

Театр Маяковского и синтез искусств: театр революции или революция театра?*

Арлете Кавалиере**

Аннотация: Театр Маяковского связан с наиболее передовыми эстетическими поисками того времени (как в России, так и на Западе), относившимися к исследованиям и новаторским экспериментам в поэзии, живописи и театре. «Футуристские сумасбродства» его драматургии, воплощенные при помощи театрального языка и режиссуры В. Е. Мейерхольда, демонстрировали уровень экспериментирования, доселе невообразимый на советской сцене. Драматург выстраивает диалоги между персонажами посредством яркого стихотворного языка, словно своеобразный фразеологический маскарад, направленный на то, чтобы охарактеризовать в пародийной форме разные социальные типы. Так, язык улич насмешливо противопоставляется официальной речи, словам действующего политического строя, смешанным с церковнославянскими выражениями.

Resumo: O teatro de Maiakóvski integra-se às mais avançadas buscas estéticas ocorridas nas duas primeiras décadas do século XX na Rússia e no Ocidente. A pesquisa de novas formas artísticas marcou experiências radicais no campo da poesia, da pintura e do teatro. As “extravagâncias futuristas” da dramaturgia maiakovskiana, moduladas pela poética cênica do diretor russo de vanguarda Vsévolod Meyerhold, levaram aos palcos soviéticos experimentações teatrais inusitadas, inimagináveis até então. O dramaturgo constrói os diálogos entre personagens por meio de uma linguagem paródica, estruturada como uma espécie de mascarada fraseológica, a caracterizar os diferentes tipos sociais. Assim, a linguagem das ruas com suas expressões coloquiais, matizadas por trocadilhos e jogos de palavras, se contrapõe de modo zombeteiro ao discurso político oficial e aos jargões da linguagem religiosa, marcada por expressões do eslavo eclesiástico.

Ключевые слова: Маяковский; Русский театр; Пародия; Гротеск; Русский футуризм.

Palavras-chave: Maiakóvski; Teatro russo; Paródia; Grotresco; Futurismo russo.

*Artigo submetido em 05 de abril de 2019 e aprovado em 17 de abril de 2019.

** Arlete Cavaliere é professora Titular de Arte, Teatro e Cultura Russa da FFLCH-USP e autora de vários livros, como O inspetor geral de Gógol-Meyerhold: um espetáculo síntese (1996); Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do Grotesco (2009); Teatro completo, de Nikolai Gógol (2009). Email: cavalier@usp.br

Театр Маяковского состоит из таких пьес, как «Владимир Маяковский. Трагедия» (1913), «Мистерия-буфф» (в двух разных редакциях, 1918 и 1921 года; в 2013 году автором статьи на португальский была переведена вторая редакция пьесы, в Бразилии ранее не издававшаяся), «Клоп» (1928) и «Баня» (1929), а также коротких скетчей, небольших пропагандистских сценок и сценариев. Созданные в разные периоды творческого и жизненного пути, эти произведения словно образуют единое эстетико-театральное целое. Весь его театральный опыт также органично сочетается с заботами, убеждениями и принципами социального, политического, морального, поэтического или эстетического характера, которые поэт разными способами выражает в разные моменты жизни в бесчисленных стихотворениях, киносценариях, манифестах, журналистских статьях, агитационных плакатах, то есть, в самых разнообразных формах выражения, обусловленных стремительностью и сложностью исторических и художественных перипетий того времени.

Так, драматургия Маяковского обобщает его личный опыт постоянного художественного поиска и в то же время отражает эпоху экспериментов, когда театральные приемы словно заполнили окружающую действительность, а эта действительность, в свою очередь, отвечая на данный призыв, поощряла самые радикальные творческие порывы поэтов и художников, стремившихся избавиться от культурного груза прошлого.

Неслучайно уже в первом театральном опыте Маяковского проявляются многие из основных и частотных элементов его более поздней драматургии – это пародия на библейские сюжеты и отсылки к Священному Писанию. Этот поэтический и театральный прием позволял заполнить его тексты образами, персонажами и цита-

тами религиозного характера, с целью установления глубокого диалога (который, впрочем, был характерен для всего русского авангарда) с русской религиозной традицией. Это диалог, кроме всего прочего, иногда был оттенен насмешками и шутками, как в случае «Мистерии-буфф».

В конце 30-х годов Р. О. Якобсон¹ обратил внимание на то, что сны Маяковского о будущем и его гимн человекобожеству, его богоборчество и этическое неприятие Бога были «куда ближе вчерашнему дню русской литературы, чем дежурному официальному безбожеству». Так, как это также было неоднократно отмечено и более поздней критикой,² одной из доминирующих тем в творчестве Маяковского, с меняющимися эстетическими нюансами и тональностью на протяжении его творческого пути, является его конфликтный диалог с Богом: «Религиозный элемент в произведениях Маяковского очень силен: библейские персонажи, события, притчи возникают в его творчестве с неотвязной настойчивостью, пусть и в кощунственной форме и почти как предлог для шумной перебранки с Богом».³

К библейским цитатам и реминисценциям добавляется использование Маяковским всей русской религиозной традиции, с ее почитанием икон, молитвами, песнопениями и притчами – составляющими богатого

¹ Ю. М. Лотман анализирует процесс взаимодействия между миром театра и внеатражной действительностью. Исследователь рассматривает разные формы того, как может произойти «театрализация» и ритуализация некоторых сторон внеатражной жизни, а также ситуации, в которых театр становится моделью поведения в реальной жизни. Хотя Лотман и признает, что объективно искусство всегда так или иначе отражает феномены жизни, переводя их на свой собственный язык, ученый подчеркивает, что одна из форм такого взаимодействия – это когда сама жизнь оказывается областью моделирующего динамизма, способной создавать примеры, которые искусство копирует. Так, если, с одной стороны, искусство может предлагать модели поведения в жизни, то, с другой стороны, модели поведения в реальной жизни могут определять поведение на сцене. Подробнее см.: LOTMAN, 1990.

² Многие писатели, поэты и театральные режиссеры искали вдохновение в сюжетах и притчах Ветхого и Нового Завета, проводя параллели с недавними революционными событиями, которые перевернули не только социально-политические основы России, но и, в первую очередь, веки русской религиозной мысли (FREVALSKI, 1984, p. 244).

³ JAKOBSON, 2006.

репертуара народной культуры и отраженными в обывденной речи, в песнях, пословицах и поговорках.⁴

Авторское прочтение Маяковским этого наследия традиционной культуры, безусловно, не отменяет очевидный иконоборческий протест поэта-футуриста. Этот протест проявляется в пародийном построении его драматургии и, в некотором смысле, и во всем его творчестве, в котором непочтительная свобода в обращении с художественным языком, в использовании новых поэтических, драматических и театральных форм стремится к расширению функций традиционных форм и ироничному переосмыслению их композиционных элементов.

Маяковский восстает против традиции русского реалистического театра и уже в первой пьесе, еще сильно подверженной влиянию русского символизма, излагает основы своего театрального кредо,⁵ которое полностью оформится в более поздних произведениях: революция театральных форм должна двигаться в ногу с политической и социальной революцией, а к художественной программе добавляются перемены в русском обществе.

Название и подзаголовок «Мистерии-буфф» не оставляют сомнений относительно политических взглядов и неудержимого футуристского ритма, выраженных в свободе форм. События Октябрьской революции наложили отпечаток на театральные поиски Маяковского – «Мистерия-буфф. Героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи».

⁴ INCHAKÓVA, 2003, p. 52; FREVÁLSKI, 1984, p. 246; RIPELLINO, 1971, p. 52. Б. Шнайдерман отмечает сильное влияние русской религиозной традиции на пародийные построения многих текстов Маяковского. Подробнее см. Schnaiderman, 1971, p. 47.

⁵ RIPELLINO, 1971, p. 53. Согласно итальянскому критику, под влиянием художника-футуриста В. Н. Чекрыгина Маяковский страстно увлекся иконами и библейскими сюжетами и часто посещал вместе с ним залы Третьяковской галереи, посвященные иконописи. Художник, взволнованный апокалиптическими событиями и образами катаклизмов, стремился передать сакральной живописи черты современного искусства и всегда хранил на столе Библию. Так что на раннем этапе творчества на Маяковского очень повлияли древние религиозные полотна и творческие поиски друга.

Название комедии объяснялось самим драматургом в программе спектакля, поставленного в 1921 году в московском цирке по случаю III Конгресса Коминтерна. Это также объясняло пародийную двойственность (диалектику серьезного – комического и традиций – современности), которая – в неистовом движении персонажей-типов, сцен и диалогов – объединяла в единое целое злободневность политического театра и священное действие средневековой мистерии.

«Мистерия-буфф» – это наша великая революция, сжатая в стихах и в театральном действии. Мистерия: всё то великое, что есть в революции. Буфф: то, что есть в ней смешного. Стихи «Мистерии-буфф» – это лозунги митингов, уличные крики, язык газет. Действие «Мистерии-буфф» – это движение масс, конфликт классов, борьба идей. Это мир в миниатюре в стенах цирка».

Постановка Мейерхольда, созданная при участии самого Маяковского (особенно в постановке второй редакции пьесы в 1921 году), еще больше подчеркнула переплетение цирковых сценических трюков, вдохновленных ярмарочным балаганом и формами народного театра, с феерическими приемами футуристского театра. Если, с одной стороны, завершающие стихи каждого действия (спетые сначала актерами, а потом повторенные хором) отсылают к популярным фольклорным мелодиям (к жанру частушки, чьи ритм и простые, шуточные рифмы отражаются в стихах пьесы), то, с другой стороны, они усиливают стиль политического ревю и приносят в спектакль жанр театра-кабаре, пользовавшийся популярностью и до Революции.

К пластическим экспериментам актеров-персонажей добавляется поэтическое мастерство Маяковского – политический жаргон, обилие неологизмов, всякого рода алогизмы, семантически пустые словесные каламбуры. Драматург выстраивает диалоги между персонажами посредством яркого стихотворного языка, словно своеобразный фразеологический маскарад, направленный на то, чтобы охарактеризовать в пародийной форме разные

социальные типы. Так, язык улиц насмешливо противопоставляется официальной речи, словам действующего политического строя, смешанным с церковнославянскими выражениями.

Таких примеров множество. Например, подобную словесную виртуозность и звуковую игру можно наблюдать уже в самом начале пьесы, во фрагменте из пролога, где описывается сцена разрушения земли и шум потопа, усиленные звукоподражательным созвучием «протекает-потом-топот-потопа». Такое созвучие довольно сложно сохранить при переводе.

Суть первого действия такая:
земля протекает.
Потом — топот.
Все бегут от революционного потопа.
Семь пар нечистых
и чистых семь пар,
то есть
четырнадцать бедняков-пролетариев
и четырнадцать буржуев-бар,
а меж ними,
с парой заплаканных щечек —
меньшевичочек.
Полюс захлестывает.
Рушится последнее убежище.
И все начинают строить
даже не ковчег,
а ковчежище.

No primeiro ato é o seguinte o essencial:
a terra está pingando.
Depois há um estrondo.
Todos fogem do dilúvio revolucionário.
Sete pares de impuros
e de puros sete pares.
isto é,
quatorze proletários-indigentes
e quatorze senhores burgueses,

e no meio deles,
um menchevique com um par de bochechinhas
[chorosas.

O polo inunda.
Desmorona o último refúgio.
E todos começam a construir
não uma arca,
mas uma arquefúgio.

В этом фрагменте также выделяется аллитерация фонетической группы в рифмах «ще – чек – чег», завершающаяся неологизмом «ковчежище», образованным при помощи слияния слов «ковчег» и «убежище». В переводе на португальский язык мы создали неологизм «arquefúgio», состоящий из слов «arca» («ковчег») и «refúgio» («убежище»).

Диалоги между персонажами, полные каламбуров и игры слов, еще больше подчеркивают сцены с цирковым эффектом, как, например, сцена, в которой принятый за моржа Ллойд Джордж отвечает:

Это не я морж,
это он морж,
а я не морж, я Ллойд Джордж.

Foca eu não sou, *Eto ne iá morj,*
Ele é a foca, *eto on morj,*
Eu não sou foca, *a iá ne morj,*
Lloyd George sou. *iá Loyd George.*

Комический эффект, возникающий из-за созвучия слов «морж» и «Ллойд Джордж», невозможно сохранить в переводе, также как и многие реплики персонажа Немца, в которых авторские неологизмы создают каламбуры с немецкими именами и фамилиями. С другой стороны, речи Попа наполнены архаизмами и реминисценциями к старославянскому языку, используемыми драматур-

гом для насмешки над библейскими выражениями и церковными терминами.

Также наполнен комизмом и манифест, который начинается торжественной формулой, которой русские монархи открывали свои официальные выступления, но затем следует гротескный и абсурдный текст, полный несоответствий и бессмыслицы:

Божьей милостью
мы,
царь изжаренных нечистыми кур
и великий князь на оных же яйца,
не сдирая ни с кого семь шкур, —
шесть сдираем, седьмая оставляется, —
объявляем нашим верноподданным:
волоките всё —
рыбу, сухари, морских свинят
и чего найдется съестного прочего.
Правительствующий сенат
не замедлит
разобраться в грудях добра,
отобрать и нас попотчевать.

Com a ajuda do bom Deus, (*"Bójiei milostiu, my..."*)
Nós,
Rei das Galinhas Fritas pelos Impuros
e Grão-Príncipe das Ditas-Cujas chocadeiras de ovos,
sem esfolar as sete peles de ninguém,
- vamos esfolar apenas seis, a sétima pele fica —
anunciaremos aos nossos súditos:
tragam tudo —
peixe, torradas, porcos marinhos,
e tudo que acharem pelo caminho.
O senado que governa
a nossa grande família
logo vai tomar de alguns
e refazer as partilhas.

Этот и другие приемы (чья функция в первую очередь — «замаскировать» язык, а точнее, создать язык-маску для каждого персонажа) вовлечены в семантическую

игру, чей непрерывный процесс создания-деконструкции, основанный на крайней гиперболизации речи, часто приводит к внешнему исчезновению смыслов или же к двусмысленности, которая, впрочем, скрывает в себе намеренную сатиру.⁶

Как передать всё это средствами португальского языка Бразилии? Как же перевести э́ту сло́жную ру́сскую языкову́ю, стилисти́ческую и культу́рную вселе́нную на португа́льский язы́к Брази́лии, переда́ть её в брази́льском культу́рном конте́ксте?

Языковые находки, инновации стиля и жанров, построение сюжета и необычность персонажей, трагизм и комизм, сатирический анализ общества того времени всё это придает Маяковским текстам особую вибрацию, богатую нюансами и многочисленностью планов, которые до сих пор бросают вызов современному читателю и переводчику.

Естественно, речь идёт о передаче «эстетической информации» независимо о «семантической информации», что достигается непредвиденным, удивительным, невероятным соположением языковых знаков. Именно эта хрупкость эстетической информации, которая обеспечивает очарование художественного произведения, затрудняет использование разных способов и механизмов передачи информации, если речь идёт о передаче информации «семантического» характера. Эстетическая информация кодифицируется языком только в той форме, как это создал сам автор, поскольку любое изменение последовательности знаков, каким бы незначительным они ни было, может нарушить эстетическую функцию. Одна и та же «семантическая информация» в разных языках получает различную «эстетическую» окраску.

Несмотря на то, что для официальной советской истории Маяковский-поэт стал одним из символов нового режима, его драматургия замалчивалась многие годы.

⁶ SCHNAIDERMAN, 1971, p. 48.

Этот факт указывает на сложность его текстов и на трудность их помещения в строгие и упрощенческие идеологические стандарты.

Драматургия, поэзия и проза Маяковского как единое целое, вместе с тематическими и идеологическими связями с историческим моментом, в который они были созданы, должны быть проанализированы под таким углом, который принимал бы во внимание большой вклад их автора в область театральной поэтики и эстетики. Во всех его театральных произведениях мы наблюдаем все тот же поиск нового театрального языка, связанного с эстетическими правилами, которыми руководствовались в своих экспериментах представители русского авангарда в самых разных областях искусства.

Тем не менее, нельзя забывать (в силу очевидности этого утверждения), что в театре Маяковского также появляется смех, корнями уходящий в традиции народной культуры (особенно, ярмарочного балагана, кукольного театра с его комическими персонажами и их смешными выходками). Этот смех связан с тем аутентичным праздничным народным смехом, который подчеркивает карнавальное и комическое видение мира.

Маяковский и все его поколение были очень ориентированы на народную культуру, на иконописную традицию в живописи, на устную традицию народных песен, пословиц и поговорок, даже когда употребляли их в стилизованной, пародийной форме.

Таким образом, драматургия Маяковского содержит, помимо самых современных театральных экспериментов, также и элементы народного театра: грубый юмор ярмарочного балагана, цирковой головокружительный ритм с его клоунами и шутами в гротескных масках, разнообразные приемы и красочные трюки клоунады – такие, как, например, путешествие во времени, воскрешение в будущем, фейерверки... Все эти приемы приближают нас к фигурам и образам народных комедий и к формам площадного комизма.

В театральной поэтике Маяковского драматический текст и сценические приемы образуют неделимое целое. Неслучайно вся театральная деятельность Маяковского была отмечена сценическими экспериментами В. Э. Мейерхольда.

Стилизация, пародия, гротеск, структура выделяющихся виньеток и картин полностью соответствовали театральной эстетике Мейерхольда, который, в свою очередь, вдохновляясь языком кинематографа и теорией монтажа С. М. Эйзенштейна, стремился к разделению действия на ритмические фрагменты и превращал события в череду коротких эпизодов, часто контрастирующих друг с другом.

Пользуясь сдвигами, цветом, трюками и разнообразными экспериментами, которые предлагала им современная сцена, Маяковский и Мейерхольд смогли превратить театральное искусство в один из самых ярких художественных феноменов во всем движении русского авангарда и таким образом открыли перспективы создания нового художественного языка, отмеченного обновленным союзом слова и образа и взаимодействием между разными видами искусств. Последняя черта, впрочем, является фундаментальной и для нашего времени.

Библиография

AMIARD-CHEVREL, Claudine. "La cirquisation du théâtre chez Maiakóvski". In: Du cirque au théâtre. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983.

ФРЕВАЛЬСКИЙ, А. "Первая советская пьеса". В кн.: В мире Маяковского - сборник статей. М.: Советский писатель, 1984.

ИНЧАКОВА, Е.Ю. «Опыт символизма в драматургии Маяковского». В кн.: РАЗНОЕ, Символизм в Авангарде. Академия Наук. М.: Наука, 2003.

JAKOBSON, R. A geração que esbanjou o seus poetas. São Paulo: Editora 34, 2006.

KHARDJIEV, N. "Remarques sur Maiakovski – Gogol dans la poésie de Maiakovski". In: La culture poétique de Maiakovski. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1982.

LOTMAN, I. Théâtre et théâtralité com composantes de la culture du début de XIX siècle // LOTMAN I., B. USPENSKI B. Sémiotique de la culture russe. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1990.

МАИАКÓVSKI, В. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 11. М.: Художественная литература, 1958.

МАИАKOVSKI, V. Théâtre. Paris: Éditions Fasquelle, 1972.

RIPELLINO, A. M. Maiakóvski e o teatro de vanguarda. São Paulo: Perspectiva, 1971.

RIPELLINO, A. M. "Releer Maiakóvski". In: Sobre Literatura Rusa-itinerário a lo maravilloso. Barcelona: Barral Editores, 1970.

РУДНИЦКИЙ, К.Л. «Театр футуристов» («Театр футуристов»). В кн.: Русское режиссерое искусство 1908–1907. М.: Наука, 1990.

SCHNAIDERMAN, B. A Poética de Maiakóvski através de sua prosa. São Paulo: Perspectiva, 1971.

TRIOLET, E. "Maïakovski et le Théâtre", in Maïakovski Vers et Proses, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1957.

TCHUKÓVSKI, K. "Vladimir Maiakovski". In: Les Futuristes. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1976.