

Е.Н. КОЛМОГорова
(г. Кемерово, Россия)

УДК 821.161.1.1 (Маяковский В.В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ-МОНОДРАМА В. МАЯКОВСКОГО «ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ»

Аннотация. В статье рассматриваются жанровые особенности монодрамы в трагедии «Владимир Маяковский». Рассмотрено влияние театральной концепции Н. Евреинова на драматургические поиски футуриста В. Маяковского. Особое внимание уделено представлению трагедии-монодрамы на сцене.

Ключевые слова: Маяковский, театр, монодрама, Евреинов, футуризм.

Первые в мире спектакли футуристов были показаны в петербургском театре «Луна-парк» (бывшем Театре В.Ф. Комиссаржевской) зимой 1913 года. Своими новаторскими постановками¹ футуристы хотели показать России театр будущего, который никогда уже не будет прежним. Театр на рубеже XIX–XX вв. стал своеобразным катализатором времени, происходивших в обществе перемен. «Для историка культуры, – писал театральный критик Б.В. Алперс, – крайне интересно наблюдать, насколько издали искусство, подобно чувствительному сейсмографу, начнёт реагировать не только в своих идейных сдвигах, но и в художественной структуре на подземные толчки в недрах человеческого общества, предвещающие близость мощных революционных взрывов, своего рода социальных землетрясений. <...> Особенно наглядно подобные сигналы проявляются в театре в силу особой его художественной природы, отличной от других искусств» [Алперс 1985: 35]. Обращение к театральной форме стало естественным для футуристов с их стремлением наиболее мощного воздействия на зрителя – слушателя, с бунтом против классической парадигмы культуры.

Алексей Кручёных так характеризовал создание футуристического театра: «Одно дело – писать книги, другое – читать доклады и доводить до ушей публики стихи, а совсем иное – создать театральное зрелище, мятеж красок и звуков, “будетлянский зерцог”, где разгораются страсти и зритель сам готов лезть в драку! <...> Движение, звук – всё должно было идти по новому руслу, дерзко отбиваясь от кислосладенького трафарета, который тогда пожирал всё» [Кручёных 2006: 95]. Синтез искусств, к которому стремились футуристы, соединение в

¹ Трагедия В. Маяковского «Владимир Маяковский» и опера А. Кручёных, В. Хлебникова, М. Матюшина «Победа над солнцем».

одном эстетическом высказывании звука, линии, цвета и слова подтолкнули будетлян к сценическим подмосткам.

Обращение молодого поэта В. Маяковского к драматургии было естественно, поскольку «поэзия Маяковского драматургична по своей сущности, театральность заложена в природе его стихов. Маяковский хорошо знал это – недаром он говорил, что каждое его произведение можно сыграть на сцене» [Февральский 1976: 3]. Но трагедия поэта не была похожа на классическую пьесу, она вообще ни на что не была похожа. До сих пор у исследователей возникают сомнения, к какому жанру отнести это произведение – лирической драме, лирической поэме, трагедии, монодраме. Мы полагаем, что пьеса содержит в себе следы нескольких жанровых стратегий (лирического монолога, трагедии, монодрамы), что выявляет её новаторство не только на смысловом уровне, но и на формальном.

Монодрамой трагедию «Владимир Маяковский» назвали ещё первые зрители пьесы. Критик П. Ярцев в рецензии на спектакль писал: «Представление было такое, что можно сказать: это была монодрама. Футуристский поэт, сам себя изображающий, был единственным лицом в представлении, а другие фигуры на сцене были в другой, чем он, плоскости <...>. Поэтому поэт оставался на сцене таким, какой он в жизни: со своим лицом, со своими манерами, в своей жёлтой блузе, в своем пальто и шляпе, со своей тросточкой. Другие же лица были отвлечённые» [Ярцев 1913]. Теория монодрамы, созданная Н. Евреиновым в 1908 г., была известна широкому кругу людей и оказала влияние на театральную деятельность Маяковского и Хлебникова. «На лекциях Н. Евреинова о монодраме, прочитанных им зимой 1908 года сначала в Литературно-художественном кружке, потом в Театральном клубе и в Театре В.Ф. Комиссаржевской, перебивал тогда “весь Петербург”» [Тихвинская 2005: 349]. Обсуждалась она, как и все заметные события в искусстве, и в кабаре «Бродячая собака», где в 1910-х гг. были сконцентрированы все силы авангарда.

Идея монодрамы привлекала своим протестом против реалистических форм в театре, предельно откровенным диалогом с публикой, новыми возможностями театральной формы. «Под монодрамой, – писал Евреинов, – я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителям душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» [Евреинов 2002: 102]. Другими словами, зрители должны видеть и чувствовать то же, что и герой, таким образом они должны стать самим героем.

Это подкреплялось и идеей Евреинова о «театрализации жизни», которая «объясняет существование и развитие человечества как осуществление театральных принципов, более реальных и существенных, нежели те бытовые законы, по которым живёт современное общество» [Максимов 2002: 5–6]. Как известно, футуристы стремились разнообразными способами театрализовать жизнь, сделать своё творчество частью жизни как эстетического феномена: ходили по улицам в ярких, балаганных костюмах, раскрашивали лица, эпатажили публику «ненормальным» поведением, создавали вокруг себя легенды и мифы.

В. Маяковский являлся ярким представителем идеи жизнестроительства, через которую выдвигал искусство в жизнь и вносил жизнь в искусство. Само название трагедии – «Владимир Маяковский» – свидетельствует о стремлении к стиранию границы между эстетической реальностью и действительностью. Поэт хотел от собственного имени обратиться к миру, всё в пьесе проходит через главного героя, единственно действующего. Потому есть основания полагать, что перед нами монодрама.

Главный герой трагедии – Владимир Маяковский (поэт 20–25 лет) – единственный наделён именем, совпадающим с именем биографического автора. Но, попав в ткань художественного произведения, имя главного героя становится именем не автора-творца, а героя художественного мира. Происходит своеобразное раздвоение, расщепление субъектной организации пьесы. Автор равен и не равен себе одновременно. Как отмечает А. Субботин, «в первой большой вещи поэта, в сущности, два “я”, два Владимира Маяковских. Один из них – персонаж трагедии <...>. Другой Владимир Маяковский заявлен заглавием как образно-эмоциональный эквивалент всего произведения, в котором каждое лицо и каждая реплика – плод его творческого воображения, частица его сознания и души» [Субботин 1986: 52].

В кругозор главного героя – Владимира Маяковского – попадает весь мир, он способен охватить взглядом и землю, и небо, и океан. Обладая избыточностью знания и видения, Маяковский предлагает поделиться им с людьми, через слово подарить миру любовь:

Я вам только головы пальцами трону,
и у вас
вырастут губы
для огромных поцелуев
и язык,
родной всем народам

[Маяковский 1955: 154].

Однако поэт знает, что люди не примут его жертву. Он, подобно Христу, знает, что люди распнут его, искалечат душу, которую он им принёс на блюде:

Вам ли понять,
почему я,
спокойный,
насмешек грозою
душу на блюде несу
к обеду идущих лет

[Маяковский 1955: 153].

Таким образом, драматический конфликт пьесы разворачивается не только между миром и героем, но и внутри самого героя: между тем, что поэт хочет открыть для людей новую жизнь, и тем, что он знает, что люди к этой жизни не готовы и не примут нового пророка. Но, предчувствуя грядущую катастрофу, Маяковский не отступает от своей миссии и, отдав на съедение свою душу, принимает на себя страдания человеческие:

Я добреду –
усталый,
в последнем бреду
брошу вашу слезу
тёмному богу гроз
у истока звериных вер

[Маяковский 1955: 171].

В этом проявляется глубокий трагический конфликт главного героя, что придаёт и всей пьесе оттенок трагического.

Зрители в зале, в соответствии с принципами монодрамы, должны были почувствовать масштаб происходящего, увидеть мир глазами главного героя. Но в случае с Маяковским – это оказалось невозможным. Однако остальные персонажи предстали перед зрителями такими же, какими виделись Владимиру Маяковскому. По концепции Евреинова, «мы не можем в монодраме признавать за остальными участниками драмы значения действующих лиц в собственном смысле этого слова <...>. Здесь важно не то, что они говорят и как говорят, а то, что слышит действующий. Как они выглядят сами по себе, остаётся скрытым; мы увидим их лишь в том виде, в каком они представляются действующему» [Евреинов 2002: 111]. Герой видит перед собой людей-калек, у которых недостаёт частей тел: Человек без уха, Человек без

глаза и ноги, Человек с растянутым лицом. Неполющенность персонажей подчёркивает дискретность, разорванность мира, стоящего на пороге апокалипсиса. В то же время эти персонажи не целостны эстетически: у них нет своих точек зрения, индивидуальных высказываний – вся трагедия представляется такими же разорванными, как персонажи, частями монолога поэта, порождёнными размноженным сознанием.

Например, можно сравнить отношение к электричеству Владимира Маяковского и Старика с чёрными сухими кошками.

В. Маяковский

Я, бесстрашный,
ненависть к дневным лучам понёс в веках;
с душой натянутой, как нервы провода,
я –
царь ламп!

[Маяковский 1955: 154]

Старик с кошками

Лишь в кошках,
где шерсти вороньей отливы,
наловите глаз электрических вспышки.
Весь лов этих вспышек
(он будет обилён!)
вольём в провода, в эти мускулы тяги, -
заскачут трамваи,
пламя светилён
зарееет в ночах, как победные стяги

[Маяковский 1955: 156–157].

Старик с кошками разделяет идею поэта о превосходстве электричества над естественными светилами (луной и солнцем). Но если Владимир Маяковский сам царь ламп, может вырабатывать энергию и вливать её в людей, то Старик с кошками, с одной стороны, резонёр автора, а с другой – обладает иронически сниженным оттенком. Он знает, как добыть электричество – надо гладить сухих кошек. В статье «Без белых флагов» (1914) Маяковский напишет: «Ведь когда египтяне или греки гладили чёрных и сухих кошек, они тоже могли добыть электрическую искру, но не им возносим мы песню славы, а тем, кто блестящие глаза дал повешенным головам фонарей и силу тысячи рук влил в гудящие дуги трамваев» [Маяковский 1955: 324]. Таким образом, Старик с чёрными сухими кошками становится трагическим двойником главного героя. Недаром в финале трагедии, перед изгнанием В. Маяковского, Старик появляется «с одной оципанной кошкой»: он как бы страдает и с народом, и с поэтом.

Ещё один пример: когда женщина, обиженная Богом, в речи В. Маяковского соотносится с гигантской женщиной, порождающей чудовищ, в речи Человека без уха.

В. Маяковский

Небо плачет,
безудержно,
звонко;
а у облачка
гримаска на морщинке ротика,
как будто женщина ждала ребёнка,
а бог ей кинул кривого идиотика
[Маяковский 1955: 153].

Человек без уха

Над городом
– где флюгеров древки –
женщина
– чёрные пещеры век –
мечется,
кидает на тротуары плевки, –
а плевки вырастают в огромных калек
[Маяковский 1955: 157].

Недолжное состояние в начале трагедии привело к ужасающим последствиям в мире. Женское творящее начало вышло из состояния гармонии и стало порождать чудовищ. Мир оказывается на пороге апокалипсиса, одним из признаков которого становится – восстание вещей: «И вдруг / все вещи / кинулись, / раздирая голос, / скидывать лохмотья изношенных имён» Маяковский 1955: 163]. Мотив разрыва звука, времени, пространства охватил весь мир трагедии в финале первого действия: «Сегодня / в целом мире не найдёте человека, / у которого / две / одинаковые / ноги!» [Маяковский 1955: 164].

Таким образом, персонажи трагедии – действительно, разные голоса главного героя – разорванные, разрозненные части его сознания, толкающие к безумию: «Сегодня в вашем кричащем тосте / я овенчаюсь моим безумием» [Маяковский 1955: 155]. Такое положение можно сравнить с ситуацией монодрамы В. Хлебникова «Госпожа Ленин» (1909, 1912), в которой также персонажи – разорванные части сознания героини: Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Рассудка, Голос Внимания, Голос Памяти, Голос Страха, Голос Осознания, Голос Воли – приводят к безумию:

Голос Осязания. Шевельнулись руки, и пальцы встречают холодный узел рубашки. Руки мои в плену, а ноги босы и чувствуют холод на каменном полу.

Голос Слуха. Тишина. Я здесь.

Голос Зрения. Синие и красные круги. Кружатся, переходят с места на место. Темно. Светильник [Хлебников 2000].

Зрители увидели персонажей трагедии Маяковского его видением – разорванными частями, без лиц и индивидуальностей: «Какие-то картонные куклы. Лиц нет – маски. Вот тысячелетний старик, высокий, с лицом, облепленным пухом; впереди на нём разрисован во весь рост картон; по этому картону ярко выступают чёрные кошки» [Мгебров 1963: 110]. Однако они оказались лишены в глазах зрителей той трагедийной основы, которую вкладывал в них автор. Стремление показать дискретность сознания через голоса неполноценных героев и изобразить трагедию героя среди искалеченного человечества не увенчалось успехом. Зрители увидели всё те же разукрашенные картонки, куклы, нелепые фигуры. Об этом свидетельствуют многочисленные статьи и рецензии, написанные о спектакле, с характерными заголовками: «Мущина со слезищей»; «Футуристы, бурлюкисты и кульбинисты (Лошадь о 20 ногах и жёлтая кофта для развлечения публики)»; «Собачья комедия»; «Кпрфвхдмстфн...»; «Спектакль футуристов: Кто сумасшедшие? Футуристы или публика?» и т.д. Оценки, конечно, касались не только «Владимира Маяковского», но и оперы Кручёных «Победа над солнцем», которую впоследствии также окрестили монодрамой.

Одной из причин непонятости трагедии Маяковского, как и монодрам Б. Гейера, которые ставил Н. Евреинов в «Кривом зеркале», можно назвать непреодолимое противоречие «между сущностью нового жанра и возможностями современной сцены». «Устройство современной сцены, формировавшееся вместе со строением традиционной драмы и с ней неразрывно связанное, не было приспособлено для монодраматической пьесы» [Тихвинская 2005: 260]. Как и для футуристической пьесы. Картонные костюмы персонажей не преодолели порога художественной условности, когда сценический материал становится эстетической метафорой. Чтобы изобразить всю сущность трагедии Маяковского, на сцене следовало бы устроить апокалипсис. Эстетика кубофутуризма, основанная на ломанных линиях как знаке неустойчивости бытия, бесконечно меняющегося времени и пространства, устремлённого в будущее, плохо вписывалась в традиционный театральный канон со статичными, реалистическими декорациями и постепенным развитием действия. Поэтому будетляне часто пользова-

лись средствами театральной условности и народного театра, чтобы хоть как-то приблизить смысловое наполнение своих произведений к формальному выражению. В театре футуристов господствовали гипербола, сиюминутность и хаос.

Творцы авангарда мечтали о доступных сегодняшнему театру технических средствах, таких как видеопроектор, трансформация сцены и декораций, дымовые, световые эффекты и т.д. Маяковский уже в 1913 году, одновременно со своей трагедией, обращается к кинематографу в поисках новых средств выразительности и воздействия на зрителя. Жанр монодрамы в целом в начале XX века нуждался в новой форме представления. «В монодраме “театр как таковой” достиг того порога условности, за которым начинались уже пределы другого искусства. И этим искусством был кинематограф, который и смог эти задачи решить в силу того, что его средства гораздо более тесно связаны с техникой и оттого гибче в обращении с материалом действительности. <...> “Можно перенести действие как бы в героя, рассматривая противоречивость его сознания”, – размышлял В. Шкловский, перечисляя возможности киномонтажа» [Тихвинская 2005: 365–366]. Об этом же писал Евреинов, это же хотел выразить в трагедии Маяковский, Мейерхольд изобрёл «монтаж аттракционов» в театре, чтобы приблизиться к динамике кино. «С. Эйзенштейн подчеркивал, что полноценное воздействие художественного образа возможно лишь при условии достижения эффекта вовлеченности зрителя в действие, происходящее на экране. С этой целью в процессе создания видимого образа, вызывающего чувство сопереживания у зрителя, кинематограф заимствовал основные средства гипнотической техники первобытных культовых эксцессов – ритм и повтор. В результате возникал тот же образ, что был задуман и создан автором, но этот образ одновременно был создан и собственным творческим актом зрителя» [Степанова 2012: 32]. На ритмической перебивке монологов главного героя и остальных персонажей построена трагедия, неполноценные персонажи дублируют речь Владимира Маяковского, рисуя тем самым картину хаотичности сознания поэта-творца.

Н. Евреинов настаивал на «обозначении действующего первым лицом местоимения, простым, но выразительным “я” в отличие от остальных участников драмы: мой друг, моя жена, мои знакомые и т.д.» [Евреинов 2002: 111–112]. Однако, думается, что Маяковский называл себя в трагедии Я, следуя скорее не заветам Евреинова, а собственной поэтической системе, в которой подавляющее большинство стихотворений и поэм написано от первого лица, начиная с первого поэтического сборника с говорящим заглавием – «Я». Маяковский

вносит себя в ткань произведения интуитивно, подобно раннему древнегреческому автору, который являлся одновременно и автором, и актёром, и главным действующим лицом своих произведений.

Маяковскому важно было самому постичь суть театрального действия на всех его этапах. Поэт утверждает главенство творца, актёра на сцене. Обратиться к миру от собственного лица, разрушить стену между сценой и зрительным залом, разрушить реалистически-психологические штампы старого театра, показать синтетическое зрелище из света, звука, красок и слова, показать, что для сцены нет границ – в этом была театральная реформа Маяковского.

Таким образом, совпадая с евреинской концепцией монодрамы в изображении одного действующего лица на сцене, а других персонажей сквозь призму его сознания, разделяя идею театрализации жизни, Маяковский, тем не менее, моделирует свой особый жанр трагедии-монодрамы во «Владимире Маяковском» (Евреинов относил монодраму к сатирическим, пародийным жанрам).

Главный герой не предлагает его глазами посмотреть на действительность, потому что это невозможно – он поэт. Он предлагает взглянуть глобально на весь мир, осознать, что в нём происходит и к чему это может привести. Трагический конфликт возникает именно оттого, что автор и герой понимают, что люди не послушают и не поверят. Маяковский как большой художник пропускал всё мироздание через своё сознание в трагедии. Гротеск был излюбленным средством поэта, он мог подниматься до вселенских масштабов и опускаться до уличной брани в одно и то же время.

Но зато
кто
где бы
мыслям дал
такой нечеловечий простор!
Это я
попал пальцем в небо,
доказал:
он – вор! [Маяковский 1955: 172]

Лирический герой Маяковского ставится на один уровень с Богом, причём последний получает снижено-сатирический оттенок, разоблачается – «он – вор». Космический масштаб героя проявляется в возможности показать пальцем на Бога, стать выше него своим «нечеловечьим простором» мыслей. Монодрама проявилась в заполненности всего художественного произведения одним Я – главного героя – поэта.

Надо сказать, что подобная ситуация характерна для многих вещей поэта. Р. Дуганов усматривает, например, в пьесе «Баня» монодраматическое начало: «И парадокс возникает оттого, что основное содержание всего творчества Маяковского – внутренняя жизнь личности, т.е. лирика, – получает не лирическое, а драматическое воплощение <...>. Потому-то перед нами “не живые люди” с их индивидуальными и свободными переживаниями, а “оживлённые тенденции”, “олицетворённые стремления” одной – единственной личности – автора» [Дуганов 2010].

Таким образом, можно сказать, что всё творчество Маяковского и, в особенности его пьесы, монодраматичны по своей природе. Но не в еврейновском, а в маяковском смысле.

ЛИТЕРАТУРА

Алперс Б.В. Искания новой сцены / вст. ст. и прим. Н.С. Тодрия. – М., 1985.

Дуганов Р. Замысел «Бани». Хлебникова поле. 2010. URL:<http://ka2.ru/наука/banja.html> (дата обращения 25.11.13).

Евреинов Н.Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. – М., СПб., 2002.

Кручёных А.Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. – М., 2006.

Максимов В. Философия театра Николая Евреинова // Н.Н. Евреинов. Демон театральности. – М., СПб., 2002.

Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. – Т. 1 (1912–1917). – М., 1955.

Мгебров А.А. Трагедия «Владимир Маяковский» // Маяковский в воспоминаниях современников. – М., 1963.

Степанова А.А. Градостроительство как жизнетворчество: образ города-сада в поэзии В. Маяковского // Уральский филологический вестник. – Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – № 1. – Екатеринбург, 2012. – С. 24–35.

Субботин А.С. Маяковский: Сквозь призму жанра. – М., 1986.

Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917. – М., 2005.

Февральский А.В. Маяковский – драматург // Маяковский В.В. «Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня». Пьесы. – М., 1976.

Хлебников В. Госпожа Ленин. Русская виртуальная библиотека. 2000. URL:<http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/05drama/224.htm> (дата обращения 25.11.13).

Ярцев П. Театр футуристов // Речь. – 1913. – 7 декабря.

© Колмогорова Е.Н., 2013