

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-43-55
EDN LNGMMK
УДК [792.09:821.161.1-2]+792.075

Н. А. Осис
Государственный университет Бергамо,
Бергамо, Италия
ORCID: 0000-0001-9554-1771

Мейерхольд и Маяковский — взаимное влияние в «Мистерии-буфф»

АННОТАЦИЯ

В многочисленных комментариях и последующих редакциях «Мистерии-буфф» Владимир Маяковский закладывал на уровне текста возможность вариативности, чрезвычайно близкой к импровизации при наличии канвы (*canovaccio*) в комедии дель арте. Достоверной информации о том, насколько Маяковский был знаком с принципами комедии дель арте, не сохранилось, но огромный творческий опыт в области театра масок Всеволода Мейерхольда, накопленный им к 1918 году, мог естественным образом быть усвоен Маяковским в гармоничной и продуктивной совместной работе.

В свою очередь, Всеволод Мейерхольд, по мнению Константина Рудницкого, применяет монтаж аттрационов уже в первой постановке «Мистерии-буфф», предвосхищая возникновение эйзенштейновской теории. Так идея монтажа аттрационов идет от драматургии к театру — то есть от Маяковского к Мейерхольду, — а уже затем количество аттрационов может быть умножено и способ их монтажа может быть переосмыслен режиссером, и в таком случае можно говорить о «цепной реакции взаимного влияния».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Мейерхольд, Маяковский, «Мистерия-буфф», драматургия, монтаж аттрационов, комедия дель арте.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-43-55

EDN LNGMMK

УДК [792.09:821.161.1-2]+792.075

Natalie A. Osis

Università degli studi di Bergamo,

Bergamo, Italy

ORCID: 0000-0001-9554-1771

Meyerhold and Mayakovsky — mutual influence in *Mystery-Bouffe*

ABSTRACT

In his numerous commentaries and revisions to *Mystery-Bouffe*, Vladimir Mayakovsky inserts into his text the possibility of variation, much as if it were the basic scenario (*canovaccio*) used for improvisation in the *commedia dell'arte*. Reliable information about how familiar he was with the principles of *commedia dell'arte* has not been preserved, but it is quite possible that he absorbed some of the vast creative experience that Vsevolod Meyerhold had accumulated in the *commedia alla maschera* by 1918, when he and Mayakovsky co-directed the first theatrical production of *Mystery-Bouffe*.

According to Konstantin Rudnitsky, *Mystery-Bouffe* was important in that collaboration because it led Meyerhold to use the “montage of attractions” *avant la lettre* and, moreover the idea of montage moved from playwriting onto the stage — thus from Mayakovsky to Meyerhold — and only after their collaboration was Meyerhold able to gather notable quantities of “attractions” and to juxtapose them in different ways. This paper explores how Mayakovsky and Meyerhold influenced *one another* through their collaboration in *Mystery-Bouffe*, each bringing an element (respectively, techniques from the *commedia dell'arte* and the montage of attractions) that proved crucial to the further evolution of this drama.

KEYWORDS

Meyerhold, Mayakovsky, *Mystery-Bouffe*, playwriting, montage of attractions, *commedia dell'arte*.

Статья «Монтаж аттракционов» была опубликована Сергеем Эйзенштейном в 1923 году по итогам опыта работы над спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты» Островского и стала программной для теории монтажа в кино, а также для кинопоэтики в целом. Вполне в духе привычной для 1920-х годов броской полемики Эйзенштейн начинает изложение принципов своей теории с броского заявления: «Употребляется впервые. Нуждается в пояснении».

Константин Рудницкий в своей монографии «Режиссер Мейерхольд» категорически не соглашается с тем, что монтаж аттракционов был впервые применен в «Мудреце». По пунктам перечисляя выкладки Эйзенштейна, Рудницкий утверждает, что монтаж аттракционов был впервые применен в театре уже при первой постановке «Мистерии-буфф» Маяковского — еще в 1918 году:

«Статья его [Эйзенштейна] заканчивалась перечнем аттракционов из эпизода “Мудреца”. Точно такой же перечень легко составить и для “Мистерии-буфф”. Возьмем для примера хотя бы первое действие:

1. Клоунское антре рыбака и эскимоса, заткнувшего пальцем дырку в земном шаре.
2. Экспозиционный монолог француза.
3. Два парных клоунских антре (пара австралийцев; итальянец и немец).
4. Фехтовальный поединок итальянца и немца.
5. Акробатический трюк: падение купца на голову эскимоса.
6. Парад чистых и нечистых.
7. Сцена-митинг.
8. Балаган: начало строительства ковчега.

Все эти аттракционы в полном соответствии с эйзенштейновским принципом “смонтированы” воедино и составляют целостную динамическую конструкцию» [1, с. 228 – 229].

Итак, первенство в применении монтажа аттракционов в театре Рудницкий решительно передает Мейерхольду (отдавая при этом честь теоретическому обоснованию и новизне теории Эйзенштейна). Но внимательный анализ спектакля «Мистерия-буфф» действительно дает все основания рассматривать его как яркий и вполне состоявшийся монтаж аттракционов. Существенное различие в том, что Эйзенштейн формулировал теорию монтажа аттракционов с учетом ее дальнейшей кинематографической перспективы (см. последовавшую в 1924 году статью «Монтаж киноаттракционов» и дальнейшие статьи о монтаже в кино) и декларировал даже не «изобретение новых форм театра, а упразднение самого института театра как такового» [2, с. 13]; а Мейерхольд применял монтаж аттракционов как метод, при помощи которого можно суммировать и переосмыслить многовековой и самый разнообразный опыт театрального искусства.

Весьма интересным, с точки зрения исследователя (особенно исследователя-филолога), представляется еще один тезис Константина Рудницкого: монтаж аттракционов в «Мистерии-буфф» не является режиссерской надстройкой, но идет от автора. Маяковский закладывает монтаж аттракционов уже на уровне текста, а Мейерхольд находит сценическое решение для данной

новаторской драматургической конструкции. «Само собой понятно, что в режиссерском решении их количество могло быть умножено, — добавляет Рудницкий, — и даже во второй авторской редакции пьесы аттракционов стало гораздо больше. Вероятно, иные из них были продиктованы конкретными театральными решениями Мейерхольда» [1, с. 229].

Таким образом, существование монтажа до программной статьи Эйзенштейна 1923 года — это интересный и несколько более сложный вопрос, чем может показаться на первый взгляд. Михаил Ромм в книге «Беседы о кино и кинорежиссуре» пишет: «... Уже очень давно Эйзенштейн заметил, что монтаж не является прерогативой кинематографа. Его можно обнаружить и в литературе, и в живописи, и в других искусствах. Но в кинематографе он существует в наиболее открытой, ясной, бесспорной и сильной форме» [3, с. 421]. Ромм иллюстрирует примерами из русской классической литературы (чаще всего из Пушкина и Толстого), как работает монтаж в хорошей литературе, — то есть, по сути, проводит такой же «ретроспективный анализ», как и Рудницкий, только на большей временной дистанции.

И если Михаил Ромм говорит о том, как еще до изобретения кинематографа писатели уже создают кинематографический язык и обладают кинематографическим мышлением, то есть предлагают будущему режиссеру готовые решения в ремесле, то Валентина Головчинер в серии статей развивает мысль о том, что в русской литературе — начиная с Пушкина, в первую очередь с «Бориса Годунова» — уже существовала эпическая драма, то есть задолго до того, как она появилась в театральном искусстве (до Пискатора и Брехта). «Мистерия-буфф» Мейерхольда, по мнению исследовательницы, органично встраивается в это направление развития, которое драматургия предлагает театру вместе с такими пьесами, как «Театральный разъезд» Гоголя и даже «На дне» Горького¹. В числе структурных особенностей ЭД (эпической драмы) она отмечает монтаж, но и добавляет другие характеристики: «В качестве драматического героя <...> их произведений предстает группа равноправных в действии лиц — среда, социум (историческое событие, типическая группа, классовая разновидность). В соответствии с этим действие становится полифоническим по структуре, дискретным, монтажным, “эпическим” (Аристотель), вероятностным по способам развертывания» [4, с. 20].

¹ «Если бы кто-нибудь сказал Горькому, что он создал свою пьесу “На дне” в русле поисков Пушкина, он бы очень удивился» [4, с. 17], — добавляет исследовательница. Наверное, еще больше удивился бы Маяковский, если бы ему сказали, что, вместо того чтобы сбрасывать Пушкина с корабля современности, он на самом деле развивает в «Мистерии-буфф» пушкинскую модель эпической драмы.

Именно «Мистерия-буфф» в постановке В. Мейерхольда, по мнению Головчинер, «начинала ту условно-метафизическую линию ЭД, которая в XX веке получила мощное развитие как в отечественной, так и в мировой практике» [5, с. 15].

Другими словами, можно сказать, что это те изменения в театральном искусстве, которые Мейерхольд смог совершить, отталкиваясь от необходимого ему для этого материала, фактически воплощая — обогащая и развивая — драматургические идеи Маяковского.

Будет ли правомерно назвать это влиянием Маяковского на Мейерхольда? «Зерно всегда всходит лишь в подготовленной почве. Влияние есть процесс обнаружения в чужом художественном тексте формулировок, вот-вот готовых сорваться с собственных уст» [6, с. 265], — говорит Вадим Щербаков о том мощном творческом ускорении, которое придала Мейерхольду встреча с «Балаганчиком» Блока (за неполный десяток лет до первой «Мистерии-буфф»), — и это представляется идеальной общей формулой, то есть ответом на вопрос, насколько взаимодействие с автором может влиять на творческие поиски режиссера.

Подтверждение тому, что Мейерхольд готов был сознательно идти за автором в своей режиссерской работе — как это происходило с Блоком, с Маяковским, — мы можем найти в статьях о Пушкине, где Всеволод Эмильевич формулирует свою позицию очень четко: «Назвав свой доклад “Пушкин-режиссер”, я разумел “режиссера” именно как “организатора спектакля”, как человека, который не только пишет пьесы, но и отвергает каноны предыдущих периодов и пытается создать новую форму. Создавая эту форму, он подсказывает изменение сценической техники, которая необходима при постановках его пьес. Если мы проследим историю, скажем, русского театра XIX и начала XX века, то убедимся, что провалы больших драматических произведений на сцене обусловливались главным образом тем, что пьесы написаны были не с учетом техники своего времени, а с желанием изменить эту технику» [7, с. 421].

В этой же статье Мейерхольд производит краткий конструктивный анализ «Бориса Годунова» — чрезвычайно схожий с тем анализом «Мистерии-буфф», в котором Константин Рудницкий доказывает «характерный для поэта [Маяковского] принцип построения драмы, который мы условно определили как “монтаж аттракционов”» [1, с. 228]: «Если мы станем изучать построение картин в “Борисе Годунове”, то увидим, что здесь техника более совершенна, чем в пьесах Шекспира, в которых структура гораздо проще и наивнее. В “Борисе Годунове” каждая сцена отнюдь не является подготовляющей следующую сцену. Нет! Она представляет собой самостоятельную ценность, она, как в музыкальном произведении, сама по себе являясь частью, подготовляет необходимость возникновения следующей части, для того чтобы создалась монументальная форма, новое музыкальное произведение, в котором будет 24 или 25 частей» [7, с. 422].

Безусловно и однозначно, такой крупный мастер, как Мейерхольд, готов ориентироваться не на любого автора и учитывать желания драматурга изменить театральную технику только в том случае, когда и он сам готов идти в этом же направлении. В этом смысле то «совпадение» с Маяковским, с которого мы начали, было, безусловно, совпадением счастливым — причем для обоих.

Первый драматургический опыт Маяковского — трагедия «Владимир Маяковский» (1913) — был практически единодушно воспринят современниками как «нетеатральный» («просвистели ее до дырок», как комментирует Маяковский в «Я сам» [8, с. 22]). Для Маяковского лично это стало поводом

отвернуться от театра и направиться в сторону кино — разумеется, с соответствующей публичной декларацией. Таким образом, первая статья, написанная Маяковским, фактически была посвящена театру и содержала (уже в 1913 году!) тезисы о преобразовании сценического искусства, в которых несложно найти «рифму» с основными тезисами Мейерхольда: «...современный театр выступает только поработителем слова и поэта. <...> Театр шекспировский не имел декорации. Невежественная критика объясняла это незнанием с декоративным искусством. <...> Все эти явления могут быть объяснимы только как предчувствие особого искусства актера, где интонация даже не имеющего определенного значения слова и выдуманнные, но свободные в ритме движения человеческого тела выражают величайшие внутренние переживания» [9, с. 381].

Для Маяковского обретение такого союзника в искусстве, как Мейерхольд, оказалось важным событием его творческой биографии. Как минимум после первой постановки «Мистерии-буфф» (безусловно, собранной «на живую нитку», то есть с минимальным временем для постановки и минимальным же количеством представлений) Маяковский не разочаровался в очередной раз в театре (как это было после трагедии «Владимир Маяковский»), а, наоборот, стал активно писать для театра. Возможно, без Мейерхольда, его участия и влияния могло бы не быть второй редакции «Мистерии-буфф», «Клопа» или «Бани».

Мейерхольд не только восторженно отзывался о Маяковском-драматурге, неизменно отмечая его превосходное знание законов сцены и владение композицией, но и признавался, что делал для Маяковского большое исключение, допуская автора к сокровенной «внутренней» работе над спектаклем: «Маяковский показал себя в совместной работе со мной не только замечательным драматургом, но также и замечательным режиссером. Сколько лет я ни ставлю пьесы, я никогда не позволял себе такой роскоши, как допускать

драматурга к совместной режиссерской работе. Я всегда пытался отбросить автора на тот период, когда я его пьесы ставлю, как можно дальше от театра, потому что всегда подлинному режиссеру-художнику драматург мешает персональным вмешательством в работу. Маяковского я не только допускал, а просто даже не мог начинать работать пьесу без него» [10, с. 360].

При этом отношение самого Маяковского к театру было достаточно сложным — и можно предположить, что опыт постановки трагедии «Владимир Маяковский» сыграл здесь свою роль. Попытавшись поместить свой талант трибуна и риторика в театральные координаты, он оказался максимально близок к жанру *tragedia rhetorica*², но не имея на тот момент такого мощного союзника, как Мейерхольд, не смог переломить форму, считавшуюся на протяжении веков формой категорически нетеатральной (вопрос

2 Основания для подобного утверждения подробно излагаются в статье Osis N. «Majakovskij e Seneca: revisione della tragedia rhetorica in base del concetto dei 'generi antichi multifunzionali' dei formalisti russi» («Маяковский и Сенека: ревизия риторической трагедии на основе концепции «древних многофункциональных жанров» русской формальной школы»). Готовится к публикации в «Confronto letterario» (Pavia, Italia).

о театральности риторических трагедий — в первую очередь Сенеки — действительно решался европейскими теоретиками литературы всегда в пользу их нетеатральности, и только в конце XX — начале XXI века стало ясно, что и для *tragoedia rhetorica* современный театр со всем своим арсеналом может найти нужную форму, то есть доказать эмпирически, через сценическую практику, театральную состоятельность трагедий Сенеки — см., например, D. Ferrin Sutton “Seneca on the stage” [11]; George W. M. Harrison “Seneca in performance” [12]; а в отечественной теории литературы *tragoedia rhetorica* бытует как «драма для чтения» [13, с. 474], то есть считается изначально не предназначенной для сцены). Идружественная, и недружественная критика сходились в одном: в постановке трагедии «Владимир Маяковский» исключительно автор, он же Поэт, «держал сцену». Да и сам Маяковский, насколько можно судить по его характеру, вряд ли сомневался в своих способностях ратора, более того, развивал и использовал их всю жизнь, видя свое призвание в том, чтобы обращаться *urbi et orbi* как ритор и оратор.

Константин Рудницкий отмечает, что «на протяжении многих лет жизни поэта существовал другой весьма своеобразный театр, развивавшийся за пределами сценического искусства — в точном смысле слова. Речь идет о “театре” самого Маяковского <...> не подлежит никакому сомнению тот факт, что поэт и трибун, полемист и чтец задолго до Яхонтова создал “театр одного актера»» [1, с. 400].

Таким образом, можно предположить, что, усвоив урок своего первого театрального опыта, в котором Поэт единолично владел сценой, Маяковский развивал линию риторического театра как «один в поле воин» — или как театр одного актера — в своих поэтических выступлениях.

Но можно и рассматривать всю линию драматических произведений Маяковского как своеобразный дайджест истории театрального искусства: по мере своего развития как драматурга он парадоксальным образом встраивался в некоторые из основных ступеней развития театра — риторическая трагедия (трагедия «Владимир Маяковский»), мистерия («Мистерия-буфф»), подвижка от мистерии к комедии дель арте во второй редакции «Мистерии-буфф» и далее — к сатирическим комедиям, которые Маяковский пишет для Мейерхольда, в которых отчетливо просматриваются следы буффонады и комедии-буфф³. В. Е. Головчинер отмечает, что «со времени участия в первых акциях футуризма/авангарда и до последних дней В. Маяковский обнаруживал устойчивый интерес к архаическим формам культуры, охотно использовал выразительность древних жанров» [14, с. 27]. Здесь можно также отметить актуальнейшую для 1920-х годов дискуссию о древних многофункциональных жанрах, активными участниками которой были Ю. Тынянов, В. Виноградов, М. Бахтин [15, с. 127].

Но какую бы гипотезу мы ни принимали, как бы мы ни определяли жанровые особенности драматических произведений Маяковского, очевидно следующее: с мо-

³ С этой точки зрения было бы также чрезвычайно интересно произвести подробный сравнительный анализ сатирических комедий Фонвизина и сатирических комедий Маяковского.

мента образования творческого тандема с Мейерхольдом Маяковский с каждым последующим произведением для сцены все больше развивает способность мыслить театральными категориями, включаться в театральную игру и создавать ее. Во второй редакции «Мистерии-буфф» из социальных масок, определяемых Головчинер как коллективное действующее лицо ЭД (в данном случае как классовая разновидность), выделяются маски, приближенные к комедии дель арте. Аллегоричность и условность сменяются красочными образами, нарисованными, конечно, широкими мазками, но безусловно живыми, то есть максимально игровыми и минимально риторическими. Интеллигент и Дама с картонками, заменившие во второй редакции «Мистерии» соответственно Студента и Даму-истеричку из первой редакции, а также новый персонаж Соглашатель позволили актерам создать яркие, полноценные сценические образы. Роль Соглашателя стала первым сценическим триумфом Игоря Ильинского. В его роли была явная отсылка к цирковому Рыжему: он играл в рыжем всклоченном парике и, пытаясь всех примирить, «был неизменно избиваем обеими сторонами» [1, с. 249]. Это могло бы показаться исключительно режиссерским решением — тем более что Мейерхольд был более чем склонен к насыщению авторского текста физическим действием на сцене (достаточно вспомнить постановку «Ревизора» 1926 года), — но эти комические избиения подробно прописаны в тексте у Маковского. Соглашателю «костыляют шею», его «вздувают», его «тузят», его «валят в дырку люка» и, наконец, его просто бьют. А он, в свою очередь, «отбегает, побитый», и «скулит», «вздутый, плачется», «вгрызается в руку» обидчику, «разнимает», «оттаскивает», «верещит», «всхлипывает», «моментально запахивается в облако», когда ему угрожают «нечаянно свистнуть» молотом в лоб. Все это очень похоже на то, как Бригелла колотит почем зря Арлекина на потеху почтенной публике. Точно подобранные глаголы задают нужную тональность игре — развеселой, залихватской буффонаде. При этом важно заметить, что Маяковский не относится к ремарке как к служебному тексту (большинство ремарок вообще не выпадает из знаменитого ритма Маяковского). Но тем не менее каждая реприза, каждый трюк, или, если угодно, лацци, сопровождается хлесткой репликой-комментарием. Кстати о терминологии:

в книге «Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia» / «Маяковский и русский авангардный театр» [16] Анджело Мария Рипеллино⁴, говоря о «Мистерии-буфф», фактически повторяет мысль Рудницкого о том, что аттракционы заложены в авторском тексте, что их количество увеличивается по мере появления новых редакций, — только называет их не аттракционами, не трюками, а лацци: «Некоторые пассажи и реплики (например, “негус пытается сесть на похожего как две капли воды на моржа Ллойд-Джорджа”) предвосхищают те лацци, которые Маяковский напишет позднее для Московского цирка» (курсив мой. — Н. О.) [16, с. 99]⁵. И хотя Рипеллино видит корни

4 Знаменитый в Италии переводчик русской поэзии, поэт и литературовед Анджело Мария Рипеллино, популяризатор русской и — шире — славянской культуры, был также автором нескольких монографий, посвященных театру.

5 Здесь и далее перевод с итальянского автора статьи.

«Мистерии» преимущественно в русском народном театре — в райке и Петрушке, — тем не менее для описания как пьесы, так и постановки он пользуется всем терминологическим инструментарием комедии дель арте — маски, дзанни, лацци, канва — и приходит, кроме прочего, к выводу о том, что «целый ряд фарсовых персонажей из группы “чистых” дает начало социальным маскам, которым предстоит сыграть большую роль в революционном театре» [16, с. 86]: «Так же, как и у Маяковского, схематическая канва инсценировок противопоставляла пролетарскую эпопею буржуазному фарсу, доблесть — комическому, однотипную толпу рабочих — с их классовыми врагами или с монархами, политиками, Западом. Последних отличали гротескные костюмы и грим, неизменные атрибуты — как у дзанни в комедии масок» (курсив мой. — Н. О.) [16, с. 91].

В режиссерском решении социальные маски, предложенные Маяковским, получили завершающие визуальные штрихи. Например, некоторые детали образа Соглашателя из второй редакции «Мистерии» — такие как неизменный зонтик-трость в руке, плащ, который топорщился у него на плечах, натянутые на нос очки — были явно позаимствованы из арсенала комедии дель арте и превратились в итоге в новую социальную маску: «Эти очки и зонтик с той самой поры надолго стали в театре и в кино неизменными атрибутами для ролей всевозможных политических ренегатов и капитулянтов» [1, с. 250].

В статье «Герои советских пьес 1920–1930-х гг. и их прототипы в фольклорном театре» Ю. В. Линде приходит к выводу, что «“советский театр маски” зарождается в творчестве Маяковского (“Мистерия-буфф”, “Клоп”, “Баня”) и режиссера Мейерхольда и оказывает огромное влияние на советскую “официальную” драматургию 1920–1930-х годов» [17, с. 60].

Но главным вопросом, конечно, остается цель, которую преследовал автор, делая с каждой редакцией все новые и новые подвижки к комедии масок. Если судить по вектору развития драматургии Маяковского (например, по «Клопу» и «Бане», где все ненавидимое Маяковским одновременно в высшей степени и смешно, и отвратительно), то можно предположить, что одна из главных задач, которые ставил перед собой автор, — это осмеяние. А в масках комедии дель арте, помимо огромного комического потенциала, была еще и возможность укрупнить, высветить какие-то определенные черты или типажи и высмеять их каждый раз по-новому.

К этой импровизации, новизне, актуальности, присущей комедии дель арте, и призывал Маяковский во вступлении ко второй редакции «Мистерии-буфф»: «В будущем все играющие, ставящие, печатающие “Мистерию-буфф”, меняйте содержание — делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным» [18, с. 95]. К сожалению, импровизационная составляющая той новой формы, которую Маяковский вводил в молодое революционное искусство, в отличие от масочности, не получила широкого развития, по крайней мере в профессиональном театре. Впрочем, и художественное достоинство тех масок, которые революционный театр воспринял от Мейерхольда и Маяковского, — вопрос как минимум спорный. Но, скорее всего, их обоих

мало интересовало закрепление результата, скорее наоборот. Можно предположить, что одной из основных точек «совпадения» этих двух больших художников была страсть к эксперименту, к движению вперед или, если угодно, к импровизации в искусстве в самом широком смысле — причем не эксперимент ради эксперимента, не искусство ради искусства, а эксперимент, нацеленный на публику.

Своей приверженностью к балаганному, площадному, народному театру Маяковский дает возможность Мейерхольду «вернуться» к самой ранней форме комедии дель арте — когда она еще не переместилась с городских улиц в придворные залы, а Мейерхольд, в свою очередь, помогает Маяковскому поверить игровой природе театра. По свидетельству Февральского, «кое-какие перемены в тексте делались Маяковским и в процессе репетиций, в которых он принимал очень активное участие» [19, с. 427], — а это значит, что именно в процессе совместной работы с Мейерхольдом Маяковский учится делегировать свой риторический пафос, быть не только ритором, но и драматургом в полном смысле этого слова.

Ну и, наверное, самое главное, что объединяло этих двух больших художников в искусстве, — это стремление «проводить ревизию» искусства, обновлять и монтировать жанры, стремление вдохнуть в них новую жизнь.

В прижизненных собраниях сочинений Маяковский печатал оба варианта «Мистерии-буфф» как два самостоятельных произведения. В многочисленных научных исследованиях «Мистерии-буфф» как драматического произведения почти всегда отмечается балаганность, масочность и вариативность. Но важно отметить, что вариативность, которую Маяковский вносил в текст сразу на двух уровнях — в призыве к «играющим и ставящим» менять содержание и собственно в тексте (в который сам автор уже внес значительные изменения во второй редакции), — отчетливо проявилась после первого опыта совместной работы с Мейерхольдом. Эта вариативность может быть рассмотрена как приглашение к импровизации при наличии канвы комедии дель арте. Кроме этого, идеи мобильности, театра «быстрого реагирования», на которых Маяковский настаивал в последующих редакциях «Мистерии-буфф», чрезвычайно сближают театр Маяковского с *commedia dell'arte*. Достоверной информации о том, насколько Владимир Маяковский был знаком с принципами комедии дель арте, не сохранилось, но огромный творческий опыт в области театра масок Мейерхольда, накопленный им к 1918 году, мог естественным образом быть усвоен Маяковским в гармоничной и продуктивной совместной работе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. — 526 с.
2. Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. М. За кадром. Ключевые работы по теории кино. М.: Гаудеамус, 2016. С. 13–17.

3. Ромм М. И. Беседы о кино и кинорежиссуре. М.: Академический проект. Культура, 2016. — 480 с.
4. Головчинер В. Е. Русские корни эпической драмы // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. 2009. № 10. С. 5–21.
5. Головчинер В. Е. Функции протосюжета в русской драме XX века // Сибирский филологический журнал. 2010. № 1. С. 12–18.
6. Щербakov В. А. Русский миф о Commedia dell'Arte. Пролог // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2019. № 3–4. С. 252–273.
7. Мейерхольд В. Э. Пушкин-режиссер // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. Ч. 2. М.: Искусство, 1968. С. 419–425.
8. Маяковский В. В. Я сам // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 7–29.
9. Маяковский В. В. Театр, кинематограф, футуризм // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 379–381.
10. Мейерхольд В. Э. Слово о Маяковском // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. 2. (1917–1939). М.: Искусство, 1968. С. 359–362.
11. Ferrin Sutton D. *Seneca on the Stage*. Leiden: E.J. Brill, 1986. — 72 p.
12. *Seneca in Performance*/ed. by Harrison G. W. M. London: Duckworth, with The Classical Press of Wales, 2000. — 260 p.
13. История всемирной литературы: в 8 т. Т. 1. М.: Наука, 1983. — 584 с.
14. Головчинер В. Е. Два виденческих текста в лирике В. Маяковского конца 1920-х годов (18-я глава поэмы «Хорошо», «Разговор с товарищем Лениным») // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2019. № 1 (198). С. 27–37. DOI: 10.23951/1609-624X-2019-1-27-37.
15. Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX — начала XX века: учеб. пособие к спецкурсу. Вологда: Вологодский государственный педагогический институт, 1982. — 127 с.
16. Ripellino A. M. *Majakovskij e il teatro russo di Avanguardia*. Torino: Einaudi, 1968. — 280 с.
17. Линде Ю. В. Герои советских пьес 1920–1930-х гг. и их прототипы в фольклорном театре // Вестник Университета Российской академии образования. 2009. № 2. С. 58–60.
18. Маяковский В. В. Мистерия-буфф. Вторая редакция // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1939. С. 95–228.
19. Февральский А. В. Комментарии // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1939. С. 417–466.

REFERENCES

1. Rudnitsky K. L. *Rezhisser Meyerhold* [Stage Director Meyerhold]. Moscow: Nauka, 1969. 526 p.
2. Eisenstein S. M. *Montazh attrakcionov* [Montage of Attractions]. In: *Eisenstein S. M Kluchevye raboty po estetike kino* [Key Works on Film Aesthetics]. Moscow: Gaudeamus, 2016, pp. 13–17.
3. Romm M. I. *Besedy o kino i kinorezhissure* [Conversations about Cinema and Filmmaking]. Moscow: Akademicheskij projekt. Kultura, 2016. 480 p.
4. Golovchiner V. E. *Russkie korni epicheskoy dramy* [Russian Roots of Epic Drama] In: *Russkaya literatura v XX veke: imena, problemy, kulturny dialog* [Russian Literature in the 20th Century: Names, Problems, Cultural Dialogue]. 2009, no. 10, pp. 5–21.
5. Golovchiner V. E. *Funktsii protosuzheta v russkoj drame XX veka* [Functions of the Proto-plot in Russian Drama of the Twentieth Century]. *Siberian Journal of Philology*. 2010, no. 1, pp. 12–18.
6. Shcherbakov V. A. *Russkij mif o Commedia dell'Arte. Prolog* [Russian Myth of Commedia dell'Arte. Prologue]. *Voprosy teatra. Proscaenium* [The Problems of the Theatre]. 2019, no. 3–4, pp. 252–273.
7. Meyerhold V. E. *Pushkin-rezhisser* [Stage Director Pushkin]. In: *Meyerhold V. E. Statji. Pisma. Rechi. Besedy: V 2 ch. Ch. 1* [Articles. Letters. Speeches. Conversations: In 2 parts. Part 2]. Moscow: Isskustvo, 1968, pp. 419–425.

8. Mayakovsky V. V. *Ja sam* [I'm on My Own]. In: Mayakovsky V. V. *Polnoe sobraniye sochineniy v 13 t. T. 1* [The Complete Works in 13 vols. Vol. 1]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoy literatury, 1955, pp. 7–29.
9. Mayakovsky V. V. *Teatr. Kinematograf. Futurism* [Theatre. Cinema. Futurism]. In: Mayakovsky V. V. *Polnoe sobraniye sochineniy v 13 t. T. 1* [The Complete Works in 13 vols. Vol. 1]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoy literatury. 1955, pp. 379–381.
10. Meyerhold V. E. *Slovo o Mayakovskom* [About Mayakovsky]. In: Meyerhold V. E. *Statji, pisma, rechi, besedy: v 2 ch. Ch. 2. (1917–1939)* [Articles, Letters, Speeches, Conversations: in 2 parts. Part 2. (1917–1939)]. Moscow: Isskustvo, 1968, pp. 359–362.
11. Ferrin Sutton, D. *Seneca on the stage*. Leiden: E. J. Brill, 1986. 72 p.
12. Harrison G. W. M. (ed.) *Seneca in Performance*. London: Duckworth, with The Classical Press of Wales, 2000. 260 p.
13. *Istorija vseмирnoj literatury: v 8 t. T. 1* [The History of the World Literature: in 8 vols. Vol. 1]. Moscow: Nauka, 1983. 584 p.
14. Golovchiner V. E. *Dva videncheskikh teksta v lirike Mayakovskogo kontsa 1920-h godov (18-ya glava poemy "Khorosho", "Razgovor s tovarishchem Leninyim")* [Two Visible Texts in the Lyrics of V. Mayakovsky of the Late 1920 s (Chapter 18 of the Poem "Good!", "Conversation with Comrade Lenin")]. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*. 2019, no. 1 (198), pp. 27–37. DOI: 10.23951/1609-624X-2019-1-27-37.
15. Babicheva Yu. V. *Evolutsiya zhanrov russkoy dramy XIX — nachala XX veka: ucheb. posobie k spets. kursu* [The Evolution of Genres of Russian Drama of the 19th — Early 20th Centuries]. Vologda: Vologodskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy institut, 1982. 127 p.
16. Ripellino A. M. *Majakovskij e il teatro russo di Avanguardia (1959)* sec.ed. Torino: Einaudi, 1968. 280 p.
17. Linde Yu. V. *Geroi sovetskikh pies 1920–1930-ch godov i ich prototipy v folklornom teatre* [Heroes of Soviet Plays of the 1920s — 1930s and Their Prototypes in Folk Theatre]. *Herald of the University of the Russian Innovative Education*. 2009, no. 2, pp. 58–60.
18. Mayakovsky V. V. *Misteria-buff. Vtorja redaktsija* [Mystery-Buoffe. Second Edition]. In: Mayakovsky V. V. *Polnoe sobranije coshinenij v 12 tomakh. T. 3* [Complete Works in 12 vols. Vol. 3]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1939, pp. 95–228.
19. Fevral'skiy A. V. *Kommentarii* [Comments]. In: Mayakovsky V. V. *Polnoe sobranije coshinenij v 12 tomakh. T. 3* [Complete Works in 12 vols. Vol. 3]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1939, pp. 417–466.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Осис Наталья Алексеевна — Ph. D. (классические и современные языки и культуры), научный сотрудник факультета иностранных языков, кафедра славистики Университета Бергамо.

e-mail: natalia.osis@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9554-1771

ABOUT THE AUTHOR:

Natalia A. Osis — Ph. D. in Modern and Classical Literatures and Cultures, postdoctoral fellow at the Department of Foreign Languages, Literatures and Communication Studies of University of Bergamo.

e-mail: natalia.osis@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9554-1771

Статья поступила в редакцию: 03.07.2024

Отредактирована: 25.07.2024

Принята к публикации: 31.07.2024

Received: 03.07.2024

Revised: 25.07.2024

Accepted: 31.07.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Осис Н. А. Мейерхольд и Маяковский — взаимное влияние в «Мистерии-буфф» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. №3. С. 43–55.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-43-55

EDN LNGMMK

FOR CITATION

Osis N. A. Meyerhold and Mayakovsky — Mutual Influence in *Mystery-Bouffe*. *Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 3, pp. 43–55.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-43-55

EDN LNGMMK