↑](#endnote-ref-9)
12. Единственный сценарий, прошедший через критику Кинокомитета, — это, возможно, сценарий «Не для денег родившийся», получивший аннотацию в «Кинобюллетене Кинокомитета». [↑](#endnote-ref-10)
13. Фильм «Уплотнение» по сценарию А. В. Луначарского демонстрировался в Петрограде в дни первой годовщины Октябрьской революции. [↑](#endnote-ref-11)
14. На заседании 12 декабря подробно обсуждался вопрос о помещении для киноателье. [↑](#endnote-ref-12)
15. Речь идет о помещении в свободных государственных художественных мастерских, построенных по типу фотоателье. На это помещение претендовали также скульпторы. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-5)
16. Написано совместно с О. М. Бриком. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-6)
17. Статья-предложение «Летучий театр», подписанная О. М. Бриком и В. Маяковским, была помещена в петроградской газете «Искусство коммуны» (1918, № 3, 22 декабря) со следующей припиской:

«1) Ввиду того, что ближайшей задачей Культ[урно]-просв[етительного] отд[ела] Союза работников зрелищных предприятий является организация артистических летучих ячеек пропагандистского характера, для обслуживания деревень и сел Сев[ерной] ком[муны], я считаю необходимым образование названного летучего отряда, который и будет включен в общую сеть.

2) Должен упомянуть, что я, как заведующий распределением билетов на зрелища в Окт[ябрьские] торж[ества] среди рабочей массы, встретился с очень большим спросом на названную пьесу Маяковского со стороны рабочих профессиональных союзов. Лично я считаю после общения с рабочими, посетившими пьесу, что ее необходимо нести в самую гущу рабочей массы.

П. М. Лебедев»
[В то время председатель
Петроградского союза
работников искусств. — *Ред*.].

Говоря о мытарствах «Мистерии», Маяковский имеет в виду определенные театры. Театр, выступающий против «тенденциозного зрелища» в «храме чистого искусства», — это, возможно, Московский Камерный театр (см. том I настоящего издания, {536} стр. 468). Под театром, в котором «Мистерия-Буфф» была воспринята как кощунство, Маяковский подразумевает бывш. Александринский театр. Как известно по воспоминаниям, при чтении Маяковским труппе театра «Мистерии-Буфф» некоторые актеры крестились и повторяли: «Свят, свят». Театр, прилагающий «максимум усердия» к провалу «Мистерии-Буфф», — это театр Музыкальной драмы (см. об этом в статье «Только не воспоминания…», стр. [435](#_Toc156231149)).

Слова (как в самой статье, так и в приписке), окончания которых заключены в квадратные скобки, в газете были напечатаны в сокращенном виде. [↑](#endnote-ref-13)
18. Предложение о создании «Летучего театра» не было осуществлено. [↑](#endnote-ref-14)
19. Сущность выступления Маяковского на этом диспуте заключается в утверждении, что «вне современности театр существовать не может», в его призыве повернуть театры лицом к «революционной действительности», в его требовании создавать «агитирующие театральные действия». Его выпады против Московского Художественного театра объясняются прежде всего тем, что в то время в репертуаре Художественного театра не было еще ни одной пьесы, посвященной революционной современности. Маяковский недооценил возможностей, заключавшихся в реалистическом методе МХАТ и проявившихся в таком подлинно революционном спектакле, как «Бронепоезд 14‑69». В эту пору Маяковский, не видя истинной сущности театра Мейерхольда, связывал программу осуществления нового, революционного театра с Театром РСФСР Первым. В этом — ограниченная сторона выступления поэта.

В данном и некоторых других выступлениях того периода Маяковский говорит: «мы, футуристы». Но это не дает никаких оснований считать Маяковского футуристом. Под наименованием «футуристы» совершенно безосновательно объединялись художественные деятели самых различных направлений. Маяковский, все творчество которого уже в тот период было проникнуто идеей борьбы за коммунизм, по существу не имел ничего общего с поэтами и художниками-формалистами, чуждыми этой идее. Заявляя: «мы, художники-футуристы, перешли к реальной, политической, агитационной работе в искусстве», Маяковский был прав только по отношению к себе и к немногим действительно близким ему деятелям искусства, но глубоко ошибался, говоря о якобы революционной направленности всех художников, именуемых футуристами.

Впервые напечатано в томе 12 Полного собрания сочинений Маяковского, вышедшем в 1937 году. [↑](#endnote-ref-15)
20. В помещении театра до революции давались спектакли легкого жанра под фирмой «Омон», а затем «Зон»; зал был отделан безвкусными лепными украшениями. [↑](#endnote-ref-16)
21. {537} — Художник В. В. Дмитриев написал для постановки «Зорь» специальный занавес. [↑](#endnote-ref-17)
22. Мистерия французского реакционного поэта П. Клоделя «Благовещение» была поставлена в том же сезоне в Московском Камерном театре. [↑](#endnote-ref-18)
23. Артист, исполнявший в «Зорях» роль пророка, произносил монологи, стоя на большом раскрашенном кубе. [↑](#endnote-ref-19)
24. Маяковский ссылается на критическую статью Н. К. Крупской о спектакле «Зори», помещенную в «Правде» (М., 1920, № 252, 10 ноября). [↑](#endnote-ref-20)
25. За несколько дней до диспута в спектакль «Зори» было включено чтение сообщения о взятии Красной Армией Перекопа. [↑](#endnote-ref-21)
26. Говоря об «агитационно-пропагандистском театре», Маяковский имеет в виду организованные Театральным отделом Наркомпроса «ударные агитационные театральные летучки» (труппы) для агитации в хлебородных местах за сдачу хлеба государству. [↑](#endnote-ref-22)
27. Эреньен — герой пьесы «Зори». [↑](#endnote-ref-23)
28. Это письмо, опубликованное в журнале «Вестник театра» (М., 1920, № 75, 30 ноября), в том самом номере, в котором был помещен отчет о диспуте о спектакле «Зори», было развитием положений, высказанных Маяковским в ответе А. В. Луначарскому на этом диспуте.

По существу, Маяковский требует в своем письме конкретного подхода к оценкам явлений искусства. Он протестует против того, чтобы различные художественные явления произвольно объединяли под ярлыком «футуризма» и требует внимания к росткам нового, революционного искусства.

Письмо это — документ борьбы за это революционное искусство, и в частности за «Мистерию-Буфф». Отсюда — полемические резкости в отдельных суждениях. [↑](#endnote-ref-24)
29. Камерный театр по распоряжению А. В. Луначарского был включен в состав Ассоциации государственных академических театров. [↑](#endnote-ref-25)
30. Театральный отдел Наркомпроса. [↑](#endnote-ref-26)
31. Музыкальный отдел Наркомпроса. [↑](#endnote-ref-27)
32. Отдел изобразительных искусств Наркомпроса. [↑](#endnote-ref-28)
33. «Иван в раю», «миф в пяти картинах» — пьеса А. В. Луначарского, изданная в том же 1920 году. [↑](#endnote-ref-29)
34. Диспут, посвященный проблеме «Значение художника в современном театре», состоялся 3 января 1921 года в помещении Театра РСФСР Первого.

{538} В этом выступлении отчетливо видны отдельные полемические резкости, односторонние суждения, преувеличения и прямые ошибки в оценках по отношению к некоторым явлениям драматургии и театра (например, по отношению к Московскому Художественному театру, постановкам пьес А. П. Чехова на его сцене). Совершенно очевидно, что Маяковский был неправ, когда утверждал, что за «… молчаливым согласием с нами существуют тысячи людей, сроднившихся со старой буржуазной мыслишкой, которая пучит глазки на новое искусство и где-то в Камергерском переулке (т. е. в Художественном театре, помещающемся в этом переулке — ныне проезд Художественного театра. — *Ред*.) творит свое старое искусство». Тем более очевидна неправильность утверждения, что «… все старое искусство является буржуазной идеологией…» и т. п.

Однако не эти крайности и преувеличения сами по себе определяли сущность позиции Маяковского и его отношение к великому классическому наследию, в частности к наследию русской классической драматургии и театра.

В своем выступлении в Доме комсомола Красной Пресни 25 марта 1930 года, отвечая одному из выступающих, Маяковский говорил: «Я отнюдь не против самокритики. Только врать не надо. Товарищ говорит, что я прямо целиком уничтожаю всех классиков. Никогда я этим глупым делом не занимался».

Маяковский, в своем творчестве выступающий наследником и продолжателем передовых традиций русской литературы, в том числе и русской драматургии, лишь полемически заострял в своих высказываниях всецело захватившее его стремление к созданию искусства, воплощающего то новое, что несет с собой революционная действительность.

В этом главный смысл и его выступления на диспуте «Художник в театре».

Стенограмма Маяковским не выправлена.

Впервые напечатано в томе 12 Полного собрания сочинений Маяковского, вышедшем в 1937 году. [↑](#endnote-ref-30)
35. К кому в начале своей речи обращается Маяковский, установить не удалось, так как речи трех предыдущих ораторов не были застенографированы. [↑](#endnote-ref-31)
36. Четверостишие Бальмонта не было застенографировано. [↑](#endnote-ref-32)
37. Отдельные элементы декораций спектакля «Зори». [↑](#endnote-ref-33)
38. VIII Всероссийский съезд Советов, состоявшийся 22 – 29 декабря 1920 года (т. е. за несколько дней до данного диспута) утвердил «План электрификации РСФСР» и принял резолюцию, написанную В. И. Лениным. Докладывая съезду о деятельности Совета Народных Комиссаров, Ленин произнес свои исторические слова о том, что этот план — «вторая программа партии», и что «*коммунизм* — *это есть Советская власть плюс электрификация всей страны*» (В. И. Ленин, Сочинения, 4‑е изд., том 31, стр. 482 и 484). [↑](#endnote-ref-34)
39. {539} Стенограмма вступительного слова на диспуте, состоявшемся в Театре РСФСР Первом 30 января 1921 года, Маяковским не была выправлена.

Сведения о диспуте, а также подробности той «эпопеи» пьесы, о которой говорил Маяковский, — см. в комментариях к «Мистерии-Буфф».

Вступительное слово Маяковского печаталось в Полных собраниях сочинений Маяковского (том 12, изд. 1937 года и том 3, изд. 1939 года) по подробному отчету журнала «Вестник театра» (1921, № 83 – 84, 22 февраля); в отчете текст стенограммы был несколько сокращен и кое-где искажен. В настоящем издании выступление впервые публикуется по полному тексту стенограммы.

Заимствуем из стенограммы диспута следующие данные, до сих пор не воспроизводившиеся в печати.

Когда Маяковский окончил чтение «Мистерии-Буфф», раздались бурные аплодисменты. Маяковский сказал:

— Товарищи, я бы с удовольствием кланялся, но за эти три года так накланялся, что мне уже это надоело.

После выступления меньшевички Маяковский заметил ей:

— Я предлагаю вам объединиться с тов. Чижевским. *(С мест: «Где он?»)* Он где-то там бродит необъединенный.

В заключительном слове Маяковский с большой страстностью отвечал своим противникам.

Обращаясь к тем, кто подал в ЦК РКП (б) протест против постановки «Мистерии-Буфф», он обвинял их в бестактности, отметил полную несостоятельность этого протеста и заявил:

— Вы должны были прийти сюда и здесь извиниться. Факт ясен. Вы извинились сегодня передо мной и перед аудиторией.

Далее он говорил:

— Я своей пьесы не изменю. Но разве вы, ничего не понимающие, — не персонажи для моей пьесы? В ее последней {540} редакции вы появитесь, — не беспокойтесь, — и сами себя узнаете. Прочтите ее тогда. *(Бурные аплодисменты.)* Один благожелательный критик говорил относительно нарастания. Товарищ, из какой хирургии вы почерпнули, что должно быть нарастание? Я понимаю, что у нарывающего прыща должно быть нарастание. Но искусство этих хирургических истин еще не усвоило, а я пришел сюда, и я говорю: к черту нарастание, и буду ставить вам пьесу, от которой вас бросит в жар и в холод.

Затем Маяковский чрезвычайно резко протестовал против попыток тормозить развитие революционного искусства, против действий лиц, препятствовавших изданию поэмы «150 000 000» и других его произведений и мешающих постановке «Мистерии-Буфф».

— Почему, товарищи, — говорил он, — вы не передали здесь сущности написанной вами записки в ЦК? Вы там писали, — я это хорошо и наверное знаю, — что эта постановка вызывает колоссальные траты. Вы единственный раз пожалели денег на эту пьесу, — а вот на существующие сейчас пьесы вы ничего не жалеете, а разве в них есть что-нибудь, что шло бы сейчас под флагом революции?

Тем, кто на диспуте поддержал «Мистерию-Буфф», Маяковский сказал:

— 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.

Перед голосованием резолюции, в которой «Мистерия-Буфф» именовалась талантливой пьесой, Маяковский заявил:

— Не надо «талантливая», выкиньте долой. Пишите просто «пьеса». [↑](#endnote-ref-35)
40. Комиссаржевский Ф. Ф. — известный в свое время режиссер, эмигрировавший из Советской России в период гражданской войны. [↑](#endnote-ref-36)
41. Имеется в виду 1919 год. [↑](#endnote-ref-37)
42. Фриче В. М. — историк литературы, искусствовед. [↑](#endnote-ref-38)
43. Политико-просветительный отдел Народного комиссариата по просвещению, в конце 1920 года реорганизованный в Главполитпросвет. [↑](#endnote-ref-39)
44. Чижевский Д. Ф. — драматург. [↑](#endnote-ref-40)
45. По-видимому, в стенограмме пропущено слово «например». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-7)
46. Рабоче-крестьянская инспекция. [↑](#endnote-ref-41)
47. Всероссийский союз работников искусств. [↑](#endnote-ref-42)
48. Маяковский здесь спародировал фамилию «Чижевский». [↑](#endnote-ref-43)
49. Заявление в юридический отдел Московского губернского совета профессиональных союзов написано в связи с отказом Государственного издательства выплатить Маяковскому гонорар за текст второй редакции «Мистерии-Буфф», опубликованной в качестве приложения к журналу «Вестник театра» (М., 1921, № 91 – 92, 15 июня).

{541} Опубликовано в статье В. Насимовича-Чужака «О дегте, о воротах и о прочем (Статья старого коммуниста)», помещенной в газете «Дальневосточный телеграф» (Чита, 1921, № 56, 9 октября).

Заявление хранится в Московском областном архиве. [↑](#endnote-ref-44)
50. Д. Л. Вейс был заведующим технической частью Государственного издательства. [↑](#endnote-ref-45)
51. Дальневосточная республика. [↑](#endnote-ref-46)
52. М. Б. Загорский был не редактором, а заведующим редакцией «Вестника театра». [↑](#endnote-ref-47)
53. Сочинения писателя Вас. Немировича-Данченко, не представляющие ни общественной, ни художественной ценности. [↑](#endnote-ref-48)
54. Центральный комитет профсоюза работников просвещения. [↑](#endnote-ref-49)
55. Тарифно-нормировочный отдел. [↑](#endnote-ref-50)
56. Даются два отрывка из этой автобиографии Маяковского, имеющие отношение к его драматургической деятельности. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-8)
57. Из автобиографии Маяковского «Я сам» в настоящем издании печатаются два отрывка, в которых Маяковский говорит о своей работе для театра и кино.

Впервые автобиография напечатана в журнале «Новая русская книга» (Берлин, 1922, № 9, сентябрь). [↑](#endnote-ref-51)
58. 1913. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-9)
59. 1917 года. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-10)
60. М. Ф. Андреева в 1918 году занимала пост заведующего отделом театров и зрелищ Петроградской коммуны. Маяковский имеет в данном случае в виду те препятствия, которые ему пришлось преодолевать при первой постановке «Мистерии-Буфф». [↑](#endnote-ref-52)
61. Шекспировский «Макбет» был поставлен силами вновь организованного «Театра трагедии» в помещении петроградского цирка в 1918 году. Множественное число («Макбеты») указывает на обилие новых театральных начинаний, не связанных непосредственно с революционной современностью. Это полемическое упоминание отражает напряженность борьбы, которую приходилось вести Маяковскому, отвоевывая место на сцене для первой советской пьесы, какой явилась «Мистерия-Буфф». [↑](#endnote-ref-53)
62. Группа «коммунистов-футуристов». [↑](#endnote-ref-54)
63. Напечатано в журнале «Кино-фот» (М., № 4, 5 – 12 октября). [↑](#endnote-ref-55)
64. Статья представляет собой ответ на анкету московского театрального журнала «Новый зритель», помещенную в этом журнале (1926, № 35, 31 августа, стр. 11) без заголовка (вместо заголовка: В. В. Маяковский). [↑](#endnote-ref-56)
65. Письмо Маяковского от 29 сентября 1926 года является ответом на письмо ВУФКУ от 23 сентября.

Отрывок из письма Маяковского был опубликован в статье О. Брика «Сценарные мытарства» (газета «Советское искусство», М., 1930, № 19, 18 апреля); полностью письмо впервые {542} напечатано в сборнике «В. В. Маяковский — Кино» (Государственное издательство «Искусство», М.‑Л., 1937, стр. 214 – 216). [↑](#endnote-ref-57)
66. «Дети» и «Слон и спичка». [↑](#endnote-ref-58)
67. Ответ Маяковского на анкету журнала «Новый зритель» (см. [выше](#_Toc156231145)). [↑](#endnote-ref-59)
68. Роом А. М. — кинорежиссер, тогда работавший в Совкино. [↑](#endnote-ref-60)
69. Первоначальная наметка сценария «Декабрюхов и Октябрюхов». [↑](#endnote-ref-61)
70. О. М. Брик, совместно с которым Маяковский предполагал писать сценарий, в работе над сценарием не участвовал. [↑](#endnote-ref-62)
71. Письмо Маяковского от 25 июля 1928 года является ответом на письмо ВУФКУ от 8 мая 1928 года.

Работники ВУФКУ, халтурно и бюрократически относившиеся к кинодраматургии Маяковского, не проявили заинтересованности в продолжении его сценарной работы. Правление ВУФКУ и не пыталось добиться разрешения сценариев Маяковского и отказало Маяковскому в погашении авансов другими сценариями.

Отрывок из письма Маяковского был опубликован в той же статье О. Брика; полностью письмо впервые напечатано в сборнике «В. В. Маяковский — Кино» (Госкиноиздат, [М.], 1940, стр. 303 – 305). [↑](#endnote-ref-63)
72. Сценарии были запрещены не Главреперткомом, а Высшим репертуарным комитетом Украины. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-11)
73. 17 декабря 1926 года Маяковский заключил с «Киноиздательством РСФСР» договор на издание трех своих сценариев, которые он должен был сдать издательству не позже 27 декабря 1926 года. Для этого сборника Маяковский в декабре 1926 года или в начале 1927 года написал предисловие. Однако сборник не был выпущен.

Сохранился машинописный текст, выправленный Маяковским.

Отрывок из предисловия был опубликован в упомянутой выше статье О. Брика «Сценарные мытарства»; полностью предисловие впервые напечатано в сборнике «В. В. Маяковский — Кино» (Государственное издательство «Искусство», М.‑Л., 1937, стр. 217 – 218).

Что касается первого сценария — «Погоня за славою», — то писатель В. Б. Шкловский в своих воспоминаниях о Маяковском рассказал содержание, по-видимому, именно этого сценария Маяковского:

«Знаменитый футурист для купчихи Белотеловой издавал стихи, чтобы прославиться, но забыл подписать свое имя и потом бегал подписывать на всех экземплярах.

{543} Вещь посвящена славе, взятой юмористически.

А спал футурист у себя дома на велосипеде.

Таков был тогдашний размах индустриализации» [Виктор Шкловский. Поиски оптимизма. Изд. «Федерация», М., 1931, стр. 101 – 102.]. [↑](#endnote-ref-64)
74. Частная кинофирма Р. Д. Перского. [↑](#endnote-ref-65)
75. Статья написана в начале 1927 года и напечатана вместе с отрывком из сценария «Как поживаете?» в журнале «Новый Леф», М., 1927, № 2, февраль, стр. 23 – 25.

Совкино на статью Маяковского не ответило.

Рукопись статьи хранится в Библиотеке-музее В. В. Маяковского за № Р‑5337. [↑](#endnote-ref-66)
76. Один из лучших американских фильмов того времени; в главной роли — Бэстер Китон. [↑](#endnote-ref-67)
77. Фильм, поставленный Чарли Чаплином. [↑](#endnote-ref-68)
78. Из статьи «Только не воспоминания…» в настоящем издании печатается отрывок, в котором Маяковский рассказывает о своей борьбе за «Мистерию-Буфф».

Музыкальная драма — театр Музыкальной драмы в Петрограде.

Впервые статья помещена в журнале «Новый Леф» (М., 1927, № 8 – 9, август – сентябрь). [↑](#endnote-ref-69)
79. Аки — академические театры. [↑](#endnote-ref-70)
80. Диспут был организован ЦК ВЛКСМ, Обществом друзей советского кино и редакцией «Комсомольской правды» и происходил 8 и 15 октября 1927 года. Маяковский выступил 15 октября два раза.

Стенограмма диспута была выпущена отдельной брошюрой (изд. «Теакинопечать», М., 1928). Была ли выправлена Маяковским стенограмма его выступления — неизвестно. [↑](#endnote-ref-71)
81. К. М. Шведчиков, И. П. Трайнин, П. А. Бляхин — руководители Совкино. [↑](#endnote-ref-72)
82. Картина Совкино. [↑](#endnote-ref-73)
83. «Дети». [↑](#endnote-ref-74)
84. Документальный фильм «Падение династии Романовых», смонтированный из кусков кинохроники. [↑](#endnote-ref-75)
85. {544} «Как поживаете?» [↑](#endnote-ref-76)
86. Протазанов Я. А. — кинорежиссер. [↑](#endnote-ref-77)
87. Заметка, напечатанная под заголовком «Вл. Маяковский — о кино» в ленинградской газете «Кино» 7 ноября 1927 года, в № 45, посвященном десятилетию Октябрьской революции. [↑](#endnote-ref-78)
88. Очевидная описка. Должно быть — «на одиннадцатый год». [↑](#endnote-ref-79)
89. Рабочий Никандров исполнял роль В. И. Ленина в фильме «Октябрь». [↑](#endnote-ref-80)
90. Заметка, напечатанная в ленинградском журнале «Рабочий и театр», октябрьский (1917 – 1927) номер, без цифрового обозначения номера и без даты (должно быть: 1927, № 45, 6 ноября), стр. 20. Помещена в подборке «Театры в дни Октября», под общим заголовком «Ак-Малый: “25‑е”».

Речь идет об инсценировке глав 2 – 8 поэмы «Хорошо!», осуществленной под названием «Двадцать пятое» в Ленинградском государственном академическом Малом оперном театре 6 ноября 1927 года в качестве спектакля к десятилетию Великой Октябрьской социалистической революции.

Постановщиком спектакля был Н. В. Смолич, дирижером — С. А. Самосуд. Среди исполнителей были Е. П. Корчагина-Александровская (Кускова), Б. А. Горин-Горяинов (Керенский), П. М. Журавленко (Милюков), М. А. Ростовцев (подполковник [По тексту поэмы «Хорошо!» — штабс-капитан. — *Ред*.] Попов). [↑](#endnote-ref-81)
91. Заметка, напечатанная в журнале «Огонек» (М., 1929, № 2, 13 января) под заголовком «“Клоп”. В. В. Маяковский о своей пьесе». [↑](#endnote-ref-82)
92. Заметка, напечатанная в журнале «Рабис» (М., 1929, № 5, 29 января, стр. 6) под заголовком «Что пишут драматурги. В. В. Маяковский». Под заметкой — факсимильная подпись: В. Маяковский. [↑](#endnote-ref-83)
93. Ответ на «Открытое письмо В. В. Маяковскому» поэта Вадима Баяна был напечатан под заголовком «Ответ В. Маяковского» вместе с этим письмом в «Литературной газете» (М., 1929, № 14, 22 июля).

{545} Приводим полностью письмо В. Баяна:

«Владимир Владимирович!

С тех пор, как я выступал с вами и Северянином в первом турне футуристов, и с тех пор, как Вольф выпустил мою книжку “Лирический поток”, вы знаете, что мое скромное имя все-таки до некоторой степени известно: вам также известно напечатанное и неоднократно цитированное критиками мое шуточное двустишие:

Вадим Баян
От счастья пьян,

вы знаете, что при политическом управлении Реввоенсовета Черноморского флота я заведовал литературной студией, через которую прошло много пишущей молодежи; вам известно, что, по предложению органов ЦК комсомола, мною сделаны для деревенской молодежи образец красной свадьбы и целый ряд хоровых игр с танцами и гармониями, неоднократно изданные “Молодой гвардией” в виде отдельной книжки “Кумачовые гулянки”; наконец, знаете, что я, по мере сил, выполняю массовую работу, давая в клубы и культотделы профсоюзов эстрадный материал, а потому прошу вас ответить мне на страницах этой газеты, чем объяснить появление в вашей пьесе “Клоп” поэта *Баяна*, который в обществе мещан импровизирует двустишие:

*Олег Баян
От счастья пьян*,

который устраивает Присыпкину мещанскую “*красную” свадьбу и обучает молодежь стихи писать и танцевать под многочисленные гармонии* и вообще выступает в роли *воспитателя молодежи*, только дурного и разлагающего.

Наличие слишком откровенных параллелей и других “признаков”, адресованных к моей биографии, позволяет надеяться на столь же откровенный ответ. Если я не ошибаюсь в том, что ваш прицел был взят в мою сторону, то прошу для объяснения этого “жеста” изложить причины, уважительные *с точки зрения советской общественности*, а не с вашей индивидуальной, причем прошу принять во внимание, что директивы, по которым я работаю для массы, даются органами *не разлагающими*, а, наоборот, *организующими и руководящими*.

Ваше молчание, чем бы вы его ни прикрывали — старомодным высокомерием или нынешним чванством, — буду считать как невозможность ответить и буду удовлетворен тем конфузом, в который вас ставит ваш неудавшийся “тур дэ тэт”.

Вадим Баян».

Небезынтересно отметить, что в черновой рукописи «Клопа» Олег Баян в одном из монологов третьей картины говорит: «Что я был в качестве простого трудящегося? Сидоркин — {546} больше ничего. Что я мог в качестве Сидоркина?» Фамилия «Сидоркин» во втором случае зачеркнута и заменена сначала фамилией «Петушков», а затем фамилией «Бочкин».

Рифма, предложенная Маяковским Баяну в 1913 году («Господин Сидоров, Тэффи не носи даров»), была использована Маяковским в 1928 году в стихотворении «Лицо классового врага. I. Буржуй нуво» (строки 99 – 102):

Больше,
 Сидоров,
подноси
 даров! [Том 9, стр. 53.] [↑](#endnote-ref-84)
94. Стенограмма вступительного слова, выступления в прениях и заключительного слова на заседании художественно-политического совета театра Мейерхольда, посвященном обсуждению пьесы «Баня», Маяковским не была выправлена.

Стенограмма впервые опубликована в статье А. Февральского «Маяковский и “Баня”» (газета «Советское искусство», М., 1935, № 57, 11 декабря). [↑](#endnote-ref-85)
95. Говоря о «Бане» как о второй пьесе, Маяковский сравнивал ее с «Клопом». [↑](#endnote-ref-86)
96. Очевидно, вначале Маяковский предполагал показать Фосфорическую женщину не как действительно посланницу XXI века, а как комсомолку, которую ее товарищи, помогающие Чудакову, выдают за женщину, явившуюся из будущего на машине времени. [↑](#endnote-ref-87)
97. Стенограмма ответа выступавшим в обсуждении и ответов на записки Маяковским не была выправлена.

Стенограмма впервые была опубликована в «Литературной газете» (М., 1937, № 19, 10 апреля).

Выступления ряда участников обсуждения напечатаны в извлечениях в журнале «Даешь» (М., 1929, № 12). [↑](#endnote-ref-88)
98. Заметка помещена в журнале «Радиослушатель» (М., 1929, № 43, 27 октября) вместе с началом первого действия пьесы. {547} Вместо заголовка было напечатано: «“Баня” — это моя новая драма в 6‑ти действиях с цирком и фейерверком. В. Маяковский». [↑](#endnote-ref-89)
99. В журнале «Октябрь» (М., 1929, ноябрь, № 11) были напечатаны первое, четвертое, пятое и шестое действия «Бани». Взамен опущенных второго и третьего действий Маяковский дал краткое изложение их содержания (стр. 91 журнала). [↑](#endnote-ref-90)
100. Второе и третье действия опускаются. Здесь дается краткое изложение этих двух действий. — *Автор*. (Примечание Маяковского. — *Ред*.) [↑](#footnote-ref-12)
101. Заметка напечатана в «Литературной газете» (М., 1929, № 29, 4 ноября) под заголовком «Автор о “Бане”». [↑](#endnote-ref-91)
102. Заметка напечатана в журнале «Огонек» (М., 1929, № 47, 30 ноября) вместе с финалом шестого действия. [↑](#endnote-ref-92)
103. Стенограмма ответа выступавшим в обсуждении и ответов на записки Маяковским не была выправлена.

Стенограмма впервые опубликована в статье А. Февральского «Маяковский читает “Баню”» (газета «Советское искусство», М., 1936, № 50, 29 октября). [↑](#endnote-ref-93)
104. Часть записок, поданных Маяковскому на этом вечере, была опубликована в журнале «Советский театр» (М., 1930, № 1). [↑](#endnote-ref-94)
105. Маяковский имел в виду обсуждение «Бани» в клубе Первой Образцовой типографии 30 октября 1929 года. [↑](#endnote-ref-95)
106. Заметка, напечатанная в журнале «Даешь» (М., 1929, № 12) вместе с отрывком из пятого действия пьесы «Баня». [↑](#endnote-ref-96)
107. Под этим заголовком в журнале «Советский театр» (М., 1930, № 2) помещены третье действие «Бани» и — в качестве предисловия к нему — настоящая заметка. [↑](#endnote-ref-97)
108. {548} Под заголовком «“Баня” Маяковского идет на следующей неделе» в «Литературной газете» (М., 1930, № 9, 3 марта) была напечатана заметка, в которой первый абзац представляет собой извещение о предстоящей премьере, а дальнейшие составляют печатаемый здесь текст и начинаются словами: «“Баня”, — сообщил нам В. В. Маяковский, — драма в шести действиях…» [↑](#endnote-ref-98)
109. Стенограмма выступления на диспуте в Доме печати Маяковским не была выправлена.

Стенограмма впервые была опубликована в «Известиях» М., 1935, № 385, 6 декабря под заголовком «Последняя речь Вл. Маяковского». [↑](#endnote-ref-99)
110. Ан. Чаров, автор появившейся в этой газете ругательной рецензии на «Баню». [↑](#endnote-ref-100)
111. Заметка была помещена в журнале «Мир экрана» (М., 1918, № 3, 19 мая, стр. 13) в разделе «Либретто». Под названием «Не для денег родившийся» значится: «С участием В. В. Маяковского». [↑](#endnote-ref-101)
112. Приводим рассказ В. Б. Шкловского о фильме «Не для денег родившийся»:

«Эта лента по Джеку Лондону, по Джеку Лондону, понятому Маяковским.

Иван Нов спасал брата прекрасной женщины.

Потом началась любовь к женщине. А женщина не любила бродягу. Тогда бродяга становился великим поэтом, он приходил в кафе футуристов…

Света было мало, поэтому в кафе футуристов задник был почти на самом экране. Задник небольшой, на нем изображена какая-то десятиногая лошадь, в кафе Бурлюк с разрисованной щекой и Василий Каменский.

{549} Иван Нов читает стихи Бурлюку. Он читает:

Бейте в площади бунтов топот!
Выше, гордых голов гряда!
Мы разливом второго потопа
перемоем миров города.

Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог бег.
Сердце наш барабан.

И как тогда на бульваре Маяковскому, Бурлюк говорил Ивану Нову:

— Да вы же гениальный поэт!

И начиналась слава, и женщина приходила к поэту. Поэт в накидке и в цилиндре. Он надевал цилиндр на скелет, покрывал скелет накидкой, и ставил это все рядом с открытым несгораемым шкафом.

Шкаф был набит гонорарным золотом до отвращения. Женщина подходила к скелету, говорила:

— Какая глупая шутка!

А поэт уходил. Он уходил на крышу и хотел броситься вниз.

Потом поэт играл револьвером, маленьким испанским браунингом…

Потом Иван Нов уходил по дороге» [В. Шкловский. О Маяковском. Изд. «Советский писатель», М., 1940, стр. 103 – 104.].

Фильм «Не для денег родившийся» с участием Маяковского в главной роли вышел на экран в мае 1918 года.

По эскизу Маяковского был выпущен рекламный плакат к фильму. [↑](#endnote-ref-102)
113. Перенеся на русскую почву сюжет, заимствованный из повести итальянского прогрессивного писателя Эдмондо д’Амичис (1846 – 1907) «Учительница рабочих» («La maestrina degli operaj», 1898), Маяковский сохранил в «Барышне и хулигане» тему, линию развития и многие положения повести Эдмондо д’Амичис. Но в сценарий «Барышня и хулиган» внесены некоторые новые моменты.

Режиссер-оператор Е. О. Славинский, поставивший и снявший фильм «Барышня и хулиган», рассказывал автору настоящих комментариев, что сценария фильма в подлинном смысле слова не было. Имелся русский перевод повести «Учительница рабочих» с рядом пометок Маяковского, по которому для каждого {550} съемочного дня Маяковский и Славянский делали монтажный лист.

Фильм «Барышня и хулиган» с участием Маяковского в роли хулигана вышел на экран в мае 1918 года.

В письме к Л. Ю. Брик, написанном в период съемок «Барышни и хулигана», Маяковский сообщал: «Кинематографщики говорят, что я для них небывалый артист. Соблазняют речами, славой и деньгами» [Цитируется по статье А. Февральского «Маяковский и кино» в сборнике «В. В. Маяковский — Кино». Госкиноиздат, [М.,] 1940, стр. 9.]. [↑](#endnote-ref-103)
114. В воспоминаниях о Маяковском Л. Ю. Брик сообщает, что сценарий «Закованная фильмой» Маяковский «писал серьезно, с большим увлечением, как лучшие свои стихи».

И далее говорится о финале сценария: «“Художник” видит на улице плакат, с которого исчезла “она” — “сердце кино”, после того как киночеловек опять полонил ее в кинопленку. Присмотревшись внизу, в уголке плаката, к напечатанному петитом слову, “художник” с трудом разбирает название киностраны, которую и мчится искать. Это слово — вроде слова “Любландия”. Какое-то чудесное название киностраны. Оно страшно нравилось нам тогда. Мы много о нем говорили. Вспомнить его я не могу» [Л. Брик. Из воспоминаний о стихах Маяковского, «Знамя», М., 1941, № 4, апрель, стр. 219.].

Как рассказала Л. Ю. Брик автору настоящих комментариев, Маяковский предполагал написать (но не написал) вторую серию фильма, сюжетом которой должна была стать жизнь художника в заэкранном мире, в этой самой фантастической киностране, населенной героями фильмов.

Съемки кинокартины «Закованная фильмой» с участием Маяковского в роли художника закончились в июне 1918 года.

По эскизу Маяковского был выпущен рекламный плакат к фильму.

Принципиальное значение, которое Маяковский придавал сценарию «Закованная фильмой», побудило его через восемь лет вернуться к этой же теме и создать новый сценарий на тот же сюжет — «Сердце кино». [↑](#endnote-ref-104)
115. «Обращение к актерам» подписано Маяковским и другими «членами комитета постановки» и опубликовано в газете «Северная коммуна» (П., 1908, вечернее прибавление к № 128, 12 октября, а также № 129, 13 октября). Оно помещено в отделе «Извещения и постановления советов и учреждений Союза коммун Северной области и Петроградской трудовой коммуны, {551} Совета Народных Комиссаров и ЦИК». Кроме того, напечатано в вечернем выпуске «Красной газеты», П., 1918, № 194, 12 октября, и в «Вестнике общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы», П., 1918, № 21, 12 октября. [↑](#endnote-ref-105)
116. Немецкий текст эпилога восстановлен со слов артиста и режиссера В. С. Канцеля, читавшего пролог и эпилог в образе «Красного арлекина». Правильность текста подтверждается Р. Я. Райт, переводившей «Мистерию-Буфф» на немецкий язык.

Текст эпилога опубликован впервые в книге А. Февральского «Маяковский-драматург». Государственное издательство «Искусство», М.‑Л., 1940, стр. 39. [↑](#endnote-ref-106)
117. Под словом «отечество» Маяковский здесь подразумевает капиталистическое государство. [↑](#endnote-ref-107)
118. Печатаемый текст является началом ненаписанного сценария, главная роль в котором должна была принадлежать автомобилю и тема которого, очевидно, обозначилась в заключительном титре пролога: «Только Октябрь, освободивший человека, освободит и машину».

В сохранившемся отрывке характерно для Маяковского противопоставление правдивой кинохроники — кривляющейся развлекательной кинематографии (ср. эпилог сценария «Сердце кино», установку на приемы кинохроники в сценарии «Как поживаете?», заметку 1927 года о кино [См. стр. [443](#_Toc156231151). — *Ред*.], заканчивающуюся словами: «Давайте хронику!»).

Можно предполагать, что Маяковский начал писать сценарий «Бенц № 22» под впечатлением наблюдений во время своей первой поездки в Берлин (октябрь – ноябрь 1922 года). Высказать такое предположение позволяют и заголовок сценария (Бенц — крупная германская автомобильная фирма), и указание на Zoo (обычное в Берлине сокращение от Zoologischer Garten — зоологический сад), и новое проявление интереса Маяковского к кино, выразившееся в двух его выступлениях по вопросам кино в октябре 1922 года в московском журнале «Кино-фот» [Статья «Кино и кино», см. в настоящем издании стр. [425 – 426](#_Toc156231144). — *Ред*.] и на собрании Дома искусств в Берлине [См. В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. Второе, дополненное издание. «Советский писатель», [М.], 1948, стр. 169. — *Ред*.], и, наконец, самое содержание отрывка.

Рукопись хранится в Библиотеке-музее В. В. Маяковского за № Р‑73. [↑](#endnote-ref-108)
119. {552} Выступления состоялись на совещании членов художественно-политического совета после чтения Маяковским «Клопа».

Выступления записаны А. В. Февральским и впервые опубликованы в его статье «Как создавался “Клоп”» («Литературная газета», М., 1935, № 68, 9 декабря). [↑](#endnote-ref-109)
120. Слова из девятой картины «Клопа». [↑](#endnote-ref-110)
121. Критик И. Гросман-Рощин в прениях не выступал. По-видимому, он высказал свои соображения в порядке частного обмена мнений. [↑](#endnote-ref-111)
122. Расширить тему — «мещанину “узко” в коллективе» предложил один из участников обсуждения. [↑](#endnote-ref-112)
123. Говоря о «ружье, которое должно исчезнуть», Маяковский ответил одному из ораторов, ссылавшемуся на известные слова А. П. Чехова о том, что ружье, показанное в первом акте пьесы, затем должно обязательно по ходу действия выстрелить. Этот оратор сравнил Изобретателя из второй картины «Клопа» с ружьем, которое «не стреляет». [↑](#endnote-ref-113)
124. Журналист и театральный критик О. С. Литовский выступал в обсуждении «Клопа» на этом совещании. [↑](#endnote-ref-114)
125. Предложение Маяковского «поставить пьесу на голосование» вызвало возражение участницы совещания, и Маяковский ответил ей цитатой из своего «Послания пролетарским поэтам», причем произнес не «сложим в общий товарищеский суп» (как в тексте стихотворения, том VIII, стр. 74), а «свалим». [↑](#endnote-ref-115)
126. На обсуждении «Клопа» в клубе рабкоров «Правды» Маяковский читал шесть картин комедии. После чтения участвовавшие в прениях отметили достоинства пьесы, но также говорили о том, что Маяковский недостаточно, по их мнению, вскрыл социальную сущность мещанства. Некоторые из выступавших рабочих указывали, что у Маяковского есть непонятные для них стихотворения и упрекали его в том, что он не вывел в «Клопе» положительных образов.

Выступление записано А. В. Февральским и впервые опубликовано в его статье «Как создавался “Клоп”» («Литературная газета», М., 1935, № 68, 9 декабря). [↑](#endnote-ref-116)
127. Слова из реплики продавца клея в первой картине «Клопа». [↑](#endnote-ref-117)
128. {553} Выступления приводятся по протоколу заседания.

Протокольная запись выступлений впервые опубликована во вступительной статье А. В. Февральского к тому 11 Полного собрания сочинений Маяковского, выпущенному в 1936 году. [↑](#endnote-ref-118)
129. Маяковский подразумевает события 1905 года на Трехгорной мануфактуре и на фабрике Шмидта. [↑](#endnote-ref-119)
130. Набросок вошел в программу представления, выпущенную цирком, с такими изменениями: 3 — Карточная конституция, 6 — Полиция на трапециях, 14 — Нет, за оружие браться нужно, 15 — Хохочи, товарищ цирк, 16 — Дрессированный Александр Федорович, 17 — Зам-Наполеон, 18 — Безглавый орел, 19 — Не теряйте, куме, сил, 20 — Смывай, вода, 21 — Небывалый водопад.

Рукопись наброска хранится в Библиотеке-музее В. В. Маяковского за № Р‑126. Текст наброска впервые опубликован в томе 3 Полного собрания сочинений Маяковского, выпущенном в 1939 году. [↑](#endnote-ref-120)
131. В квадратных скобках — зачеркнутое в рукописи. [↑](#footnote-ref-13)
132. Так начиналось стихотворение (без заглавия) поэта Е. Тарасова, посвященное павшим на баррикадах и призывавшее к продолжению борьбы (Евг. Тарасов. Стихи. 1903 – 1905. Книгоиздательство «Новый мир», СПБ., 1906, стр. 88). [↑](#endnote-ref-121)