

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Традиции театра буфф в пьесах В. Маяковского

Исполнитель Карман Анна Анатольевна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель доктор филологических наук, профессор
(ученая степень, ученое звание)

Ерофеева Наталья Евгеньевна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой 
(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

15 января 2025 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2025

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава I. Теоретические аспекты исследования связи традиций комического театра с творчеством Маяковского	13
1.1. Из истории становления комедии-буфф	13
1.2. Русский театр рубежа XIX-XX веков и концепция Б. Брехта.....	20
Глава II. Поэтика «мистерии-буфф» Маяковского и традиции театра-буфф .	35
2.1. Концепция смешного в эстетике Маяковского.....	35
2.2. Художественное своеобразие «Мистерии-буфф»	38
2.3. Язык «Мистерии-буфф».....	45
Заключение	57
Список литературы	61

Аннотация

В работе дается анализ традиции театра буфф в творчестве В. Маяковского. Особое внимание уделено истории жанра буфф, комической опере, проявлению их черт в драматургии русского поэта XX века. Прослеживается история создания «Мистерии-буфф», анализируется ее художественное своеобразие, особенности языка, отдельно анализируется система образов. Опираясь на известные работы литературоведов и искусствоведов, уточняется место Маяковского в истории сатирического театра XX века, уточняется понятие буфф и его влияние на формирование театральной эстетики XX века, в том числе в театре Б. Брехта, в контексте которого обозначены искания Маяковского-драматурга.

Введение

Творчество Владимира Владимировича Маяковского (1893-1930) является одним из самых популярных как в России, так и во всём мире. Изучение его творчества и биографии входит в обязательную часть школьной программы, а также изучается в университетах. О биографии, поэтическом языке, политической деятельности Маяковского написано множество книг, статей и научных работ.

Активное изучение творчества Маяковского началось не сразу. Он был общепризнанным поэтом и успешным человеком большую часть своей жизни, но после смерти его литературное наследие, как ни удивительно, не стало печататься и распространяться. Однако известен тот факт, что Лиля Брик в своем письме просила Иосифа Сталина опубликовать сочинения В. Маяковского. О том, что Сталин высоко ценил поэта свидетельствует его письменное мнение в записке Н. Ежову: «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Безразличие к его памяти и его произведениям - преступление» [газета «Правда», 1935].

Сложность творчества Маяковского обусловлена его близостью к его политическим кругам. Всю жизнь, все произведения Маяковского невозможно рассматривать в отрыве от политики. Маяковский придавал огромное значение политической ситуации в стране и свое творчество часто направлял на пропаганду и освещение коммунизма. Советский писатель А. Фадеев о Маяковском сказал так: «В чём причина такой великой и все растущей поэтической силы и славы Маяковского? Причина в том, что в его творчестве впервые в истории мировой поэзии соединились вместе, слились воедино поэзия и коммунизм» [Фадеев, 1940; с.4]. А сам Маяковский об этом феномене говорил так: «Стихи и революция как-то объединились в голове» [Маяковский, 2014; с.4].

Для того чтобы лучше понять наследие Маяковского, необходимо уточнить периоды его творчества. В творчестве Маяковского можно выделить этапы:

- на дореволюционный (1912-1915),
- этап «ученичества» (1916-1917),
- революционный (1918-1920) и советский (1921-1930).

Также выделяю отдельно советский период.

Первое стихотворение Маяковский опубликовал в 1912 году, и с этого года мы выделяем первый период. На этом этапе Маяковский выступает как представитель группы гуманистически настроенной интеллигенции, поднимает тему человека и капитализма, выражает ощущение своего бессилия и растерянности перед лицом капитализма, уродующего и уничтожающего личность. Уже в самых первых стихах Маяковского можно проследить решительный протест против буржуазного строя («Нате!», «Адище города» (1912). Этот же мотив проходит сквозь его первое драматургическое произведение – пьесу «Владимир Маяковский». В этой трагедии на первое место выдвинута социальная тема, вся она пронизана чувством катастрофичности. В ней впервые проявляются свойства, характерное всему творчеству Маяковского – мифологизация образа поэта, а значит и его самого, а также возвышение человека до образа бога. Он меняет местами небо и землю, бога и человека, смотрит на мироздание не снизу вверх, а наоборот. Эти же свойства в полной мере проявятся в пьесе «Мистерия-буфф», о которой мы будем говорить позже. В этом же периоде появилось одно из самых значимых произведений – поэма «Облако в штанах» (1915), в котором Маяковский выразил осознание неизбежности революционных потрясений. Во всем творчестве дореволюционного периода ощущается влияние футуризма, однако исследователи до сих пор спорят о принадлежности Маяковского к этому направлению. Сам Маяковский какое-то время относил себя к футуристам и определенно пользовался отдельными его свойствами. Например, он использовал декламационный язык, применял слова-звуки и

вообще придавал звукам в стихах большое значение, употреблял неологизмы и искажал «старый язык».

Новый этап, советский, начинается после победы в Великой Октябрьской революции, сразу после которой Маяковский активно включился в общественно-литературную жизнь молодой Советской России. В стихотворениях «Ода революции» и «Левый марш» (1918) он восхваляет Октябрьскую революцию и призывает к ее защите. В том же 1918 году он пишет «Мистерию-буфф» по заказу наркома Луначарского к годовщине революции, в пьесе он высмеивает старый порядок вещей и выражает твердую уверенность в торжестве нового. Почти все творчество этого периода связано с основами политики Советского государства, Маяковский старался бороться за развитие и укрепление советского строя. Два года он даже проработал РОСТА (Российское Телеграфное Агентство), где занимался рисованием плакатов и карикатур в годы гражданской войны. В 1920 он написал поэму 150 000 000, в которой со своей позиции объяснил и обобщил современные ему события и показал борьбу СССР с мировым капитализмом. Связь творчества Маяковского с политикой Советского государства не уменьшается и в 1924 году вдохновленный движениями к построению социализма в стране, Маяковский создает поэму «Владимир Ильич Ленин», а в 1927 году поэму «Хорошо!», в которых показывает историю революционной борьбы рабочего класса. В 1928 году он пишет пьесу «Клоп», а затем, в 1930 году пьесу «Баня». Эти две комедии часто сравниваются между собой, они обе поднимают проблемы мещанства и бюрократии и высмеивают пороки того времени.

Современники Маяковского отзывались о нём тепло, признавали его талант и вклад в развитие культуры. Знаменитая фраза Марины Цветаевой из её статьи «Эпос и лирика современной России» отлично показывает ее отношение к Маяковскому, а также к его месту в истории и литературе России: «...Говоря о данном поэте, Маяковском, придется помнить не только о веке, нам непрестанно придется помнить на век вперед. Эта вакансия: первого в мире поэта масс – так скоро-то не заполнится. И оборачиваться на

Маяковского нам, а может быть, и нашим внукам, придётся не назад, а вперед» [Цветаева, 1932; с. 29].

Писатель Борис Пастернак отзывался о Маяковском так: «Какая радость, что существует и не выдуман Маяковский – талант, по праву переставший считаться с тем, как пишут у нас нынче... Поэзию привлекут к поэту две вещи: «Ярость творческой его совести. Чутье неназревшей еще ответственности перед вечностью – его судилищем» [Пастернак, 1916; с. 1], [Штайн, 2016].

Наследие, жизнь и личность В. Маяковского всегда привлекали внимание исследователей. В работах В. Катаняна, А. Метченко, В. Перцова, А. Февральского много внимания отведено изучению творчества и жизни Маяковского в советские годы. В. Катанян, близко знакомый с Маяковским, после смерти поэта один из первых стал проводить работу по сбору и изучению его литературного наследия: разыскивал неизвестные тексты и систематизировал найденный материал, готовил к печати книги Маяковского. И в своей первой статье о Маяковском «Корни стихов», опубликованной в «Альманахе с Маяковским» в 1934 году он рассматривал Маяковского как поэта-лирика, рассказывал о характерных для него поэтических приемах и обращал внимание на то, как рождаются стихотворения Маяковского, что его вдохновляет.

В 1940 году В. Катанян выпустил книгу «Рассказы о Маяковском», в которой собрал ряд своих статей, подводящих итоги десятилетней работы по изданию произведений Маяковского. В. Катанян активно участвовал – как составитель, редактор и комментатор – в трех изданиях Полного собрания сочинений Маяковского, охватывающих периоды с 1934 по 1961 год. А основным его трудом является хроника жизни и творчества Маяковского, которая вышла в четырех изданиях (в 1945, 1948, 1956 и 1961 годах) и признана критиками одной из важных работ в области отечественного изучения творчества Маяковского. Эта книга стала неотъемлемой частью исследования творчества Маяковского и считается образцом для подобных летописей-биографий, без которых не может обойтись ни один исследователь.

А. Метченко создал серию книг под названием «Творчество Маяковского» (1954-1961), которая стала итогом его многолетней исследовательской работы, в которую вошли документы, цитаты, исторических аргументов и свидетельств, которые раскрывали личность и творчество Маяковского. А. Метченко отобрал самые значимые источники, заново переосмыслил многие явления и оценки в работах Маяковского. О феномене популярности Маяковского в статье «Слово о Маяковском» он написал так: «И когда задумываешься о том, что же вызвало такую популярность и такой накал страстей вокруг поэта, когда перебираешь многочисленные объяснения, приходишь к выводу: главный источник этой популярности и этого накала страстей – слияние творчества Маяковского и его личности с магистральным путем истории» [Метченко, Т. 1, 1978 год; с.5]. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что многие писатели и исследователи сходятся во мнении: Маяковский имеет такую большую значимость во многом из-за его удивительной способности соединять творчество и политику. Его творчество так тесно переплетается с историческими событиями того времени, что невозможно представить одно без другого.

Труды А. Февральского представляют для нас еще больший интерес, ведь в них он более подробно чем остальные ученые исследовал драматургию Маяковского. Являясь театроведом и критиком, а также сотрудником театра Мейерхольда, он написал такие книги как «Маяковский-драматург» (1940) и «Первая советская пьеса «Мистерия-буфф» Маяковского» (1971), в которых он рассказал об истории написания пьес Маяковского, проанализировал их с точки зрения исторического контекста.

Маяковского как драматурга подробно рассматривает Б. Ростоцкий в одной из крупнейших литературоведческих работ «Маяковский и театр» (1952). В этой книге Ростоцкий анализировал драматургию Маяковского сквозь призму влияния истории разных культурно-исторических периодов: от предреволюционного до послереволюционного, а также определил место

творческих поисков Маяковского в кризисной ситуации 10-х годов XX века. Он исследовал и сопоставил отдельные мотивы произведений Маяковского, написанных в один и тот же период, например поэму «Про это» и «Клоп» и на основе этого материала выводил связь комедиографии Маяковского о всей его художественно-поэтической системой [Комаров, 1989].

За этой работой последовал своеобразный пик изучения драматургического наследия Маяковского в нашей стране. Как основные мы можем выделить работы С. Владимирова, А. Волкова, В. Милявского, М. Бочарова. Каждая из них характеризуется своим углом зрения на драматургию, и в частности, на комедиографию Маяковского.

Более подробный анализ сатирической комедии Маяковского на примере пьесы «Баня» появился в книге М. Бочарова «Комедия В. Маяковского «Баня» (1958). Работа интересна тем, что, появившись одновременно с исследованием А. Февральского о «Мистерии-буфф», наметила принципы монографического изучения отдельных пьес поэта. Уже сам факт появления подобных книг свидетельствовал об уровне изучения драматургического творчества Маяковского, показывал готовность отечественной науки рассматривать разные стороны его творчества и вести поиски не только вширь, так и вглубь [Бочаров, 1958].

В данной работе будем рассматривать не только поэтику драматургии Маяковского, но и ее связь с традициями русской комической оперы, театра-буфф. Этот жанр оперы зародился в Италии в VIII веке и быстро распространился по всему миру. Он отражал идеи Просвещения и был очень актуален для драматургов того времени. Он имел ярко выраженные отличительные черты, такие как персонажи разных социальных типажей, критика аристократии, бытовые сюжеты и динамичное действие, а само название оперы-буфф происходило от итальянского слова *buffonata*, что означало «шутка, паясничанье» [Карман, 2024; с.7]. Подробнее об истории возникновения и развития этого жанра будем говорить в первой главе.

Русскую комическую оперу же необходимо рассматривать неотрывно от итальянских традиций, ведь появилась и развилась она именно из итальянской оперы. В VIII веке Россия активно приобщалась к западной культуре, что вносило в культуру страны что-то новое, что можно было трактовать по-своему. Так, русская комическая опера характеризуется тем, что в отличие от итальянской, инициатива ее создания принадлежит литераторам, а не музыкантам, а поэтому данный жанр представляет собой большой интерес для литературоведов.

Существует множество исследований русской комической оперы, ее связи с итальянскими традициями, а также с литературой и театром. Например, в научной статье «Русская комическая опера и итальянская опера-буфф» (1997) И. Немировской с разных сторон рассматриваются эти жанры, их взаимодействие и влияние друг на друга. Кроме того, Немировская И. также исследует поэтику русской комической оперы и раскрывает ее связь с другими жанрами, такими как драма, трагедия, комедия, сказка, пастораль, водевиль в своей статье «Поэтика русской комической оперы VIII века» (2008). Работа И. Полозовой «Русская комическая опера VIII века в ее связях с литературой и театром (на примере оперного творчества В. А. Пашкевича)» (2016) выявляет основные типологические признаки русской комической оперы и рассматривает взаимодействия русской литературы и музыки.

Как видим, связь традиций оперы-буфф в русской литературе представляет собой большое поле для исследования, и многие ученые посвящают свои труды этой теме, однако никто из исследователей не изучал подробно связь жанровых и поэтических традиций комедийного театра и пьес Маяковского. Таким образом, анализ источников показал, что на сегодняшний день традиции театра-буфф в пьесах Маяковского недостаточно изучены. В связи с этим вопрос о поэтике драматургического наследия Маяковского, а также традициях оперы-буфф в нем остается одним из важных и плодотворных для исследования по сей день.

Актуальность работы обусловлена необходимостью рассмотреть традиции театра-буфф в пьесах Маяковского.

Цель работы – проанализировать традиции театра буфф в драматургии Маяковского.

Задачи:

- 1) изучить пути развитие жанров буфф, мистерии, комической оперы;
- 2) проследить развитие русского театра на рубеже XIX-XX веков и определить его влияние на творчество Маяковского;
- 3) рассмотреть образную систему и язык пьесы «Мистерия-буфф»;
- б) определить связь театра-буфф и творчества Маяковского и уточнить место Маяковского-драматурга в развитии русского сатирического театра.

Объект исследования – театр В. В. Маяковского.

Предмет исследования – традиции театра буфф в «Мистерия-буфф» В. Маяковского.

Методы исследования: системный, сравнительный на основе историко-теоретического подхода.

Методологическая основа. Методологическую основу составили труды исследователей по истории русского и европейского театра, теории литературы, творчеству В. Маяковского а также деятелей культуры. Среди наиболее значимых авторов – это Ю. Борев, А. Богуславский, М. Бочаров, В. Виноградов, Г. Винокур, С. Владимиров, А. Волкова, Н. Денисова, И. Дьяченко, В. Катанян, Т. Ливанова, А. Метченко, В. Милявский, И. Немировская, Б. Пастернак, В. Перцов, И. Полозова, Б. Ростокский, М. Цветаева, А. Фадеев, А. Февральский и др.

Научная значимость в уточнении традиций комического театра и рассмотрение их влияния на поэтические принципы драматургического творчества Маяковского.

Теоретическая значимость заключается расширении представления о жанре театра буфф в контексте истории русского театра и драматургии Маяковского в указанный исторический период.

Практическая значимость исследования определяется тем, что его материалы могут быть использованы в процессе изучения русской литературы IV-XX веков в ВУЗе и школе, а также в курсе русско-зарубежных литературных связей.

Материал исследования: пьесы В. Маяковского «Мистерия буфф» (1918-1921), «Клоп» (1928), «Баня» (1929-1930), др. произведения автора.

Структура работы: дипломная работа состоит из введения, основной части, состоящей из двух глав, заключения и списка используемой литературы.

Апробация работы. Материалы работы были представлены в форме доклада на I Всероссийской научной студенческой конференции «Современная наука: вызовы, перспективы и возможности» (РГГМУ, ИПА, кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного, 18.11.2024 г.).

Глава I. Теоретические аспекты исследования связи традиций комического театра с творчеством Маяковского

1.1. Из истории становления комедии-буфф

В заглавии произведения Маяковского «Мистерия-буфф» обнаруживаются параллели из истории европейского и русского театра. Сам Маяковский объяснял название так: «Мистерия – великое в революции, буфф – смешное в ней». [Маяковский, 1956; Т.2, с. 359]. Однако если заглянуть глубже, можно увидеть, как много информации о пьесе в нем скрывается.

Уже само слово «мистерия» до сих пор не имеет точного обозначения в искусствоведении и литературоведении. Исследователи, как правило, исходят из того, что слово «мистерия» происходит от греческого μυστήριον [мистирион], что означает «таинство, священнодействие». Согласно Словарю русского языка А. П. Евгеньевой, это слово имеет два значения:

1. В древней Греции, древнем Риме и странах древнего Востока – таинство, система культовых обрядов, в которых могли участвовать только посвященные.

2. Религиозная драма на библейские сюжеты в средние века в Западной Европе [Евгеньева, 1999; Т. 2, с. 277].

В театральном языке употребляется в основном второе значение, и его мы рассмотрим подробнее. История мистерий восходит к традиции литургической драмы. В Средние века богослужения часто дополнялись «живыми картинами», то есть своеобразными театральными постановками, которые служили иллюстрациями к службе. Со временем эти «живые картины» становились более продолжительными и выходили за рамки проповедей. И хотя литургическая драма перестала быть частью богослужения, многие религиозные деятели продолжали её создавать.

В XIII веке папа римский запретил священнослужителям участвовать в литургических драмах. В результате постановкой начали заниматься ремесленники и купцы, что изменило жанр: в спектаклях стало больше

эпизодов из светской жизни и юмористических сцен. Таким образом, литургическая драма трансформировалась в мистерию. Представления перенеслись на площади и рынки, а авторами пьес стали ученые, богословы, юристы и врачи. Со временем в мистериях начали появляться комедийные персонажи, такие как черти, шарлатаны и строптивые жены. Авторы начали по-новому интерпретировать библейские сюжеты, нарушая строгие церковные каноны. Например, в одной из мистерий XV века Иосиф и Мария были изображены как простые бедняки. Вскоре появилась «Мистерия об осаде Орлеана», посвящённая ключевому событию Столетней войны – осаде Орлеана в 1428–1429 годах, когда английские войска были оттеснены французскими под руководством Жанны Д’Арк. Это произведение состоит из 20 529 стихов, и в нём действующими лицами стали не Бог и дьявол, а рыцари, защищающие французский город. С увеличением житейских тем в мистериях жанр стал подвергаться гонениям со стороны церкви. В большинстве европейских стран мистерии были запрещены в XVI–XVII веках, а в Италии жанр постепенно исчез, уступив место другим формам театрального искусства.

На Руси мистерии в привычном смысле не существовали. Однако исследователи отмечают примеры литургической драмы, такие как церковный чин «Пещное действо», пришедший из Византии. Это богослужение, включающее небольшое театральное представление, проводилось в предпоследнее воскресенье перед Рождеством.

Почему же Маяковский использовал именно этот термин в названии своей пьесы? Как мы видим из истории, этот жанр действительно был величественным и серьезным, поэтому отлично подходил для названия такой фундаментальной работы. Однако, важно не упустить тот момент, что мистерия – это так же религиозный жанр, и Маяковский всю пьесу строит именно на библейском мотиве Великого Потопа, переосмысляя его и даже в какой-то мере насмехаясь над ним. И тут как раз проявляется вторая часть названия – буфф.

Слово «буффонада» произошло от итальянского «buffonata» – шутка, паясничанье. Как художественный прием буффонада была известна еще со времен древнегреческого театра. Она использовалась в выступлениях шутов в средневековье и эпоху Возрождения, а также в постановках итальянского театра масок (комедия дель арте). Позже этот прием нашел свое применение в цирке и стал использоваться как условное определение характера исполняемой клоунады. В цирке буффонадная сценка считается самостоятельным номером, который имеет завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. Цирковой буффонаде характерно резкое карикатурное преувеличение действий клоуна, его внешних черт и атрибутов.

Как жанр буфф – это комическая пьеса, построенная на смешных, шутливых положениях [Квятковский А. П. Поэтический словарь, 1966 г; с.68].

Он был распространен среди народного творчества: это были, например, представления скоморохов, «Петрушка» и др.

Так же необходимо рассмотреть такое явление как опера - буффа (с итальянского *opera buffa* – комическая опера) – итальянская разновидность комической оперы, сложившаяся в 30-е года XVIII века. Её истоки начинаются в комедийных операх римской школы XVII века, в комедиях дель арте. Она характеризуется бытовыми сюжетами, живостью и динамикой действия.

История оперы-буфф начинаются с работ венецианского драматурга К. Гольдони, таких как «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» и «Аркадия на Бренте», написанных в 1749 году с музыкой В. Чампи и Б. Галуппи соответственно. Успех последующих произведений Галуппи на либретто Гольдони, включая «Лунный мир» (1750), «Деревенский философ» (1754) и «Чертовка» (1755), был значительным как в Италии, так и за её пределами. В этих работах проявились основные черты оперы-буффа 1750-х: разнообразные социальные типы, острая антиаристократическая сатира и значительная роль так называемого среднего характера (*mezzo carattere*), который находился между возвышенными героями (*innamorati*) и комическими персонажами (*buffe*). Гольдони создаёт на сцене образ героя третьего сословия,

отражающего идеи Просвещения. С середины 1760-х годов развитие оперы-буфф стало менее активным, что во многом связано с изменением поколения либреттистов и композиторов. Среди новых авторов, начиная с середины 1770-х, выделяются драматурги Дж. Бергати (Венеция), Дж. Паломба и Дж. Б. Лоренци (Неаполь), а также композиторы Дж. Паизиелло и Д. Чимароза.

Традиции оперы-буфф продолжали развиваться за пределами Италии, особенно в Вене, где конкуренция между либреттистами Дж. Б. Касти и Л. да Понте, а также композиторами Дж. Паизиелло, А. Сальери, В. Мартино-и-Солером и В. А. Моцартом, вместе с высоким уровнем исполнителей, привела к созданию множества шедевров в 1783–1790 годах.

Итальянская опера-буфф конца XVIII века, наряду с французской комической оперой, оказала значительное влияние на формирование национальных оперных традиций в Австрии и Германии (северонемецкий и австрийский зингшпиль), а также в России, начиная с конца 1770-х годов.

Русская комическая опера представляет собой важный этап в развитии европейского театра, что в первую очередь проявляется в заимствовании и адаптации элементов итальянской и французской оперы-буфф. Это слияние произошло благодаря тому, что многие русские драматурги, работавшие в музыкальном театре в последние десятилетия XVIII века, сначала занимались переводом иностранных опер, а лишь затем стали проявлять себя как российские либреттисты.

Уникальность русской комической оперы заключается в том, что ее создание инициировали не музыканты, а литераторы, что неоднократно отмечалось в различных исследованиях. Изначально сотрудничество между драматургом и музыкантом было неравноправным, так как группа литераторов была значительно сильнее. В их числе были такие авторы, как В.И. Майков, Н. П. Николев, А. О. Облесимов, М. А. Матинский, Я. Б. Княжнин, М. М. Херасков, В.А. Левшин, И. А. Крылов и М. И. Попов.

Комическая опера развивалась в двух основных направлениях: обличительном и охранительном. Обличительное направление заключалось в критике злоупотреблений помещиков и высмеивании невежества дворян, священнослужителей, а также жадности чиновников и купцов, что можно наблюдать в произведениях И. Крылова, М. Матинского и Н. Николева.

В комических операх гармонично сочетались музыка, балет, хоровое пение и живопись. Конфликты в этих произведениях часто носили социальный характер, отражая противостояние между властью и богатством с одной стороны и бедностью и бесправием с другой. Разрешение конфликтов обычно происходило на нравственно-этическом уровне, завершаясь раскаянием злодея. Главной темой являлось стремление к социальной гармонии и идея неизбежного наказания за пороки с триумфом добродетели. Таким образом, комические оперы можно рассматривать как своеобразные социальные утопии XVIII века. Сюжеты этих опер часто повторяются: они включают любовные треугольники, мотивы сватовства и похищения невесты, а также изображение купеческого обмана и чиновничьих махинаций, галломании и произвола дворян, но всегда завершаются счастливым концом. Представители обличительного направления в развитии жанра предпочитали разрабатывать сюжеты, основанные на современной для них жизни России, в то время как писатели охранительного направления проявляли интерес к событиям прошлого, часто перенося действие в условный мир рыцарских подвигов, русских былин и сказок.

Комические оперы, как правило, были небольшими по объему и состояли из 1-3 актов. Главные герои чаще всего представляли третье сословие: крестьян, купцов, мещан, солдат и мелких чиновников, в то время как дворяне обычно изображались в роли антигероев, символизируя социальные пороки. Основными принципами создания образов являются нравственные характеристики (добродетельные и злые персонажи) и социальные отношения (дворяне против представителей третьего сословия), при этом часто соблюдается парность образов. В отличие от статичных

женских персонажей в комедиях, женщины в комических операх проявляют активность, успешно преодолевают трудности и добиваются своей любви. Если в комедиях крестьяне изображаются как глупые слуги или невежественные земледельцы, то в операх они предстают как люди с высокими чувствами, глубокими нравственными взглядами и поэтической натурой, близкие к природе и обладающие музыкальным даром.

Особенно ярко представлены образы плутов (например, Семен из «Розаны и Любиме» Николева, Мельник из «Мельника-колдуна» Аблесимова, Степан и Афанасий в «Несчастье от кареты» и «Сбитенщике» Княжнина). Эти персонажи, унаследовавшие черты народного балаганного театра, сочетают в себе как положительные, так и отрицательные качества, способствуя развитию и разрешению интриг. Герои часто имеют «говорящие» имена, такие как купцы Сквалыгин и Хвалимов, а также девица Хавронья (М.А. Матинский «Санкт-Петербургский гостиный двор»).

В комической опере сосуществовало два стиля: разговорно-бытовой язык третьего сословия с диалектными элементами и книжно-литературный язык дворян. Основой речевой структуры являлись диалоги и тетралогии, тогда как полилоги и монологи встречаются реже, что было связано с особенностями жанра, ориентированного на сюжетные любовные треугольники.

Если оставить в стороне оперы, изображающие идиллическую крестьянскую жизнь как фон для классической пасторали, то важно отметить работы Княжнина, Николева и Крылова, которые пронизаны антикрепостническим пафосом и сочувствием к угнетенным крестьянам. Именно в этом и заключается значительное общественное влияние комической оперы, которое обеспечило ей важное место в истории русской драматургии. В начале XIX века жанр комической оперы постепенно исчез, уступив место водевилю. Однако бытовые элементы комической оперы отразились на дальнейшем развитии драматического искусства в России и стали частью национальной русской комедии, достигшей своего расцвета в уже в пьесах Гоголя и Островского.

Очевидно, что при создании «Мистерии-буфф» Маяковский опирался на каноны комической оперы. На это указывает и название, и многие схожие с комической оперой черты. В пьесе определяется обличительное направление, Маяковский критикует социальную несправедливость. Главными и положительными персонажами являются, хоть и не крестьяне, но простые рабочие люди. Можно наблюдать парность образов, а также сочетание высокого и низкого речевого стиля. Основным конфликтом «Мистерии-буфф» заключается в противостоянии между властью и бесправием. В конце пьесы наступает социальная гармония, как и в комических операх. А также «Мистерию-буфф» можно определить как своеобразную социальную утопию.

Но Маяковский не останавливается на только лишь комической опере, он сочетает её с на первый взгляд не сочетаемой мистерией. Из жанра мистерии Маяковский берет библейский мотив, конкретно эпизод Великого потопа из Ветхого завета Библии. Но вместо семи пар чистых и нечистых «скота и птиц небесных» у Маяковского люди, при этом название чистых и нечистых сохраняется. Маяковский использует религиозные концепты рая и ада, переосмысливая и их тоже, показывая их обитателей в комическом свете.

Подводя итог, важно отметить, что основным драматургическим приемом «Мистерии-Буфф» стало соединение высокого пафоса и комического начала. Уже само название представляет собой явный оксюморон, что подчеркивает его полемическую природу. Мистерия – один из жанров религиозного театра, основанный на библейских сюжетах; тогда как буфф, буффонада – тоже театр, но комический, гротескный, площадной. По сути, «Мистерия-буфф» – это политическая сатира, изложенная языком плакатов и газет, больше напоминающая смесь уличного митинга с балаганом, чем традиционную театральную пьесу. Несмотря на это, в ней сохраняется настоящая героическая патетика и вера в возможность создания нового справедливого мира и победу народа. По словам самого Маяковского, его пьеса «...была велика тем, что впервые в песнопение революционной

мистерии переложила будни» [Февральский, 1971; с. 51]. При этом получилась она очень радостной и поистине смешной.

1.2. Русский театр рубежа XIX-XX веков и концепция Б. Брехта

Теория Брехта, опирающаяся на традиции западноевропейского «театра представления», противопоставлялась «психологическому» театру Станиславского. Хотя Брехт родился в 1898 году, и его творчество началось после периода рубежа XIX-XX веков, он активно заимствовал и переосмыслил идеи, которые возникли в русском театре, особенно в контексте развития авангардных театральных форм, а Маяковский был знаком с концепцией Брехта и поддерживал его стремление к реформации театра.

Русский авангард, в том числе работы Мейерхольда, повлиял на Брехта в его стремлении экспериментировать с формой. Мейерхольд развивал идеи театрализованности и нестандартного подхода к сценографии, что отразилось в брехтовских приемах, таких как использование метатеатра, разрыв четвертой стены и активное вовлечение зрителей в процесс. Брехт был знаком и с работами Станиславского, который заложил основы современного актерского мастерства, и адаптировал его идеи, чтобы использовать их для создания своего уникального подхода – «эпического театра», который ставил акцент не на психологической глубине, а на социальной и политической значимости. Брехт продолжил традицию русского театра рубежа веков, создавая пьесы, которые критиковали капитализм и социальные несправедливости. Он стремился, чтобы зрители не просто переживали эмоции, а также задумывались над социальными и политическими аспектами представленных событий. Идеи и подходы Брехта оказали значительное влияние на театральное искусство в России, особенно в советский период, и они продолжают быть актуальными и сегодня.

Концепция Брехта представляет собой сочетание драмы и эпоса, что шло вразрез с традиционным пониманием театра, которое, по мнению Брехта,

основывалось на «аристотелевской» модели. Для Аристотеля драма и эпос не могли существовать одновременно на одной сцене. Драма должна была поглощать зрителя, вызывать у него сильные эмоции и заставлять переживать события вместе с актерами, которые должны были глубоко вживаться в свои роли и, чтобы достичь психологической достоверности, отделяться от зрителей, используя условную «четвертую стену». К тому же, для психологического театра было важно точное воспроизведение окружающей обстановки, чтобы усилить эффект погружения зрителя в мир спектакля.

Брехт же утверждал, что такой подход избыточно фокусирует внимание зрителя на действиях, отвлекая его от глубинного смысла. Цель «эпического театра» заключалась в том, чтобы зритель не просто переживал события, а мог отстраниться и начать осмысленно и критически анализировать происходящее на сцене, вместо того чтобы испытывать катарсис.

Брехт определяет свой театр как «эпический», потому что этот подход, как и эпос, представляет события со стороны, создавая дистанцию между персонажами и зрителем. Он подчеркивает, что термин «эпический театр» включает не только драматургию, но и работу режиссера, актеров и сценическое оформление. Хотя эпический театр не исключает эмоции, его основной акцент направлен на разум, на осознание социальной справедливости и потребность в изменениях. Этот театр должен шокировать и удивлять зрителя, постоянно удерживая его внимание на том, что происходит на сцене. Для Брехта театр не может существовать отдельно от общества, которому он служит. Он разрушает «четвертую стену», стирая границы между актером и зрителем. Задача актера – вызвать искреннюю реакцию аудитории через метод отчуждения.

Брехт стремится отдалить привычные и знакомые зрителю явления, используя различные технические приемы, чтобы зритель воспринимал их как нечто странное и незнакомое. Для него достоверность не является целью театра, поэтому актер больше не должен вживаться в роль, а лишь изображать ее. Актер, по Брехту, выступает как свидетель, который пересказывает

события, в которых он сам был участником, но не понимает всей глубины их причин. Он не вживается в персонажа и никогда не позволяет зрителю забыть, что перед ним – актер. Такой подход создает эффект отчуждения. Методы актера в театре Брехта включают чтение текста от третьего лица, использование ремарок и комментариев, чтобы акцентировать внимание зрителя на самом процессе исполнения роли, а не на идентификации с персонажем. Эпический театр должен не создавать иллюзию, а повествовать о том, что происходит, и отображать не только поступки, но и социальные мотивы, лежащие в их основе. В процессе такого рассказа сцена должна была оставаться именно сценой, а не имитацией жизни, персонаж – ролью, которую исполняет актер, изображаемое – исключительно сценической зарисовкой, специально избавленной от иллюзии «подобия» жизни.

Несмотря на то, что он сам не был непосредственно связан с российской театральной традицией, Бертольд Брехт важен в истории развития русского театра. Его подход к театральному искусству отразился и на многих драматургических работах, поэтому он пригодится нам для нашего исследования.

Для более глубокого понимания драматургического искусства Маяковского и его связи с театром буфф, нам необходимо рассмотреть общее развитие русского театра в тот период, когда Маяковский жил и творил. Итак, рубеж XIX-XX веков считается самой «театральной» эпохой в России, в это время в русском театральном искусстве произошли значительные изменения, которые были обусловлены социальными и культурными трансформациями.

Если до конца XIX века в русском театре доминировали классические драмы, которые акцентировали внимание на семейных и социальных конфликтах и моральных дилеммах, такие как работы А. Островского, А. Толстого, а также Шекспира и Мольера; комедии о быте, как, например, «Волки и овцы» А. Островского и патриотические пьесы, прославляющие русские традиции и подчеркивающие национальную идентичность, то с переходом в XX век на театральной сцене начали активно ставиться

современные пьесы, которые отличались от предыдущих. Среди этих отличий были: психологизм (внимание было направлено на внутренний мир персонажей, их эмоциональное состояние), социальная критика (поднимались вопросы классовой борьбы и социальной справедливости), отказ от традиционной структуры (менее линейные сюжеты) и новые форматы и стили (например, символизм и футуризм). В театральную практику стали проникать экспериментальные формы, абстрактные декорации и нестандартные решения.

Происходило изменение театральной формы, традиционные декорации стали меняться в сторону большей выразительности и реалистичности. Декораторы и художники начали экспериментировать с новыми материалами и светом, что позволило создавать более атмосферные и многослойные сценические пространства. Также появлялись новые театральные направления, начали активно развиваться авангардные театры, такие как Театр Мейерхольда, которые искали новые формы и способы взаимодействия со зрителем.

Русский театр стал более активным участником общественной жизни, поднимая важные социальные и политические вопросы. Театр использовался как платформа для обсуждения актуальных тем, а появление театров для рабочих, как, например, театры, основанные на заводах, делало театр доступным для более широкой аудитории и позволяло использовать его как средство просвещения. Театр стал доступен более широким слоям населения. Появление новых театров и снижение цен на билеты способствовали тому, что театры начали посещать рабочие и крестьянские слои общества, что изменило восприятие театра как культурного института. В это время активно развивалась театральная критика, что способствовало обсуждению новых направлений и подходов в театре. Критики и театроведы начали изучать не только содержание спектаклей, но и их формы, методы и влияние на зрителя.

На подход к актерскому исполнению огромное влияние оказало появление системы Станиславского. Актеры стали использовать методы,

которые акцентировали внимание на внутренней правде персонажа, а не просто на внешней игре. В системе Станиславского появился принцип 4-й стены, когда актер играет так, как будто зрителя нет в зале и все происходит на самом деле. Также, она провозгласила внутренние (психические) и внешние (физические) данные, называемые Станиславским «элементами творчества» главными инструментами актера. Тело актера, голос, нервы, темперамент объединяли творца и материал в единое целое, а мастерство в актерском деле достигалось только при условии владения всем спектром психофизических данных. Система Станиславского настолько закрепились в драматургическом искусстве, что и сегодня лежит в основе практического обучения актеров и режиссеров.

К. Станиславский не является не только создателем знаменитой системы, но также одним из самых видных деятелей театрального искусства того времени. Он воспитал талантливых учеников (В. Мейерхольд, М. Чехов, Е. Вахтангов), вобравших в себя опыт его театральной системы и развивших ее дальше в различных направлениях. Вместе с В. Немировичем-Данченко в 1898 году он создал Московский Художественный театр (МХТ), который стал символом нового подхода к театральному искусству. В этом театре состоялись премьеры таких пьес А. Чехова как «Чайка» (1896), «Три сестры» (1901), «Дядя Ваня» (1899) и «Вишневый сад» (1904). Эти пьесы повлияли на восприятие драматургии, акцентируя внимание на внутреннем мире персонажей и их взаимоотношениях.

Важной страницей в истории МХАТа и во всем театральном искусстве стала драматургия М. Горького. Первая пьеса «Мещане» была написана Горьким в 1902 году, ее допустили к постановке только после прохождения строгой цензуры. Главные герой этой пьесы рабочий Нил утверждает: «Хозяин тот, кто трудится. Человек должен сам себе завоевывать права, если не хочет быть раздавленным» [Горький, 1950; с. 39] Для народных театров пьеса была запрещена, но все-таки «Мещане» шли во многих городах: в Самаре, Саратове, Киеве, Ярославле, Перми, Выборге, Пинске, Ельце,

Сарапуле и других. Через год Горький написал пьесу «На дне», которая произвела фурор среди зрителей. Она прошла по большинству театральных сцен России, меняя свое прочтение в зависимости от аудитории. Сам Станиславский признавал Горького главным начинателем и создателем общественно-политической жизни театра.

Помимо имени Горького, этот период отмечен целым созвездием театральных имен – актерских и режиссерских. Еще одной значимой театральной фигурой того времени была Вера Комиссаржевская, которая покинула императорскую сцену Александринского театра в 1902 году, а после гастролей по провинции создала свой театр.

В ноябре 1904 года на сцене этого театра состоялась премьера третьей пьесы Максима Горького «Дачники», которая затрагивала тему русской интеллигенции, вышедшей из народа, но, достигнув определённого социального положения, утратила с ним связь и перестала заботиться о его интересах. Писатель Александр Серебров (Тихонов), присутствовавший на премьере, охарактеризовал «Дачников» как спектакль-демонстрацию и спектакль-схватку. А осенью 1905 года в театре была поставлена пьеса Горького Дети «Солнца».

Так пьесы Горького стали важной частью репертуара театров Комиссаржевской, МХАТа и других. Однако с 1906 года ситуация кардинально изменилась: «Дачники» и «Дети Солнца» исчезли с афиш, а «Мещане» и «На дне» отошли на задний план. Новые работы Горького, такие как «Враги» (1906) и «Последние» (1908), не были поставлены вовсе. Те спектакли, что ставились, часто искажались. Например, в 1907 году «Варвары» были представлены в Петербурге как комедия, а в 1910 году московский театр Незлобина адаптировал «Вассу Железнову» в виде шаблонной мелодрамы. Были и другие случаи искажения произведений Горького, что привело к неудачам постановок и укрепило мнение о слабости его новых пьес. В результате такие работы, как «Зыковы» (1913), «Фальшивая монета» (1913) и «Старик» (1915), так и не были поставлены до революции.

Это время было периодом политической реакции, и театры искали новые формы самовыражения, но для многих из них это были годы застоя. На сценах появлялись пьесы низкого качества, ориентированные на сенсацию, такие как «Девушка с мышкой» С. Алексина, «Вера Мирцева» Л. Урванцева, «Комедия смерти» В. Бярятинского и другие. В некоторых пьесах, например, в «Слепой любви» Н. Грушко, рассказывалась история матери, скрывающей преступление сына, убившего девушку, а в «Поруганном» П. Невежина – о злодеяниях и самоубийствах, с настоящей панихидой по умершему. В условиях войны такие спектакли оставляли особенно мрачное впечатление. Общая тенденция отрыва театров от современности затронула даже МХАТ, где критики отмечали ощущение творческой усталости. Подобная ситуация наблюдалась и в Московском Малом театре, где реализм пьес Островского постепенно уступал место мелкому бытовизму.

В это же время на сцену театров открылся путь для такого направления как символизм. Символисты стремились связать современную сцену с поэзией, создавая новую театральную образность, используя необычную сценографию и ассоциативное содержание спектаклей («Земля» В. Брюсова, «Тантал» В. Иванова, «Король на площади», «Балаганчик», «Незнакомка», «Роза и крест» А. Блока). Это направление также оказало влияние на работы других писателей, например, его след можно найти в пьесах Л. Андреева, а также в первой пьесе Маяковского «Владимир Маяковский» (1913).

Крупнейшие театры стали обращаться к драматургии символистов в поисках новых форм и идей. В 1904 году, по рекомендации А. П. Чехова, Станиславский поставил в МХАТе трилогию Метерлинка – пьесы «Слепые», «Непрошенная» и «Там внутри». А в 1905 году он основал Театр-студию на Поварской, где вместе с В. Мейерхольдом экспериментировал над возможностями символистской постановки. Основные вопросы, которые они исследовали, заключались в том, как сочетать условность сценического оформления с реалистичной игрой актеров, как добиться более глубокого, поэтического обобщения в исполнении актеров.

Работая над постановками по пьесам «Драма жизни» К. Гамсуна и «Жизнь человека» Л. Андреева, Станиславский открыл для себя важность создания нового типа актера, который мог бы глубже раскрывать внутренний мир и жизнь человеческого духа. Это осознание привело его к разработке своей методики, ставшей основой для будущей «системы» Станиславского. В 1908 году он поставил философскую пьесу-сказку Метерлинка «Синяя птица», которая стала лучшим примером символистского репертуара и оставалась в репертуаре МХАТа более 60 лет.

Поиски новых театральных форм также продолжались в Петербурге, в театре Комиссаржевской. Она пригласила Мейерхольда на должность главного режиссера, и тот поставил несколько значимых спектаклей в период с 1906 по 1908 год. Среди успешных постановок были «Балаганчик» Блока, «Сестра Беатриса» Метерлинка и другие. После всплеска символизма некоторые театры продолжили эксперименты, в то время как другие вернулись к более обыденному репертуару, ориентированному на вкусы мещанской аудитории. К авангардистам можно отнести Мейерхольда, который выдвинул идею «условного театра». Это подход, отличавшийся от того, что предлагал Станиславский, и новые методы Мейерхольда нашли воплощение в других театрах. В 1906 году, став главным режиссером театра В. Комиссаржевской, он получил возможность воплотить свою художественную программу в полном объеме. В своих постановках Мейерхольд ставил на первое место концепцию спектакля, предложенную самим режиссером. Такой подход, акцент на творческую активность режиссуры, порой приводил к тому, что режиссер становился доминирующей фигурой в процессе, а актеры превращались в подчинённых, едва ли не «пешек» в руках постановщика. Мейерхольд переносил фокус с психологической выразительности актерской игры на создание выразительных, живописных образов через пластическую форму и сценографию.

В реализации этой режиссерской концепции Мейерхольду должен был помогать художник, чьей основной задачей было разрушение иллюзии

достоверности сцены и создание в театре условного, символического оформления, которое бы соответствовало режиссерской идее. Мейерхольд стремился изменить традиционное трехмерное сценическое пространство, превращая его в двухмерное. Вместо обычных декораций он использовал живописные панно, а сцена становилась значительно меньше, часто выносясь на просцениум, превращая пространство в дополнение к общей картине. Актера Мейерхольд рассматривал как элемент изображения, важнее всего было не столько изображение реальных человеческих характеров, сколько выражение сути символической пьесы через режиссерскую концепцию. Его цель состояла в том, чтобы заменить иллюзию правдоподобия на условность, противопоставляя свой подход принципам МХАТа, где всегда подчеркивался замысел драматурга и центральная роль актера. Мейерхольд нашел талантливых художников, которые стали его союзниками в осуществлении этих идей. Среди них были Н. Сапунов, С. Судейкин, Н. Ульянов, В. Денисов и другие

В 1906–1907 годах Мейерхольд поставил несколько спектаклей в театре Комиссаржевской, каждый из которых отличался новыми подходами к сценографическому оформлению. Например, в постановке пьесы Л. Андреева «Жизнь человека» сцена была оформлена в серых сукнах без декораций, чтобы создать ощущение, будто все происходит во сне. В «Пробуждении весны» Ведехина световые эффекты использовались для локального освещения отдельных частей сцены, что подчеркивало эпизодичность происходящего. В «Привидениях» Ибсена действие проходило без занавеса, и большинство сцен разворачивались на просцениуме. В «Вечной сказке» Пшибышевского важную роль играли сцены с лестницей, которая занимала значительное пространство на сцене, а в «Сестре Беатрисе» был использован прием «оживающего барельефа», где актеры воспринимались как статуи. Это стремление к статичности в игре актеров объяснялось желанием создать «мистериальный» эффект, а также вернуть атмосферу античного театра. Однако такой подход превращал актеров в нечто похожее на марионеток, что

вызывало протесты части труппы, включая саму Комиссаржевскую. В итоге она разорвала отношения с Мейерхольдом, как это ранее сделал и Станиславский. Мейерхольд продолжил искать пути создания принципов «условного театра», опираясь на символистскую драматургию.

В 1907 году Мейерхольд написал статью «К истории и технике театра», в которой изложил принципы «условного театра», противопоставив их МХАТу, который он обвинял в натурализме. Мейерхольд утверждал, что искусство должно стремиться к большому обобщению и вводил принцип стилизации как метод художественного решения спектакля. Он неразрывно связывал понятие стилизации с такими идеями, как условность, обобщение и символ. Мейерхольд и разделявшие его взгляды художники активно протестовали против подражания историческим стилям и использования «настоящих» вещей и костюмов на сцене.

Мейерхольд рассматривал «условный театр» как театр чистой театральности, где не стремятся создать иллюзию реальности. Зрители должны постоянно помнить, что они находятся в театре, и воспринимать происходящее с позиции внешнего, оценивающего взгляда. Он пытался максимально приблизить этого «постороннего» зрителя к сцене. Для этого использовались такие методы как «обнажение приема» – смена декораций и переодевание актеров прямо на сцене, участие «прислужников сцены», которые приносили мебель и помогали актерам, а также отсутствие занавеса и рампы, освещение всего зала, игра на просцениуме и другие приемы, разрушающие привычную театральную иллюзию. Мейерхольд придавал большое значение оформлению театра. Одним из ярких примеров успешной работы совместной работы с режиссером и художником Головиным стала постановка «Дон Жуан» Мольера в Александринском театре в 1910 году. Спектакль был задуман как домашний спектакль в дворце Людовика XIV. Пьеса ставилась без занавеса и рампы, зрительный зал освещался электрическими огнями, а на сцене горели свечи. Перемены декораций происходили прямо на глазах у зрителей, а в действие вмешивались

«арапчата» – помощники сцены, которые приносили мебель, передавали актерам вещи и так далее.

Помимо своих принципов «традиционного» театра, Мейерхольд выдвинул идею театра-балагана, маски и марионетки, основываясь на гротеске как главном методе изображения жизни. Этот гротесковый театр-балаган он противопоставлял натуралистическому и психологическому театру. По его мнению, гротесковая стилизация должна была обобщать ключевые контрасты и противоречия жизни. Реализуя эти идеи в 1910-1911 годах, он ставил одноактные пьесы Метерлинка, Шницлера и Кузьмина в небольшом театре «Дом интермедий» под псевдонимом доктор Дапертутто. В его постановках, где персонажи часто превращались в кукол, метафора «жизнь – театр» обретала мистический смысл. Но несмотря на стремление театра уйти от реалистичного изображения жизни, в некоторых спектаклях всё же появлялись образы обывателей.

Мейерхольд также использовал опыт народных театров, таких как комедия дель арте, балаган, цирк, и искал новые формы актерского искусства. В 1913 году он открыл студию на Бородинской, где актеры учились сценическому движению и пантомиме, которые считались основой театрального искусства. Эти поиски продолжились в театре конструктивизма после Октябрьской революции. В 1913 году также был основан театр футуристов, который стал бунтом против буржуазной реальности. В этом театре была поставлена трагедия «Владимир Маяковский», оформленная художниками П. Филоновым и И. Школьником. Пролог спектакля проходил на фоне черного квадрата с хаотичными красочными пятнами, а сцены изображали город в экспрессионистско-кубистическом стиле с беспорядочно падающими зданиями.

Эта пьеса являлась новаторской и переломной в истории русского театра и определяла новые пути авангарда. В трагедии «Владимир Маяковский» была осуществлена мечта о поэте-актере, который был одним лицом на сцене. Поэт в театре от своего сердца обращался к людям со своими проповедями и

стихами. Взяв за основу теоретические разработки условного театра Н. Евреинова, Л. Андреева, А. Блока, а также произведения Ф. Ницше и Лотреамона, Маяковский как драматург и режиссер трагедии использовал сценическую композицию представления как метафору: все декорации, костюмы становились символами погибающего города, уничтожающего людские души. Главный лирический герой пьесы изображен по законам романтизма, он одинокий поэт, пророк, исповедь которого определяет жанр пьесы, близкой к монодраме. Действие разворачивается вокруг главного героя, раскрывается его душевное состояние. Эта трагедия пронизана библейскими образами и мотивами: подвига, жертвенной смерти, распятия, света и слез. Цель поэта - изменить мир и научить его языку любви с помощью слова, простого, «как мычанье». А его творчество, рождающееся в муках, - своего рода нравственный подвиг поэта в служении своему народу.

В 1914 году в Москве начал работать Камерный театр под руководством А. Я. Таирова. Этот театр также активно экспериментировал и увлекался "игрой в театр", стремясь искать новые формы театрального выражения. В этом театре развернулась деятельность таких крупных художников, как Н. Гончарова, А. Лентулов, П. Кузнецов, А. Экстер.

В это время продолжали работать народные театры, в том числе Передвижной театр П. Гайдебурова, который до 1917 года пропагандировал реалистическую драматургию среди широких слоев населения. В 1910 году в Российском театральном обществе была организована «Секция содействия устройству деревенских и фабричных театров при Московском обществе народных университетов». В рамках этой секции был создан народный театр, председателем и одновременно режиссером и художником которого стал В. Поленов. После финансовых трудностей, связанных с разорением С. Мамонтова, Поленов отошел от его оперы и стал работать с самостоятельными театрами рабочих и крестьян. В период с 1911 по 1917 годы он оформил множество спектаклей для народных театров, опираясь на принципы передвижников. Поленов создавал для этих театров простые и недорогие

типовые декорации, которые отличались характерной для него задушевной образностью, присущей его работам, таким как «Московский дворик».

В это время МХАТ, обращаясь к модной драматургии символистов, не забывал и о классике, в нем ставились такие спектакли как «Месяц в деревне» И. Тургенева, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского, «Мнимый больной» Ж. Мольера, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони, «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского. Для оформления спектаклей МХАТа Станиславский пригласил известных художников, таких как Добужинский, Рерих, Бенуа и Кустодиев, с целью поднять живописный уровень постановок и достичь яркой образности в оформлении. Художники "Мира искусства" создали несколько значительных произведений, однако иногда их подходы вступали в конфликт с режиссерскими принципами Станиславского. Это приводило к разногласиям и спорам, которые порой завершались разрывами в сотрудничестве. Деятельность МХАТа в предреволюционные годы была полна таких противоречий, но при этом демократическая и реалистическая линия оставалась главной и определяющей. Важно отметить, что именно в этот период была разработана система Станиславского, ставшая основой для развития реалистического театра.

Таким образом, театральная жизнь рубежа XIX-XX веков отличалась динамичностью и разнообразием. Этот период стал временем значительных художественных достижений, которые позволили русскому театру занять лидирующие позиции на мировой сцене. Можно выделить основные специфические черты, характерные драматургии этого периода:

1. Театр стремился к правдоподобной передаче жизни, что проявлялось в внимании к деталям, быту и психологической глубине персонажей.
2. Продолжение традиций классического русского театра (например, Чехова, Островского) сочеталось с появлением новых авторов и произведений, отражающих современные социальные и культурные реалии.

3. Русский театр стал важной площадкой для обсуждения социальных и политических проблем. Пьесы затрагивали темы классовой борьбы, женского вопроса и других актуальных вопросов времени.

4. Появление новых театральных форм и стилей, таких как символизм, футуризм и акционизм, что в свою очередь способствовало появлению более авангардных и экспериментальных спектаклей.

5. Открытие новых театров и рост популярности спектаклей среди широких слоев населения, что способствовало увеличению зрительской аудитории.

Таким образом, в первой главе мы проследили историю создания и развития комической оперы, а также театра-буфф. Итальянская опера-буфф зародилась в XVIII веке, название ее произошло от итальянского слова *buffonata*, что означает «шутка, паясничанье». Под традициями оперы-буфф мы понимаем основные характерные черты, которые сложились в ней и продолжили проявляться на протяжении существования этого жанра. В них входит специфический образ персонажей – люди третьего характера, находящиеся между возвышенными и комическими персонажами, и в целом разнообразие социальных типажей. Также, этой опере характерны два речевых стиля: разговорно-бытовой язык третьего сословия с диалектными элементами и книжно-литературный язык дворян. Основой речевой структуры являются диалоги и тетралогии, тогда как полилогии и монологи встречаются реже. Для оперы-буфф характерна острая критика аристократии и несправедливости устройства общества.

Все эти характеристики являются важной составляющей жанра комической оперы и именно их можно проследить в русской драматургии более позднего времени. Так, в пьесе Маяковского «Мистерия-буфф» можно заметить сочетание «высокого» и «низкого», в ней присутствует социально обусловленный конфликт, изобличение пороков более привилегированного сословия, парность образов, и конечно же счастливый конец, в котором справедливость торжествует.

Мы также рассмотрели общее состояние театральной деятельности и исторический контекст рубежа XIX-XX веков, а также их влияние на творчество Маяковского. Было выявлено, что театральная жизнь этого периода характеризовалась стремлением к правдоподобной передаче жизни, продолжением традиций классического русского театра (например, Чехова и Островского), отражением политических и социальных проблем, а также появлением новых театральных форм и стилей, таких как символизм, футуризм. Именно на эти стили опирался Маяковский при написании своих пьес.

Глава II. Поэтика «мистерии-буфф» Маяковского и традиции театра-буфф

2.1. Концепция смешного в эстетике Маяковского

Так как в большинстве пьес Маяковского присутствует сатира, нам необходимо также рассмотреть понятие комического, выявить особенности комического у Маяковского – драматурга. Под словом «комическое» мы имеем в виду литературную и философскую категорию, обозначающую культурно оформленное, социально и эстетически значимое смешное. Основными формами комического исследователи Ю. Борев и Л. Тимофеев считают сатиру и юмор. Сатира представляет собой высшую и острую форму комического. Иногда говорят о видах комического – таких, как юмор, сатира, гротеск, ирония, карикатура, пародия, но подобное выделение видов комического проистекает от смешения форм и приемов комического. Гротеск, карикатура, пародия входят в технику гиперболы и в совокупности составляют прием деформации явлений, характеров и в одинаковой степени служат и сатире, и юмору.

В круг средств комического входят все значимые единицы языка – слова, выражения, словосочетания, предложения и тексты, и каждая из этих единиц имеет неограниченные возможности для создания комического. Например, когда мы говорим о слове как о средстве комического, мы имеем в виду его функционально-стилистическую роль, и включаем в это понятие общеупотребительные слова, архаизмы, диалектизмы, неологизмы, термины, профессионализмы, заимствования, вульгаризмы, жаргонизмы, а также собственные имена, прозвища и титулы. Известно, что метафоры, метонимия, сравнения и художественные определения (эпитеты) значительно расширяют семантические возможности слова. В сатирическом искусстве активно используются такие свойства слов как полисеманτικότητα, омонимия, синонимия, антонимия и комическая игра слов. Комический эффект также

достигается через лингвистическую игру с фигуральными выражениями, афоризмами, пословицами и фразеологизмами.

Приемы также разнообразны по своему характеру. Разумеется, в художественном произведении все приемы комического связаны с языком, так как оно создается на основе языкового материала, однако не все приемы комического находятся в одинаково активных отношениях с лексическими и грамматическими средствами языка. Например, ситуативно обусловленные ирония, контраст, комическое преувеличение (гипербола), умаление (литота), манеры недоразумения, неожиданности находятся в меньшей зависимости от составных элементов языка, и в большей зависимости от контекста.

Язык сатирических произведений в материальном отношении не отличается от языка несатирических произведений: языковые средства комического тоже состоят из фонетических, лексических, фразеологических и грамматических средств. Эти средства являются общими для всех жанров – лирических, эпических и драматических произведений – и не имеют отличий в своей материальной форме. Фонетика, лексика, фразеология и грамматика составляют основу любого произведения и используются всеми писателями. Однако главной задачей мастера комизма является использование этих средств в комическом контексте: создатель юмора должен уметь наделить их сатирической или юмористической окраской, выбирать те элементы, которые в языке обладают комическим эффектом, и придавать своему произведению характерную комическую интонацию и речевые средства.

Сатира в прошлом активно развивалась, в первую очередь, в эпохи острых общественных конфликтов, революционных изменений и переходов между социальными системами. Однако она продолжала существовать и в периоды политической реакции; не замолкала даже во времена общественного кризиса и стагнации, когда общество страдало от социальных недостатков и не могло эффективно решать свои проблемы. В периоды, когда общество испытывает достаток и относительный покой, сатира становится специфическим инструментом для выявления общественных противоречий.

Она провоцирует и мобилизует общественное сознание на борьбу с недостатками и злоупотреблениями в различных сферах жизни, жестко критикуя защитников устаревших порядков, регресса и инертных тенденций, становясь индикатором общественных настроений и художественной совестью своей эпохи.

Советская сатирическая комедия 1920-х годов была динамичным и активным искусством, исследующим новые темы и конфликты реальности. Это искусство не избегало изображения острых общественных проблем и социальных споров, а, наоборот, обращало на них внимание, опережая политический анализ. Поэт в таком контексте становился «разведчиком» изменчивой действительности и частью общего дела.

Таким «разведчиком» и обличителем послереволюционной жизни выступил в своих сатирических произведениях, как стихотворных, так и драматических, и в особенности в комедиях второй половины 20-х годов именно Маяковский. В традициях социальной комедии Мольера, Бомарше, Гоголя, Нестроя и Сухова-Кобылина, Маяковский использует «увеличительное стекло» своей сатиры для обличения негативных явлений и тенденций в общественной жизни. В советских комедиях до него объектом сатирического изобличения чаще всего становились явления, возникшие в результате старого порядка, но продолжавшие существовать в новом обществе. Например, в пьесе Н. Эрзмана «Мандат» (1925) остатки прежних эксплуататорских классов мечтают о возвращении старых времен и падении нового режима. В «Воздушном пироге» (1925) Б. Ромашова нэпманские спекулянты крадут средства из советской казны, пытаясь нажиться на «советском пироге». В «Зойкиной квартире» (1926) М. Булгакова герои стараются продолжать жить по привычным законам даже в новых социальных условиях, создавая под видом швейной мастерской увеселительный «дом свиданий».

С именем Маяковского прежде всего стоит связывать определенное расширение фронта советской сатирической комедии, круга явлений, которые

попадают в поле зрения сатиры. Маяковский вникает в сложную современную ему действительность глубже, чем его предшественники, и более остро улавливает противоречия своей эпохи. Критикуя пережитки прошлого, которые порой скрыты в новом обличье, он одновременно обращает внимание на конфликты и противоречия, возникающие внутри укрепляющегося советского общества и победившего класса. Если в Мистерии-буфф, защищая революцию, поэт атакует врага по ту сторону баррикады, то в своих сатирических стихах и комедиях конца 20-х годов он направляет критику против врага внутри страны, «против всех, кто не трудится и притворяется коммунистом». В пьесе Клоп (1928), тематика которой зародилась ещё в его сатирическом фельетоне середины 20-х, Маяковский поднимает одну из самых актуальных проблем того времени – угрозу политического примирения и деградации среди наиболее уязвимой части рабочего класса, поддающейся соблазнам мещанской «культуры» в период нэпа.

2.2. Художественное своеобразие «Мистерии-буфф»

Важным для обсуждения вопросом нам представляется связь Маяковского с театральным искусством, истоки его интереса именно к этому направлению. А. Февральский в своей книге «Маяковский – драматург» доказывает, что поэзия Маяковского драматургична по своему существу и что переход от стихов к пьесам был для него не только прост и естествен, но и необходим. Он пишет: «Театральная работа Маяковского органически входит в его биографию. Театр Маяковского вырос из его стихов» [Февральский, 1940; с.4]. Поэзия Маяковского уникальна тем, что лучше всего она воспринимается с голоса, создает потребность именно восприятия стихов на слух. Стихи Маяковского часто напоминают речь оратора. Они наполнены восклицаниями, обращениями и вопросами, а введение разговорной речи в поэзию позволяет поэту усилить выразительность и динамичность стихов. Маяковский часто даёт слово персонажам своих стихотворений или поэм,

вкладывая в их уста реплики или целые диалоги. Динамичность его произведений также поддерживается действием, движением, внутренней активностью персонажей, а также сменой ритмов, что заметно практически в каждом его стихотворении.

Происходит это потому, что Маяковский в основном является поэтом массовым, а все его произведения агитационно-пропагандистскими в широком смысле этих слов. Автор страстно защищает или, наоборот, обличает те или иные общественные движения, идеи. В его поэзии соединяются элементы патетики и сатиры. Маяковский и сам осознавал театральность своих стихов и говорил, что каждую его вещь можно сыграть на сцене. Благодаря этой театральности произведения Маяковского использовались и используются до сих пор в качестве для эстрадной читки, для разного рода театрализованных монтажей и инсценировок.

Обращение поэта к драматургии было особенно необходимо в напряженные, драматичные события, которыми было наполнено то время. Поэт, творчество которого тяготело к театру, выбрал для своего произведения форму наиболее действенную, способную особенно сильно выразить этот драматизм, – форму пьесы. К тому же Маяковский остро чувствовал, что советский зритель действительно нуждается в новой драматургии.

Премьера первой пьесы Маяковского – трагедии «Владимир Маяковский!» состоялась в Петербурге в 1913 году, она стала одной из двух первых в мире постановок футуристов театра. Она резко контрастировала с доминировавшим в русском театре того времени натурализмом и стала одним из отдаленных предвестий нарастающей революционной бури, хотя социальный протест в ней был скрыт за эксцентричной формой. Это, вероятно, объясняется тем, что Маяковский был увлечен поисками новых средств выражения, а также тем, что на тот момент отошел от активного участия в борьбе рабочего класса и придерживался осторожности.

Маяковский выступил с лирической исповедью, но общественная значимость и сила его переживаний, выливавшихся на читателей или

зрителей, превращали эту исповедь в проповедь, а сам поэт становился оратором, почти пропагандистом. На сцене это усиливалось тем, что Маяковский не только поставил пьесу, но и играл в ней самого себя. Уже в этой первой пьесе было видно главное стремление всей его театральной работы – превратить сцену в трибуну.

Эти черты позволяют сделать заключение, что поэзия Маяковского по своему существу близка к драме, театральность заложена в природе его стихов. Установка на слушающую и реагирующую массу, разговорный язык, действенность – все это предпосылки театральности, к которым присоединяется еще и своеобразная музыкальность его стиха.

Пьеса «Мистерия-буфф» была заказана у Маяковского наркомом просвещения Луначарским к годовщине Октябрьской революции, хотя идея для этой пьесы зародилась у Маяковского еще раньше, в августе 1917 года. Она является первой советской и первой революционной пьесой.

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

В этом произведении, устремленном в будущее, поставлена проблема не года, не десятилетия, но всей эпохи борьбы за коммунизм – проблема созидания нового общества. Отсюда основополагающее значение «Мистерии-

буфф» для развития литературы и театра, как пьесы, в которой впервые явлены принципы советской драматургии» [Февральский, 1971; с.1].

Так отзывался о пьесе Луначарский в своей статье «Коммунистический спектакль» (1918): «Но мне кажется, что единственной пьесой, которая задумана под влиянием нашей революции и поэтому носит на себе ее печать – задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую, – является «Мистерия–Буфф» Маяковского» [Луначарский, 1964; Т. 8, с.39].

После выхода пьесы вокруг нее сразу же развернулась ожесточенная борьба, которая объяснялась коммунистической направленностью и заостренностью художественных форм пьесы. Как в самой пьесе, так и в этой борьбе сказались характерные для Октябрьской эпохи тенденции столкновения идей и противоречия, сопутствовавшие формированию советской литературы и театра. Именно поэтому история «Мистерии-буфф», перипетии схваток, сопровождавших ее выходы на сценические подмостки и на страницы изданий, показательны для истории советской культуры.

Первый спектакль по пьесе должен был быть поставлен в Александринском театре в 1918 году под руководством одного из культовых режиссеров той эпохи – Всеволода Мейерхольда, но актеры, присутствующие на читке, категорически отказались играть футуристический и богохульный спектакль. После отказа артистов Александринского театра ставить пьесу в Петербурге последовал еще один отказ от режиссера Камерного театра Александра Таирова. Поэтому спектакль был поставлен в срочном режиме в выделенном Марией Андреевой (жена Горького) Театре музыкальной драмы. Эта постановка стала выдающимся событием для российской театральной сцены. Необычным был рваный, «плакатный» текст, супрематические декорации, сделанные великим художником К. Малевичем, серые комбинезоны актеров вместо привычных костюмов, абсолютно новаторская и потому непонятная публике режиссура. В этой пьесе Мейерхольд и Маяковский одними из первых в мировой театральной практике осуществили принцип монтажа, который представляет собой столкновение

разных по своей природе элементов, рождающих третий смысл. Также, Маяковский сыграл в спектакле роль «Человека просто», а из-за неявки намеченных исполнителей ему пришлось сыграть также роли Мафусаила и одного из чертей.

До нашего времени от первого спектакля не дошли декорации, костюмы или даже фотографии, но дошла афиша, созданная самим Маяковским. Эту же афишу можно увидеть на первых изданиях книжной версии пьесы «Мистерия-буфф», которая была выпущена в 1918 году и продавалась на книжном прилавке Театра музыкальной драмы после спектакля. На ней было изображено ярко голубое восточное полушарие Земли с белыми материками, оформленными в стиле кубизм. Полушария были перечеркнуты крест-накрест названием пьесы и именем и фамилией автора, напечатанными красным рукописным шрифтом, что отлично передавало основную тему произведения – конец привычного мира.

Спустя три года, в 1921 году Маяковский переработал и осовременил «Мистерию-буфф» и спектакль снова был поставлен В. Мейерхольдом, но уже в театре РСФСР. К переработке пьесы Маяковского побудили перемены в политической жизни за два с лишним года, прошедшие со времени написания первой редакции пьесы, его собственный творческий рост, а также практика его политической, агитационной работы, особенно работы в РОСТА. Так об этом спектакле писал сам Маяковский в автобиографии «Я сам»: «21-й ГОД. Пробиваясь сквозь все волокиты, ненависти, канцелярщины и тупости – ставлю второй вариант мистерии. Идёт в I РСФСР – в режиссуре Мейерхольда с художниками Лавинским, Храковским, Киселёвым и в цирке на немецком языке для III конгресса Коминтерна. Ставит Грановский с Альтманом и Равделем. Прошло около ста раз» [Маяковский, 2014; с.26]. Он же оставляет такое предисловие ко второй версии пьесы: «Мистерия-буфф» – дорога. Дорога революции. Никто не предскажет с точностью, какие еще горы придется взрывать нам, идущим этой дорогой. Сегодня сверлит ухо слово «Ллойд-

Джордж», а завтра имя его забудут и сами англичане. Сегодня к коммуне рвется воля миллионов, а через полсотни лет, может быть, в атаку далеких планет ринутся воздушные дредноуты коммуны. Поэтому, оставив дорогу (форму), я опять изменил части пейзажа (содержание).

В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие «Мистерию-буфф», меняйте содержание, – делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным» [Маяковский 1956; Т. 2, с. 245].

Переработка пьесы сделала её более актуальной, приближая её к жанру политического обозрения. Во второй редакции акцент сделан на борьбе с проблемами, характерными для времени гражданской войны: блокадой Советской страны империалистами, экономической разрухой, продовольственным кризисом с карточками и пайками, сопровождавшей их спекуляцией, бюрократизмом и саботажем со стороны некоторых специалистов. Введение персонажа Красноармейца и упоминания о ЧК (Чрезвычайной комиссии по борьбе с контрреволюцией и саботажем) подчёркивают силы, созданные Советским государством для своей защиты: «Спекулировал. В Чека сидел раза три. А на черта мне теперь эти деньги?!» [Там же]. Также был введён и проведен через всю пьесу новый персонаж – Соглашатель-меньшевик.

Помимо общих черт, характеризующих период гражданской войны, Маяковский включил в пьесу моменты, непосредственно связанные с временем, когда создавалась вторая редакция, то есть конец 1920 – начало 1921 года. В этот период Красная Армия, разгромив остатки вражеских сил, завершила иностранную интервенцию и гражданскую войну на территории Европейской России. Поэт написал новое, пятое действие, в котором с помощью условно-плакатных форм была показана борьба Советского государства с Разрухой: «Назад! Чего молотищами ухают? Назад! Кто спорит со мной, с разрухой? Здесь царствую я - царица-разруха: я жру паровоз, сжираю машину. Как дуну - сдуну фабрику пухом. Как дуну - сдуну завод, как пушину. Я лишь взгляну - и чугушка не ходит. Грызну - и путь железный

сглодан. И корчится в голоде город и в холоде, деревня от холода мрет и от голода. Назад! Я труд ненавижу бодрый. Назад! Я с вами расправлюсь по-свойски. Ко мне, мое войско, шкурники, лодыри! Ко мне, спекулянтов верное войско!» [Маяковский 1956, Т. 2; с. 334-335].

Актуальность пьесы усиливалась тем, что в ней затрагивались важнейшие вопросы того времени: электрификация страны, проблема концессий (которые обсуждались на VIII Всероссийском съезде Советов в декабре 1920 года), отклики на дискуссии о профсоюзах, развёрнутые в партийных кругах с ноября 1920 по март 1921 года. Также в пьесе Маяковский выводит на сцену известных деятелей империалистической Антанты, называя французского персонажа именем политика Клемансо, а британского – Ллойд-Джорджем – именем премьер-министра.

Реплики Человека, превратившегося в Человека будущего, были откорректированы. Внесены текстовые и незначительные сюжетные изменения, более подробно раскрывающие каждого персонажа, а объём пьесы увеличился на 950 строк. Во второй редакции еще настойчивее, чем в первой, провозглашалось театральное новаторство. И уже в прологе, который был полностью написан заново, об этом заявлялось со всей определенностью. Драматические тона пролога к первой редакции сменились веселым разговором актера с публикой в духе балаганного зазыва. Во второй половине пролога, как это было в старинных народных зрелищах, вкратце рассказывается сюжет шести действий, в первой же разъясняется, для чего ставится эта пьеса.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что к драматургии Маяковский пришел естественно, следуя таким тенденциям своего собственного творчества как агитационно-пропагандистская направленность, установка на слушающую массу, драматичность, а также понимая необходимость использования новых форм творчества для донесения своей позиции в нестабильные и сложные времена. Первая его пьеса «Владимир Маяковский» была написана в 1913 году, и, хотя социальный протест в ней

был скрыт за необычной формой, она предвещала нарастающее революционное напряжение. А пьеса «Мистерия-буфф» была написана Маяковским в двух вариантах, в 1918 году и в 1921 году. Второй вариант пьесы считается более актуальным благодаря некоторым переработкам автора: в ней затрагиваются конкретные политические и социальные проблемы того времени и даже появляются имена известных политических деятелей. Так как вторая версия пьесы нам представляется более полной и выделяемой самим автором, для анализа образной и языковой системы мы будем использовать именно этот текст.

2.3. Язык «Мистерии-буфф»

Маяковский как сатирик использует разнообразные лексические приемы. Например, в его произведениях мы можем заметить общественно-политическую лексику, архаизмы, канцеляризм, традиционную поэтическую лексику, применяемую в основном сатирически, а также просторечия. Выбор лексики в каждом конкретном случае оправдан характером образа, создаваемого Маяковским и поставленными перед ним задачами. Наиболее широко распространена в сатирических стихотворениях Маяковского разговорно-бытовая лексика. Это сближает язык Маяковского с языком Крылова, Грибоедова, Гоголя, Щедрина, Некрасова, которые обильно использовали в области сатиры подобную лексику, черпая ее из меткой народной речи. Важно отметить, что у Маяковского мы находим случаи и неоправданного употребления грубых просторечных слов. Иногда проскальзывает в его сатирических стихах нарочитая упрощенность. Но в целом использование Маяковским подобной лексики было связано с конкретным поэтическим заданием. В системе художественных средств, при помощи которых Маяковский создавал яркие сатирические образы, язык - «первоэлемент литературы» - играет основную роль. Работа Маяковского над языком его сатирических произведений складывается из нескольких

моментов. Прежде всего, для поэта был важен отбор соответствующей лексики. Выбрать не только правильное, подходящее к случаю слово, но слово необходимого оттенка и в то же время меткое, выразительное, - таков основной принцип его работы над языком любого произведения, в том числе и сатирического. В статье «Корни стихов», опубликованной в «Альманхе с Маяковским» в 1934 году исследователь творчества Маяковского Катанян обращал внимание на то, что каждое стихотворение Маяковского является откликом на определенное событие, а не рождается само по себе, что доказывает выверенность употребления определенной лексики. Кроме того, Катанян считает одним из поэтических «инструментов» Маяковского рифму, которая всегда используется поэтом с определенной целью. По его мнению, Маяковский ставил в конце строчки самые главные слова в стихотворении и рифмовал всегда их же, что помогало ему четче доносить главную мысль. Удивительная точность слова является основой остроумия и меткости сатирического языка Маяковского.

Просторечные и явно грубые слова в речи своих сатирических героев Маяковский в основном использует не для создания общего образа, а для того, чтобы этого персонажа «снизить», показать к нему негативное отношение. Поэт как бы вытаскивает на поверхность сущность персонажа, ставя в зависимость от неё весь его моральный, человеческий облик. Возможно, именно поэтому положительные герои «Мистерии Буфф», названные «нечистыми», которые по своей сути являются рабочим классом и не имеют хорошего образования говорят языком патетическим, приподнятым, в то время как «чистые» персонажи выражаются грубо, цинично. Аналогичное явление можно наблюдать и в сатирических стихотворениях Маяковского.

Созданию острых сатирических образов помогают канцеляризм и архаизмы, которые встречаются в языке сатиры Маяковского. Поэт во многих случаях вводит в свои произведения канцелярскую деловую лексику. Умелым использованием подобной лексики Маяковский достигает конкретности разоблачения, воссоздавая типичную для бюрократа или целого

обюрократившегося учреждения обстановку внешней деловитости, за которой скрывается полное отсутствие настоящего живого дела. Вообще тема бюрократии в творчестве Маяковского занимает важное место в 20-е годы, когда становится понятно, что спустя время возвращаются те же самые отрицательные явления, против которых и была направлена революция, на благо которой так усердно трудился Маяковский. В стихотворении «Пррозаседавшиеся» также употреблено множество канцеляризмов с целью критики бюрократии. С самого начала произведения можно отметить иронические интонации автора: работа в государственных учреждениях начинается с отбора наиболее важных («полсотни»!) дел. Но вместо того, чтобы приступить к их изучению, работники отправляются на «заседания». В обращении лирического героя к секретарше («Не могут ли аудиенцию дать?») уже заложена горькая насмешка, ведь революция провозглашала уравнивание всех в правах, но советский проситель вынужден униженно обращаться к рядовому начальнику, как к высокой персоне в царское время. Лирический герой проводит время в бесконечном блуждании по лабиринтам лестниц и коридоров в поисках неуловимого «Иван Ваныча». Его не могут принять, так как на повестке дня очень «важный» вопрос – «покупка склянки чернил». Абсурдность ситуации подчеркивается тем, что в скором времени исчезает и секретарша, так как она тоже обязана присутствовать на каком-то заседании. Только ближе к ночи поиски автора заканчиваются успехом: он выясняет, где проходит очередное заседание. Отбрасывая все правила и приличия, герой врывается на него. Его глазам открывается страшная гротескная картина: в зале находятся только половинки людей. Автор думает, что сошел с ума, но секретарь его успокаивает. Так как заседания часто проходят одновременно, люди раздваиваются и присутствуют наполовину в разных местах. Эта чудовищное фантастическое зрелище олицетворяет собой буйно расцветшую советскую бюрократию, которая совершенно утратила человеческий облик. Последнее желание лирического героя в начале нового рабочего дня – увидеть «заседание относительно искоренения всех заседаний!».

Использование канцеляризов в повседневной речи персонажей создает комический эффект за счет контраста с другими языковыми средствами. Например, в речи персонажа пьесы «Баня» Оптимистенко встречаются такие фразы: «увязать и согласовать», «входящие и исходящие», «на ваше дело имеется полное решение»; а в речи бюрократа Победоносикова: «вышеупомянутый трамвай», «отрываться от масс», «согласно предписаниям центра». Все эти обороты употреблены в окружении обиходной лексики, в пределах синтаксических конструкций, присущих разговорной речи, что характеризует этих персонажей, а также создает комический диссонанс.

В процессе работы над образными средствами стихов Маяковский всегда стремился к свежести и новизне образов и выражений. Поэт требовал оригинальности от каждого произведения, и этот принцип стал основой его работы со словом. Эта новизна проявляется в неологизмах, которые он сам создавал и употреблял в своих произведениях. Например, в поэме «Облако в штанах» можно заметить множество неологизмов, созданных различными способами. Суффиксальным способом созданы такие слова как «каплища», «опляшет», «поцелуишко», приставочным «обжиревший», «выпяливают», «опита», способом сложения «златолобо», «крикогубый», «славословятся». Помимо неологизмов, важным источником новизны для поэта была богатая палитра народного языка, способность расширять и обновлять значения слов, их метафоризация, а также использование множества средств словообразования и эмоционально-экспрессивной окраски. Это позволяло Маяковскому постоянно обогащать язык новыми выражениями, словосочетаниями и остроумными фразами.

Таким образом, в стихах Маяковского возможности сатирического использования разных слоев родного языка расширяются за счет расширения смысла слов. Поэт расширяет эмоционально-экспрессивную окраску каждого слова. Анализ лексики в сатире Маяковского свидетельствует о его внимании к разговорному языку народа и о глубокой самобытности, которая ярко проявляется в его подходе к слову и работе с ним. Ценность и острота

фразеологических выражений, пословиц и поговорок у Маяковского усиливаются тем, что они становятся частью стихотворения и, подчеркиваемые рифмой, звучат по-новому, легко запоминаются.

Как мы выявили еще в первой главе, основным драматургическим приемом «Мистерии-буфф» стало соединение высокого пафоса и комического начала, о чем свидетельствует даже само название пьесы. «Мистерия-буфф» по своей эстетической концепции неотрывно связана с традициями комического эпоса, но она так же отчасти уходит корнями в область театрально-драматических, зрелищных форм прошлых веков, и формальный творческий импульс Маяковский получает от средневекового театра. Общую известность о нем поддерживали всемирно известные постановки пасхальных пьес в Обераммергау, но оживлению интереса в русской среде к его жанрам особенно способствовала теория и практика театральных новаторов, усилие которых в данном отношении находилось в перекличке с аналогичными тенденциями европейского театра (Крэг, Аппиа, Рейнгардт и другие).

По форме «Мистерию-буфф» можно определить как политическое ревю с революционно-агитационным зарядом. Эта форма вырастает из модернизированной жанровой основы и действенных традиций универсального жанра средневекового театра мистерии. Как раз форма мистерии дала Маяковскому возможность соединить разнообразные жанровые слои и эмоционально-эстетические планы патетики и буффонады. В эту форму средневековой мистерии Маяковский в своей пьесе добавил роль народного, комического элемента, который стал ее преобладающим компонентом. То есть Маяковский не только воскресил форму мистерии, но и наполнил ее чисто светским, земным и, более того, политическим содержанием, тем самым отрицая ее исходный момент.

В «Мистерии-буфф» поэт обращается к аллегорически-символистской форме драматического уподобления (революция, образно названная «прачкой святой»), уподобляется всемирному потоку, омывшему грешную землю и подготовившему ее к новой жизни). Конечно, Маяковский не ставит цель

реконструировать библейские события, но, тем не менее, стремится создать новую идейно-художественную концепцию современного мира, аллегорию основного переживания эпохи, новую притчу, новый миф. Это дало ему возможность запечатлеть прежде всего смысл событий, их логику, синтезировать отдельные факты, объять большие отрезки времени и пространства и создать своеобразную стилизованную театральную модель революционной эпохи.

Сам символ Всемирного потопа – Ковчег – используется как одно из мест действия пьесы. Его строят «нечистые», так с самого начала в пьесе показывается, что только они способны на созидание. В это время остальные персонажи просто стоят в стороне или только даже мешают этой стройке:

«Работать –

и не подумаю даже.

Сяду себе вот тут

и займусь саботажем.

Живей поворачивайся!

Руби, да не промахивайся мимо!» [Маяковский, 1956; Т. 2, с. 268].

Такой же аллегорией можно назвать концепции рая, ада и земли обетованной в этом произведении. Основанные на религиозных легендах, в пьесе они приобретают вид обыкновенных мест действий, в которые можно добраться. В раю персонажам встречается библейский герой Мафусаил, который, как и история о Великом потопе, описан в Ветхом Завете. В Библии он является человеком, прожившим самую долгую жизнь, возможно именно поэтому он встречает персонажей пьесы в Раю.

Заполняя библейские декорации революционной идеей, комически преподнося «святых» персонажей и используя бытовой язык, Маяковский ставит Советское государство выше религии и Бога, провозглашает преданность коммунистическим идеалам новой религией. Например, эпизод с эскимосом, который зажимал пальцем на полюсе земли дырку в земном шаре, из которой бьет струя всемирного потопа можно назвать и удачной

сценической находкой для реализации потопа, и примером остроумного пародийно-комедийного «снижения» высокого легендарного мотива. Острая критика высшего сословия и несправедливости общественного устройства, облекшаяся в сатирическую форму, обуславливает схожесть с традициями театра-буфф.

В традициях старинного театра, сатира, направленная против «чистых», стягивает пьесу с высот строгого, отвлеченного пафоса к реальности, к основному конфликту эпохи – борьбе с контрреволюцией и всем причастным к ней. В «Мистерии-буфф» язвительно осмеиваются «семь пар чистых» – современных для Маяковского эксплуататоров и их приспешников от абиссинского негуса, турецкого паши, немецкого офицера по русскому купчину и попа включительно. Это пестрая галерея ярко сатирически очерченных характеров. Метод построения образов в драматургических произведениях у Маяковского отличается обнажением в первую очередь общественно-политической, классовой, затем национальной, а также психологической сущностью персонажа. Такой же метод свойственен балаганному, народному театру, он же был присущ работе Маяковского еще с трагедии «Владимир Маяковский», но только в 1920-х годах, во время работы над «Клопом» и «Баней» он обнаружил в себе углубленный психологический анализ и в таком виде дошел до «Мистерии-буфф».

Парность образов так же является одной из характерных черт театра-буфф, но здесь эта концепция так же перекликается с религиозными мотивами, в чем снова проявляется полемичность пьесы. Как в библейской истории о Всемирном потопе Ной собирает семь пар животных для продолжения рода, так и в пьесе Маяковского собираются семь пар противоположных друг другу.

Таким представляется общее описание персонажей в самом начале:

«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» [Маяковский, 1956; Т. 2, с. 248].

Все персонажи «Мистерии-буфф» являются собирательными, утрированными образами. Разнообразие этих образов, наличие самых разных социальных типажей можно назвать одним из проявлений традиций оперы-буфф в этой пьесе.

Интересным для рассмотрения персонажем является Соглашатель, появившийся только во второй версии пьесы. Он не относится к категории «чистых» или «нечистых» и всегда является лишним среди всех остальных героев. Образ Соглашателя в пьесе Маяковского представляет собой яркое сатирическое воплощение политической нестабильности и моральной неопределенности, которые были характерны для некоторых политических сил первых лет существования Советской России. Соглашатель является собирательным образом тех, кто пытается угодить всем сторонам конфликта, часто не понимая или игнорируя реальные последствия своих попыток. Его бесконечные попытки примирить «нечистых» с «чистыми», как правило, приводят к тому, что он оказывается под ударом от обеих сторон:

«Граждане!
Ну где ж справедливость тут?
Ты же их зовешь согласиться,
тебе же с двух сторон и накладывают» [Маяковский 1956; Т. 2, с. 315].

Это создает эффект абсурда и трагикомедии, где любая попытка «согласия» становится пустой и бесплодной, а сам Соглашатель – жертвой политической двойственности.

Маяковский использует этот образ не только для демонстрации внутренней противоречивости тех, кто пытается лавировать между революцией и контрреволюцией, но и как сатирическую критику тех, кто

осознает свою беспомощность перед лицом реальных изменений, пытаясь угодить всем. Только две реплики Соглашатель берет из текста Дамы из первой редакции, а остальные реплики написаны заново специально для этого персонажа. Этот новый образ, который Маяковский добавляет в пьесу, является более многослойным и развернутым, чем многие персонажи первой редакции, что усиливает драматургическую и сатирическую мощь пьесы.

Дама с картонками (в первой редакции она называлась Дамой-истерикой) показывает злоключения русской буржуазии, бежавшей все дальше от наступавших большевиков. Та же Дама и Интеллигент (заменивший Студента первой редакции и выделенный из категории «чистых») оказываются кратковременными попутчиками пролетариата, сбросившего своих угнетателей. Они идут «на службу к советской власти», но в «землю обетованную» не попадают: Дама, вознамерившаяся найти пристанище в аду, становится добычей голодных чертей, а буржуазный интеллигент остается в раю, завлеченный беседами со святыми мудрецами.

Соглашателя, и Даму можно назвать героями «третьего характера». Они не относятся к категории «чистых» или «нечистых» и находятся посередине, что является одним из проявлений традиции оперы-буфф, для которой характерно появление таких «серединных» образов.

Необычным составляющим пьесы является открытое проявление лирического субъекта в произведении. В ней прямые мысли автора выражает отдельный персонаж, исполненный в пьесе самим Маяковским. Человека из будущего (ранее – Человека просто) можно назвать ядром авторской концепции несмотря на то, что он появляется в пьесе лишь один раз. Его монолог призывает пролетариев-«нечистых» отбросить нормы морали, чтобы построить вожделенный земной рай: «Я из будущего времени просто человек. Пришел раздуть душ горны я, ибо знаю, как трудно жить пробовать. Слушайте! Новая нагорная проповедь! Араратов ждете? Араратов нету. Никаких. Приснились во сне. А если гора не идет к Магомету, то и черт с ней! Не о рае Христовом ору я вам, где постнички лижут чай без сахару. Я о

настоящих земных небесах ору. Судите сами: Христово небо ль, евангелистов голодное небо ли? Мой рай – в нем залы ломит мебель, услуг электрических покой фешенебелен. Там сладкий труд не мозолит руки, работа розой цветет по ладони. Там солнце строит такие трюки, что каждый шаг в цветомории тонет. Здесь век корпит огородника опыт – стеклянный настил, навозная насыпь, а у меня на корнях укропа шесть раз в году росли ананасы» [Маяковский 1956; Т. 2, с. 297-298].

В этом монологе, пародирующем Нагорную Проповедь, выразилось боевое революционное кредо Маяковского. Поэтически громогласно провозглашенное отречение от Христа оборачивалось верой в большевизм, преданностью коммунистическим идеям как новой религии.

Таким образом, «Мистерия-буфф» вырастает из жанровой и действенной основы мистерии, а ее морфологические компоненты, однако, ассоциируются и с другими своеобразными видами старинного театра, намечая, таким образом, возможности определенной художественной преемственности.

Художественный строй «Мистерии-буфф» отличается поэтической инструментацией, ритмизованной фразой, остроумным языком, эпиграмматическим образным выражением, полным скрытых и явных намеков, острых обличений, уникальных характеристик, что было присуще и словесной фактуре народных действий и зрелищ. Идейное содержание Мистерии-буфф резко контрастирует с религиозным духом, несмотря на определенную близость аллегорической художественной оболочки. Пьеса провозглашает Советскую власть и коммунистическую идеологию высшей ценностью.

Двойная цель – прославить революцию и с иронией высмеять враждебный мир оказала влияние на художественную форму Мистерии-буфф, создав полярные образы и четкое разделение «добра» и «зла». Данное композиционно-структурное решение отражает действенный мотив библейской легенды о всемирном потопе, легшей в основу пьесы; но оно в то

же время обосновано самой жизнью, так как сама революция красной линией разделила Россию на два сражающиеся мира, осуществив таким образом определенную социально-политическую дифференциацию человеческих судеб и поведения, грубую схематизацию исторического процесса.

Таким образом, из второй главы мы можем сделать несколько выводов. В традициях социальной комедии Маяковский выступал своеобразным критиком революционной и послереволюционной жизни с помощью своих сатирических стихов и пьес. Как сатирик он использовал уникальные и действенные способы выражения комического: тщательный выбор лексики, использование канцеляризмов, разговорных слов и неологизмов. Помимо сатиры, в своих произведениях Маяковский использует элементы патетики, и постепенно от стихов приходит к драматической форме творчества. Этот переход обусловлен такими признаками: схожесть его стихотворений с ораторской речью, динамичность, политическая направленность. Также, Маяковский считывал политическую и социальную обстановку в мире и нуждался в наиболее действенной форме, способной выразить весь этот драматизм, – форме пьесы. Пьеса «Мистерия-буфф» была написана по заказу Луначарского в честь годовщины Октябрьской революции в 1918 году, а в 1921 году была переиздана с некоторыми текстовыми и сюжетными изменениями: было написано предисловие, добавлена новая глава, изменены персонажи. Также, новая версия пьесы оказалась более актуальной в связи с использованием конкретных политических событий и имен.

В этой главе мы разобрали текст пьесы на основе нескольких конкретных принципов, характерных как для оперы-буфф, так и для драматургического творчества Маяковского. Основной драматургический прием, прослеживающийся на протяжении всей пьесы и приближающий ее к традиции оперы-буфф – это соединение высокого пафоса и комического начала. Помимо этого, мы разобрали, что с помощью аллегорий в пьесе критикуется высшее сословие и несправедливость устройства общества. Мы выяснили, что с традициями театра-буфф пьесу Маяковского также роднит

разнообразие социальных типажей, парность образов. Однако, проанализировав пьесу, мы не заметили преобладание диалогов и тетралогов над другими формами речевой структуры, что можно считать отличием от традиционной речевой системы театра-буфф, ориентированного на сюжетные треугольники.

Заключение

Творчество Владимира Маяковского занимает особое место в русской и мировой литературе. Его творчество охватывает широкий спектр жанров и направлений, остаются объектом пристального изучения и анализа на протяжении многих лет. В данном исследовании была предпринята попытка рассмотреть драматургическое наследие Маяковского через призму жанровых традиций комического театра и оперы-буфф, а также их взаимосвязь его творчества с историческим и культурным контекстом эпохи.

Анализ подтвердил, что драматургия Маяковского, в частности пьеса «Мистерия-Буфф», представляет собой сложное переплетение жанров, стилей и художественных традиций. Одной из ключевых характеристик творчества Маяковского является его способность синтезировать элементы высокого и низкого, серьезного и комического. Это отчетливо проявляется в использовании библейского сюжета Великого Потопа, который в «Мистерии-Буфф» переосмыслен под влиянием революционной риторики и гротеска. Маяковский громогласно провозглашает отречение от Христа и пропагандирует веру в большевизм, а преданность коммунистическим идеям воздвигает на роль новой религии. Такое соединение высокого пафоса и сатирического начала можно считать переосмысленным продолжением одного из традиционных принципов театра-буфф. Помимо него, мы выявили в тексте пьесы такие сходства с традициями комедийного театра: разнообразие персонажей и социальных типажей, которое проявляется не только в количестве ярких и собирательных образов, но и в их уникальности и продуманности; парность образов (семь пар «чистых», семь пар «нечистых»); наличие «серединых» персонажей, которые не вписываются ни в одну категорию (такими в пьесе являются Соглашатель и Дама). Аллегорические образы всемирного Потопа, Рая, Ада и Земли обетованной позволили увидеть, как в пьесе проявляется острая реакция на несправедливость устройства общества и критика высших социальных слоев. Маяковский, следуя канонам

оперы-буфф, активно применяет приемы гротеска и гиперболы, что позволяет ему высмеивать социальные пороки своего времени, создавая одновременно сатирическую и утопическую картину общества.

Традиции театра-буфф наиболее ярко проявились в языке пьесы. Маяковский как сатирик использует разнообразные лексические приемы. Выбор лексики в каждом конкретном случае оправдан характером образа, создаваемого Маяковским и поставленными перед ним задачами. Просторечные грубые слова в речи призваны снизить персонажа, выразить к нему негативное отношение. Просторечная лексика напрямую соотносится с моральным обликом персонажа. Отсюда контраст: его положительные герои, так называемые «нечистые», которые являются представителями рабочего класса, несмотря на малообразованность говорят высоким патетическим языком.

Исследование выявило, что традиции комического театра, особенно жанра оперы-буфф, оказали существенное влияние на структуру и поэтику «Мистерии-Буфф».

Традиционно Маяковский вводит и свои неологизмы, подобно «разнебесилась», «белёсо» и другие.

Было уточнено понятие жанра мистерия-буфф, которая в творчестве Маяковского вырастает из жанровой и действенной основы мистерии, включает в себя элементы старинного театра (комической оперы) и создает возможности художественной преемственности. Хотя форма «Мистерии-буфф» развилась на основе модернизированных жанровых элементов и традиций универсального средневекового театра мистерии, внедренный Маяковским в эту форму народный, комический элемент стал доминировать в структуре произведения.

Кроме того, работа подтвердила, что произведения Маяковского вписаны в контекст культурного возрождения, отмеченного переходом от классической драматургии к экспериментальным формам. В этом смысле Маяковский не только продолжает традиции театральной реформы,

заложенные такими фигурами, как К. Станиславский и В. Мейерхольд, но и вносит свой уникальный вклад, переосмысляя каноны через призму футуризма и революционной идеологии. Важным аспектом исследования также стало рассмотрение влияния концепции театра Бертольда Брехта на драматургию Маяковского. Брехтовский метод «эффекта отчуждения», направленный на разрушение иллюзии театральной реальности и побуждение зрителя к критическому осмыслению происходящего, во многом перекликается с приемами, используемыми в «Мистерии-Буфф». Маяковский стремился не только развлекать зрителя, но и влиять на него, пробуждая сознание и вызывая активное участие в судьбах героев и общества.

Проведенное исследование позволило определить, что творчество Маяковского невозможно рассматривать в отрыве от политического контекста. Его произведения отражают ключевые события и процессы, происходившие в России начала XX века, включая Октябрьскую революцию, становление советской власти и культурную политику того времени. Драматургия Маяковского становится не только зеркалом эпохи, но и инструментом ее преобразования, поскольку она активно вовлекает зрителя в осмысление социально-политических изменений.

Маяковский выступает не только как художник, но и как деятель, активно влияющий на формирование общественного сознания. Его пьесы становятся платформой для обсуждения актуальных вопросов, таких как классовая борьба, социалистические идеалы и будущее человечества. В этом смысле творчество Маяковского сохраняет свою актуальность и сегодня, предлагая читателю и зрителю возможность критического переосмысления прошлого и настоящего.

Одним из ключевых выводов исследования является признание того, что драматургическое наследие Маяковского представляет собой уникальное явление, объединяющее традиции и новаторство. Его пьесы, такие как «Мистерия-Буфф», стали важным этапом в развитии русской драматургии в начале XX века, закладывали основу для дальнейших экспериментов в области

театра и литературы. Маяковский создает произведения, которые не только отражают реальность, но и трансформируют ее, предлагая новые подходы к осмыслению общества и роли искусства в его преобразовании.

Теоретическая значимость исследования заключается в расширении представлений о драматургическом наследии Маяковского и его связи с традициями комического театра. Практическая значимость работы заключается в возможности использования её результатов в процессе изучения русской литературы и театра в вузах и школах, а также при разработке курсов по истории театра и драматургии.

Таким образом, Маяковский не только возродил форму мистерии, но и наполнил ее современным светским и политическим содержанием, что парадоксально отрицало ее первоначальное назначение. Тем не менее, именно эта форма позволила Маяковскому объединить различные жанровые слои и эмоционально-эстетические аспекты. Такое сочетание делает произведения Маяковского глубоко оригинальными и многослойными и определяет его особое место в истории русского драматического искусства в начале XX века. Драматургическое творчество Маяковского продолжает вдохновлять исследователей и читателей, демонстрируя то, как искусство может служить инструментом социальных изменений и становиться средством формирования новой реальности.

Список литературы

Тексты

1. Маяковский В. В. Либретто «Мистерии-буфф» для программы спектакля в честь III Конгресса Коминтерна / В. В. Маяковский // Полное собрание сочинений: В 13 т. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1955-1961, Т. 2. Стихотворения, поэма и пьесы 1917 - 1921 годов. Подгот. текста и примеч. Н. В. Реформатской. – 1956. – 520 с.

2. Маяковский В. В. Мистерия-буфф: Героическое эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи сделанное Владимиром Маяковским / В.В. Маяковский. – Петроград : Свобода, 1918. – 78 с.

3. Маяковский В. В. Мистерия-буфф: Героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи: Второй вариант // В. В. Маяковский Полное собрание сочинений: В 13 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит. 1956. – 355 с.

4. Маяковский В. В. «Я сам»: очерки и статьи / В. В. Маяковский – Санкт-Петербург : Лениздат, 2014. – 222 с.

Основные источники

5. Альманах с Маяковским / Асеев Н. Н., Брик Л. Ю., Брик, О. М., Кассиль Л. А., Катанян В. А., Кирсанов С. И., Примаков В. М., Тренин В. В., Харджиев Н. И. – Москва : Сов. лит-ра, (тип. газ. «Правда») 1934. – 301 с.

6. Алферова С. В. Трагедия «Владимир Маяковский» в историко-литературном контексте 1910-х годов : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Алфёрова Светлана Викторовна; [Место защиты: Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН]. – Москва, 2009. 175 с.

7. Арватов Б. И. О Маяковском / Б. И. Арватов. – Москва : Common Place, 2020. – 270 с.

8. Альфонсов В. Н. Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского / В. Альфонсов. – Ленинград : Советский писатель, 1984. – 247 с.

9. Айхенвальд Ю. И. Отрицание театра / Ю. Айхенвальд // В спорах о театре. – М.: Книгоиздательство писателей, 1914. – 199 с.
10. Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. / П. Н. Берков. – Ленинград : Наука, 1977. – 377 с.
11. Богуславский А. О. Краткая история русской советской драматургии: От «Мистерии-Буфф» до «Третьей патетической» / А. О. Богуславский, В. А. Диев, А. С. Карпов. – Москва : Просвещение, 1966. – 347 с.
12. Большухин Л. Ю. Лирический герой Маяковского: феномен «незавершенности» / Л. Ю. Большухин, М. А. Александрова. – Москва : Издательский дом Высшей школы экономики, 2022. – 237 с.
13. Борев Ю. Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю. Б. Борев. – Москва : Искусство, 1970. – 268 с.
14. Борев Ю. Б. О комическом / Ю. Б. Борев. – Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – Москва : Искусство, 1957. – 232 с.
15. Бочаров М. Д. Комедия В. В. Маяковского «Баня» : диссертация 10.00.00. / М. Д. Бочаров. – Москва: Московский государственный университет, 1958. – 309 с.
16. Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей: от Гоголя до Ахматовой: избранные труды / В. В. Виноградов. – Москва: Наука, 2003. – 386 с.
17. Винокур Г. О. Маяковский новатор языка / Г. О. Винокур. – Москва: Советский писатель, 1943. – 133 с.
18. Горький М. Мещане / М. Горький. – Москва; Ленинград: Советская Россия, 1950. – 50 с.
19. Денисова Н. О ритмообразующих элементах стиха Маяковского / Н. О. Денисова. – Москва: «Советский писатель», 1961. – 35 с.
20. Дьяченко И. А. Лексика и слог сатирической поэзии Маяковского [Текст] : Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата

филологических наук / Акад. наук Укр. ССР. Отд-ние обществ. наук. – Киев : [б. и.], 1962. – 23 с.

21. Евгеньева А. П. Словарь русского языка: В 4-х т. РАН, Ин-т лингвистич. Исследований, том III / под ред. А. П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – Москва : Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. – 736 с.

22. Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика/ И. Ю. Иванюшина. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2003. – 310 с.

23. Катанян В. А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / В. А. Катанян. – 5-е изд., доп. – Москва : Сов. писатель, 1985. – 647 с.

24. Карман А. Влияние комической оперы на литературу рубежа XIX-XX веков / А. Карман // Современная наука: вызовы, перспективы и возможности» : тезисы докладов I Всероссийской научной студенческой конференции / Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. – Санкт-Петербург : ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2024. - 340 с. - С. 235-236.

25. Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи / Л. Ф. Кацис. – Москва : Яз. рус. лит., 2000. – 775 с.

26. Квятковский А. П. Поэтический словарь / науч. ред. И. Роднянская / А. Квятковский– Москва : Советская Энциклопедия– 1966. – 376 с.

27. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом [Текст] : Исследования и материалы / Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. - Москва : Музгиз, 1952-1953.: в 2 т. / Т. Н. Ливанова. – М.: Госмузизд, 1953. – Т.2, 676 с.

28. Метченко А. И. Слово о Маяковском // Владимир Маяковский. Сочинения в двух томах / А. Метченко. – Москва : Правда, 1978. – Т. I. С.5-20

29. Метченко А. И. Творчество Маяковского 1917-1924 гг. / А. Метченко. – Москва : Совет. писатель, 1954. – 640 с.

30. Метченко А. И. Творчество Маяковского. 1925-1930 гг./ А. Метченко. – Москва : Сов. писатель, 1961. – 651 с.

31. Мейерхольдовский сборник / Фельдман О. М., Шерель А. А., Панфилова Н. Н. / Выпуск 6: Мейерхольд в разные годы – Москва: Изд-во ГИТИС, 2022. – 275 с.

32. Наумов Е. И. Маяковский в первые годы Советской власти / Е. И. Наумов. – Москва : Сов. писатель, 1955. – 216 с.

33. Немировская И. Д. Поэтика русской комической оперы XVIII века / И. Немировская // Ученые записки Казанского Государственного Университета. Серия Гуманитарные науки. – Казань : Казанский федеральный ун-т, 2005-2008, Т. 150, кн. 6. – 2008. – С. 1 – 5.

34. Немировская И. Д. Русская комическая опера и итальянская опера-буфф / И. Д. Немировская // Культура и текст, 1997. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-komicheskaya-opera-i-italyanskaya-opera-buff> (дата обращения: 20.01.2025).

35. Немировская И. Д. Жанр русской комической оперы последней трети XVIII века. Генезис. Поэтика. Эволюция : Генезис. Поэтика. Эволюция : учебное пособие для студентов, аспирантов, преподавателей (филологов, искусствоведов, культурологов) / И. Д. Немировская. – Самара : Самарский гос. пед. ун-т, 2007. – 97 с.

36. О театре / И. Аксенов, Б. Арватов, Э. Бескин – Тверь : 2-я гостипография. – 1922. –151 с.

37. Пастернак Б. Л. Владимир Маяковский Простое как мычание. Петроград 1916. / Б. Л. Пастернак. [Электронный ресурс]. – URL: https://russianway.rhga.ru/upload/main/050_Pasternak.pdf (дата обращения 19.01.2025).

38. Перцов В. О. Маяковский. Жизнь и творчество 1918-1924 / В. Перцов. – Москва: Наука, 1971. – 383 с.

39. Перцов В. О. Маяковский. Жизнь и творчество. 1925-1930 / В. Перцов, – Москва: Наука, 1972. – 426 с.

40. Перцов В. О. Маяковский. Жизнь и творчество: выписки с заметками К. И. Чуковского / В. О. Перцов // рукопись [Б. м.], 1950. – 1 с.

41. Полозова И. В. Русская комическая опера XVIII века в ее связях с литературой и театром (на примере оперного творчества В. А. Пашкевича) / И. Полозова // Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика. Т. 16. Вып. 1, 2016. – С. 53-58.
42. Полонский В. П О Маяковском / В. П. Полонский. – Москва; Огиз; Ленинград: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1931. – 68 с.
43. Раков В. П. Маяковский и советская поэзия 20-х годов: в 2-х томах / В. П. Раков// диссертация 10.00.00. – Москва, 1968. – 730 с.
44. Ростоцкий Б. И. Маяковский и театр / Б. И. Ростоцкий. – Москва : Искусство, 1952. – 343 с.
45. Творчество Маяковского : Сборник статей / [Отв. ред.: Л. И. Тимофеев и Л. М. Поляк] ; Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. - Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1952. – 480 с.
46. Троцкий Л. Д. Литература и революция / Л. Д. Троцкий. – Москва: Гос. изд-во, 1924. – 422 с.
47. Фадеев А. А. Доклад на торжественно-траурном собрании Правления Союза советских писателей СССР совместно с партийными, советскими и общественными организациями г. Москвы в Большом театре 14 апреля 1940 года / А. Фадеев. – Москва: Художественная литература, 1940. – 20 с.
48. Февральский А. В. Первая советская пьеса «Мистерия-буфф» Маяковского / А. Февральский, – Москва: Сов. писатель, 1971 г. – 272 с.
49. Февральский А. В. В. Маяковский-драматург / А. Февральский – Москва-Ленинград : Искусство, 1940. – 156 с.
50. Цветаева М. И. Эпос и лирика современной России / М. Цветаева // Новый град, 1932. – №6. – С. 29.
51. Штейн А. Л. Веселое искусство комедии / А. Л. Штейн. – Москва: Слово, 1990 – 336 с.