

ДВЕ МИСТЕРИИ: О ТВОРЧЕСКОМ ВЛИЯНИИ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО НА АРТЕМА ВЕСЕЛОГО

Творчество Артема Веселого не раз становилось объектом научной рефлексии, при этом чаще всего оно рассматривалось в каких-либо контекстах, в соотношении с творчеством других поэтов и писателей. Традиция этому подходу была положена поэтом-футуристом и теоретиком зауми Алексеем Крученых в статье 1925 г. «Заумный язык» у Сейфуллиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабея, И. Сельвинского, А. Веселого и др.»¹. Важной вехой в изучении жизненного и творческого пути писателя стала книга самарского (тогда еще куйбышевского) филолога Владислава Петровича Скобелева «Артём Веселый: Очерк жизни и творчества», вышедшая в свет в Куйбышеве в 1974 г.². До сих пор это едва ли не единственное масштабное (монографическое) исследование, посвященное Артему Веселому. Кроме него внимания заслуживает ряд статей³, в которых рассматриваются отдельные аспекты творчества писателя, а также кандидатская диссертация В.П. Перфиловой «Роман Артема Веселого “Россия, кровью умытая”»⁴, защита которой состоялась в Самаре в 2001 г. Особый интерес для исследователей представляют архивные материалы, опубликованные дочерью писателя – Заярой Веселой и Гайрой Веселой⁵. Среди относительно новых работ об Артеме Веселом отметим опубликованную в 2017 г. в журнале «Филологический класс» статью В.Н. Терехиной «Артем Веселый и поэтика русского футуризма»⁶, устанавливающую характер взаимодействия «перевальца» Артема Веселого с эстетикой и поэтикой кубофутуристов В. Маяковского, В. Хлебникова и других. Исследователь В.Н. Терехина, отмечая причастность Артема Веселого к экспериментальным практикам в области художественного слова, таким как орнаментальная проза, словотворчество (за что в свое время его упрекало социологическое литературоведение), видит в его таланте в первую очередь «самородное явление творческого духа»⁷.

Наше исследование касается одного из аспектов влияния Владимира Маяковского на Артема Веселого, – аспекта, связанного с рождением нового театра. По признанию самого Артема Веселого, театр привлекал его с самой юности. В 1918 г. он начал работать над пьесой «Разрыв-трава», которая во многом была подражательной (в духе драмы М. Горького «На дне»). Работа над ней шла во время тесного сотрудничества Артема Веселого с тульским Пролеткультом, руководителем которого был В. Игнатов, с театральными коллективами Тулы,

на спектакли которых Николай Кочкуров/Артем Веселый много раз откликнулся своими рецензиями. Это было летом 1919 г., когда комиссар Николай Кочкуров/Артем Веселый прибыл в Тулу в связи с угрозой деникинского вторжения в составе Самарского коммунистического батальона Части особого назначения (ЧОН)⁸, а затем был направлен в госпиталь уездного города Ефремова (для долечивания ранения), где писал статьи и рецензии для местной большевистской прессы. В первой пьесе, которая так и не была издана, автор ставил перед собой цель запечатлеть быт и нравы жителей городской слободы; в ней было мало действия и много слов, однако недостаток действия компенсировала выразительная стихия народной речи, которая определила индивидуально-авторский стиль Артема Веселого.

Пьеса «Мы», по воспоминаниям самого Артема Веселого, создавалась в «горячей боевой обстановке»; он работал над ней с большим подъемом, «совершенно самостоятельно», «ничьими указаниями не пользовался»⁹. Она явилась непосредственным откликом на события гражданской войны и отражала фронтовую обстановку, а также жизнь деревни. Пьеса претерпела две редакции, и, по воспоминаниям Анатолия Глебова¹⁰, к которому Артем Веселый обратился с просьбой о рецензии, от первой редакции остались лишь отдельные фрагменты, вошедшие в заново написанный текст.

Драма «Мы» была напечатана осенью 1921 г. в журнале «Красная новь», редактором которого был Александр Воронский. Эта деталь знаменательна для понимания взглядов Артема Веселого и концепции его пьесы: двумя годами позднее при журнале «Красная новь» под руководством А. Воронского будет организована литературная группа «Перевал» (куда одним из первых войдет и Артем Веселый), которая провозгласит «новый гуманизм», искренность в литературе и творчество по вдохновению («моцартианство»), что не исключало, однако, значимости социального заказа. Идеи искренности и социальной значимости нашли художественное выражение уже в пьесе «Мы». Движение действия в ней в самом общем виде можно обозначить как движение от хаоса к гармонии, от бессмыслицы к осознанности и смыслу. Артем Веселый показывает, как из разрозненных, разнонаправленных голосов, не знающих, к какой власти примкнуть, мечущихся, беспорядочных, рождается голос «мы», как единство во множестве, как сила, способная победить именно благодаря объединению.

Радикальные изменения, которые пережил театр после событий Октября, были обусловлены задачами не только культурного, но и социального строительства. И если до революции предпринимались лишь отдельные попытки создать новый площадной театр – некий

аналог народного балагана прошлых эпох, то после революции эти попытки носят массовый характер и в сферу театральных экспериментов вовлекается едва ли не вся страна. Старавшееся поддержать эти самодельные начинания объединение левых театров «Театральный Октябрь», в 1920 г. возглавленное В. Мейерхольдом, формулирует программу по созданию будущего советского театра, определившую театральные искания в советской России, по крайней мере на десятилетие вперед. И этот настроенный на импровизацию и свободное экспериментирование новый театр, творимый и творящий, принимает формы самые разнообразные, всё более и более отдаляясь от традиционных форм и традиционных атрибутов театральной постановки (спектакля), в первую очередь таких как сцена и зрительный зал, рампа и «четвертая стена». Театр начинает восприниматься как новое общественное пространство, предполагающее духовно-физическое собрание-единение людей¹¹. Архаические формы мистерии и балагана кажутся адекватными эпохе, ведущей отсчет с «нуля», воспринимаются как родственные ей и новому театру, стремящемуся выразить ее пафос, стать её голосом. В этой ситуации художник берет на себя функцию посредника между эпохой и массой, аналогичную функции древнего мистагога, учителя, жреца. «Вхождение в Историю» и «шествие по Истории» воспринимается одновременно и как карнавальное (свободное) шествие, и как мистериальное восхождение. Мистерия при этом лишается собственно религиозного смысла, сближается с балаганом. Мистерия и балаган помогают решить героические и сатирические задачи театру, стремящемуся стать ровень с эпохой.

В драме «Мы» Артем Веселый изображает свою эпоху многоголосой. И в первую очередь он слышит в ней народные голоса. Гайра и Заяра Веселые («Судьба и книги Артема Веселого») приводят воспоминания Алексея Костерина о том, как Артем Веселый был увлечен чтением словаря В. Даля: «Вот, Алеша, книга книг! Книжища, как хребет Кавказский! Читаю и тону – захлебываюсь! В этой книжище вся наша сила и все наши книги. Читай ее, Алеша, и перед сном и ото сна восстав. Я наизусть ее зубрю. И не шутя стал наизусть приводить некоторые слова и все производные от них – вплоть до поговорок и пословиц. Память Артема, в особенности на слова, словечки и крылатые выражения, была так отточена, что засекала в голове все яркое и выразительное, приметное, как резцом на мраморе»¹². Собственное знание народной речи он подкреплял другими источниками, в их числе был «Толковый словарь живого великорусского языка» В. Даля. Также Гайра и Заяра Веселые указывают на увлечение их отца Ветхим и Новым Заветом, летописями, былинами, житийной литературой. Для него все эти

источники были созвучны движению, ритму, слову новой эпохи; так он сближал архаическое и новое.

При всей самостоятельности замысла и сюжета пьесы «Мы» нельзя не заметить ее связи с «Мистерией-буфф» В. Маяковского – первой значительной пьесой о революции (первая редакция – 1918 г., вторая – 1920–1921). Как известно, «Мистерию-буфф» отличала сиюминутность, острая актуальность, предельно точное соответствие историческому моменту, злободневность, так что пьеса выглядела как свободная импровизация на заданную тему – тему революции. В либретто «Мистерии-буфф», написанном к спектаклю в честь III конгресса Коминтерна (1921), Маяковский пояснял это свойство своей пьесы следующим образом: «Революция расплавилась всё, – нет никаких законченных рисунков, не может быть и законченной пьесы. “Мистерия-буфф” – это движение толпы, столкновение классов, борьба идей, – миниатюра мира в стенах цирка»¹³.

Народное брожение, борьбу идей и столкновение классов можно наблюдать и в пьесе Артема Веселого «Мы». Однако, в отличие от Маяковского, который придает событиям вселенский, космический масштаб, Веселый ограничивается социально-историческим ракурсом: действие в его пьесе разворачивается на сельской улице (картины первая и вторая), в кузнечном цехе (картина третья), в слободке, на перекрестке двух улиц (картина четвертая) и, наконец, на городской площади, где идет бой между красными и белыми, заканчивающийся победой красных (картина пятая). Конфликт и у Маяковского и у Веселого имеет характер прямого противостояния персонажей-антагонистов. «Мы», как и «Мистерия-буфф», сохраняет множество черт, свойственных фольклорному театру, начиная с организации конфликта и драматического действия и заканчивая трактовкой образов.

В «Мистерии-буфф» конфликт выстраивается в виде мистериально-балаганного противостояния семи пар «нечистых» семи парам «чистых». Все вопросы, связанные с политикой, моралью или религией, опрокидываются в материально-вещественную сферу и сферу грубой телесности. Соперничество Англичанина и Француза за господство на полюсе (каждый стремится водрузить свое национальное знамя) напоминает «соперничество балаганных персонажей или клоунов в цирке»¹⁴. Действия, жесты и слова персонажей симметричны друг другу, что способствует созданию снижающего эти образы комического эффекта. Множество эпизодов заканчивается балаганными потасовками: Дама с картонками (в первом варианте названная Дамой-истерикой) капитулирует – остается вместе с «чистыми» в аду, так что два чёрта с вилами волокут её Вельзевулу, который «потирает руки»¹⁵

и собирается её съесть; Соглашателю достается от «нечистых» – они то и дело «тузят» его за «непротивленческие»¹⁶ речи, что заставляет его остаться в раю вместе со Львом Толстым и Руссо.

В пьесе Артема Веселого противостояние лишено библейских аллюзий и носит отчетливо политический характер. В первой картине крестьяне собираются рядом с избой, где располагается Лопуховский сельсовет, и между бедняками и кулаками зреет конфликт: идет продразверстка, и зажиточные крестьяне не хотят отдавать красным свое зерно. Во второй картине пьесы Артема Веселого антибольшевистские настроения усиливаются: как следует из открывающей картину ремарки, «кучка празднично разодетых кулаков и кулачишек с блаженно-умиленными сияющими рожами», а также «полковник со свитой и офицер верхами во главе казачьей сотни»¹⁷ ожидают прихода белых. Перелом намечается в третьей картине: рабочие кузнечного цеха решают выступить против вторжения белых и отстоять город. Прямо название города не указано, однако в упоминании Дворянской улицы в картине четвертой угадываются черты родной для Николая Кочурова/Артема Веселого Самары. Действие четвертой картины разворачивается на перекрестке двух улиц в слободке. Смятение и пересуды обывателей прерывает шествие вооруженного рабочего отряда. В образе отряда преобладает обобщение и абстракция – члены отряда лишены имен, в тексте они названы «отрядник», «отрядники», в то время как другие образы вполне конкретны и наделены одной-двумя яркими отличительными чертами: «Иван Оловяной», «Машка Белуга, жена Оловяного», «Пашка Рябой – сапожный подмастерье», «Задуй-Заплюй, инвалид труда», «Адя-Бадя, нищий», «Прошка, дезертир»¹⁸. Однако и эти персонажи лишь едва намечены автором, они почти не проявляют себя в действии, – ожидание, предчувствие грядущих событий оказывается важнее действия.

Отчасти отсутствие действия компенсируется в пятой, финальной картине, в которой происходит и кульминация, и развязка пьесы. Действие в основном зафиксировано в ремарках: «Бой на площади города. Белые отходят. Слышится далекое “ура”. Наступает редкая цепь красных»; «Цепь бросается в штыки»; «Вслед за отступающими белыми, как вихрь пронесится наша конница. Надвигаются сумерки»; «За конницей громяют запряжки легкой артиллерии. Выстрелы замирают в отдалении. Быстрым маршированным шагом движутся колонны пехоты. Оркестр исполняет Интернационал. Дружно гремит боевой гимн. Улицу быстро заполняет толпа городской бедноты, ремесленников и мелких служащих. Подхватывают гимн»¹⁹. Сражение между красными и белыми вынесено за пределы сценического

пространства – до сцены либо доносятся отдельные звуки, обозначенные в ремарках, либо наблюдающие за происходящим персонажи говорят о том, что происходит:

Наблюдатель (с крыши). О-го-го-го-оо... Пошло-о, по-шло-о-о-о...
(Ведут пленных.)

Бойцы: Гляди, пленных ведут...

Хреновские вы вояки...

Не терпите...

Раскуделили...

В расход их пустить и шабаш...

Не стоит рук марать...

Вишь, они и так ровно помоями облиты...²⁰

Толпа приветствует приход в город Красной армии. Завершает пьесу ремарка: «Перекачивается могучее ура. Из толпы кидаются, обнимаются и целуют красноармейцев. Ночь. Выделяясь на зареве пожараща войска все идут, идут...»²¹.

Все творчество Артема Веселого, начиная с первых произведений, в числе которых и драма «Мы», можно интерпретировать как движение из старого мира в новый мир, обретение знания об этом новом, становящемся мире, – «мистериальное» движение и «мистериальное» знание. Это процесс во многом эмоциональный, причем эмоции, которые вкладываются в драматическое действие, имеют отношение не к отдельным личностям, а к коллективу, множеству людей, обозначенному автором как «мы». Это «мы» предстает как величина динамическая; оно растет и ширится на протяжении всей пьесы. Разрозненность людей и их дезориентированность в поступках (отсутствие «мы») постепенно уступает место сплоченности и определенности: рабочие организуют отряд и выступают вместе с бойцами Красной армии, к ним присоединяются колеблющиеся и совсем еще юные персонажи, некоторые из них безымянные (Красивый, Пашка, Андрюшка, Илюшка, Курун, Раненый подросток, Голоса).

В финале коллективное «мы» становится реальной силой, одерживающей победу, а сама пьеса «Мы» – своего рода «красной мистерией». «Новое», «революционное» одерживает победу над «старым» – таков смысл пьесы «Мы»; революция – новая вера (почти что религия, хотя этого слова в лексиконе Артема Веселого мы не обнаружим), которая сплывает множество персонажей в едином порыве. В этом смысле пьесы-мистерии В. Маяковского и А. Веселого сближаются. Это род-

ство идейно-художественных принципов Маяковского и Веселого еще отчетливее воспринимается на фоне иной традиции – традиции, обозначенной Владимиром Соловьевым, отцом и сыном Андреевыми (Леонидом и Даниилом), Максимилианом Волошиным, Михаилом Булгаковым. В годы войн и революций жизнь предстала перед ними кровавой мистерией. В их понимании гражданская война и Октябрьская революция – братоубийство, «космический титанический поединок», разворачивающийся «между Добром и Злом», «Каином и Авелем»²². О взгляде на жизнь как мистирию Л. Андреев еще в 1913 г. писал в одном из писем литератору А. Амфитеатрову: «Для всех серьезно мыслящих и живущих жизнь – мистерия, и весь вопрос – для меня, оговариваюсь! – в том, на чьей стороне человек»²³. Много позже его сын, Даниил Андреев, находясь в камере Владимирского политизолятора, напишет драматическую поэму «Железная мистерия» (1950–1956), где российская история первой половины XX века предстанет в виде Апокалипсиса, а сквозь вечные образы проступят «Николай II и Распутин, Ленин и лидеры партий кадетов и либералов, анархистов и большевиков, Сталин и его окружение»²⁴. По мысли исследователя О. Дашевской, рисуя в «Железной мистерии» образы человека в маске, под которой оказывается «кровавый блин», и безглавого существа рядом с ним, Д. Андреев «мыслит в категориях “каинности” и “авельности”, представляя одновременно и носителей смертоносных идей и их жертв»²⁵.

«Мистерия-буфф» В. Маяковского и «Мы» А. Веселого исключают трагический аспект человеческого существования. События современности облекаются в них в формы народной драмы и балагана, которые, по замечанию В.Е. Головчинер, основаны «на слове как на материале, на игре со словами, на игре слов»²⁶.

Как уже было замечено, индивидуализация осуществляется автором пьесы через речь, имя и отдельные детали, маркирующие образ. Однако в целом в пьесе Артема Веселого, как и в «Мистерии-буфф» Маяковского, преобладают деперсонализация и типизация: социальная функция оказывается важнее человека, его «имени», вследствие чего в пьесе появляются безымянные персонажи («молотобойцы», «бедняки», «помещик», «рабочие», «мастера» и т.п.). На уровне художественной речи также заметна деперсонализация: автору важна стихия народной речи как таковая, она возникает в пьесе как мощный поток и порой перетягивает внимание читателя на себя целиком. Формы мистерии смешиваются у А. Веселого с балаганными формами. Народный, площадной театр проявляет себя в его театре прежде всего на уровне слова. Диалоги персонажей в пьесе «Мы» напоминают собой не только диалоги балаганных героев, но и агитки ранней советской эпохи:

Красивый. Трусость никого не спасет... Нас может спасти только победа.

Голоса: Ежли да всем, да грянуть дружно...

Подвертывай туже...

Больно нам нужно...

Где мы возьмем оружие?

К оружию!

Товарищи, к оружию!

Илюшка. Должны свое сказать мы “да” – “нет” ли.

Голоса: Знамо нече путать петли.

Да...

Нет...

Созвать бы нам заводский комитет...

Семья, детишки, вот кабы...

Кузьмич. Мы больше не рабы – вот наш ответ²⁷.

Каждое слово в пьесе отмечено свойственной А. Веселому экспрессивностью, роднящей его со стилистикой экспрессивно-орнаментальной прозы Б. Пильняка. Действие в пьесе «Мы» порой замедляется в угоду слову, что ослабляет собственно драматическое ее содержание. Складывается впечатление, что языковая стихия полностью завладевает автором, при этом речь персонажей оказывается важнее их поступков. Однако, по нашему мнению, именно благодаря слову Артему Веселому удается отвлечься от конкретно-исторической ситуации и посмотреть на происходящее сквозь призму вечности, окунуться в мистирию как в таинство, рожденное революцией. Стихия языка и стихия революционного действия сливаются в его мистерию в единый поток, усиливая эмоциональное звучание пьесы. Благодаря слову Артему Веселому удается отвлечься от конкретно-исторической ситуации и посмотреть на происходящее сквозь призму вечности, приобщиться к мистерию как к новому таинству, рожденному революцией. Пьеса «Мы» – вклад Артема Веселого в строительство нового театра, театра будущего, где «мы» – это голос толпы, массы, стихийно откликающейся на события современности, но постепенно обретающий силу, стройность и смысл.

¹ Крученых А. «Заумный язык» у: Сейфуллиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабея, И. Сельвинского, А. Веселого и др. М., 1925. С. 50–52.

² Скобелев В. П. Артём Весёлый. Очерк жизни и творчества. Куйбышев, 1974.

³ Левин С. Х. Артем Веселый. Начало творческой биографии // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-био-

- логические науки. Т. 19. № 1, 2017. С. 87–91; Лучинский Ю.В. Гражданская война на Кубани в рассказе Артема Веселого «Вольница» // Наследие веков. 2017. № 2. С. 41–50; Максимова Н.Л.: 1) Проза Артема Веселого в контексте идей Виктора Шкловского // Вестник Череповецкого государственного университета Т. 2. № 1. 2013. С. 69–71; 2) «Фактура слова» в теоретическом осмыслении Алексея Крученых и художественной практике Артема Веселого // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Т. 1. № 3. 2014. С. 39–45; 3) Фрагментация как композиционный прием в прозе Артема Веселого // Вестник Череповецкого государственного университета. Т. 1. № 3. 2013. С. 91–93; 4) Визуально-графические эксперименты в художественной практике Артема Веселого // Человек. Культура. Образование. № 4 (22). 2016. С. 147–168.
- ⁴ *Перфилова В.Г.* Роман Артема Веселого «Россия, кровью умытая» вопросы поэтики: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2001.
- ⁵ *Веселая Г.А., Веселая З.А.* Судьба и книги Артема Веселого. М., 2005.
- ⁶ *Терехина В.Н.* Артем Веселый и поэтика русского футуризма // Филологический класс. 2017. №4 (50). С. 100–107.
- ⁷ Там же. С. 100.
- ⁸ *Кочкуров Николай Иванович* (лит. псевдоним Артем Веселый) // Тульский биографический словарь. Тула, 1996. Т. 1. С. 282.
- ⁹ *Веселая Г.А., Веселая З.А.* Указ. соч. С. 29.
- ¹⁰ Там же. С. 30.
- ¹¹ *Бёрд Р.* Вяч. Иванов и массовые празднества ранней советской эпохи // Русская литература. 2006. № 2. С. 180.
- ¹² *Веселая Г.А., Веселая З.А.* Указ. соч. С. 29.
- ¹³ *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений. В 13-ти т. / Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. М., 1956. Т. 2. С. 359.
- ¹⁴ *Шевченко Е.С.* Русская драма и театральный примитив. Самара, 2016. С. 119.
- ¹⁵ *Маяковский В.В.* Указ. соч. С. 316–317.
- ¹⁶ Там же. С. 325–327.
- ¹⁷ *Веселый А.* Мы. URL: <https://litlife.club/books/54532/read?page=3> (дата обращения: 15.04.2020).
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Там же.
- ²² *Джулиани Р.* Л.Н. Андреев и Октябрьская революция, или Революция как Апокалипсис // Русская литература. 1997. № 1. С. 81.
- ²³ Из писем, автобиографий и интервью Андреева / Публикация А.И. Наумовой // Литературное наследство: Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. М., 1965. Т. 72. С. 540.
- ²⁴ *Игнатьева А.С.* «Железная мистерия» Д. Андреева как «сценическое действие нового типа» // Неординарные формы русской драмы XX столетия: Межвуз. сб. науч. тр. / Вологод. гос. пед. ун-т; [Отв. ред. Ю.В. Бабичева]. Вологда, 1998. С. 90.
- ²⁵ *Дашевская О.А.* Жизнестроительная концепция Андреева в контексте культурфилософских идей и творчества русских писателей первой половины XX века. Томск, 2006. С. 327.
- ²⁶ *Головчинер В.Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2007. С. 155.
- ²⁷ *Веселый А.* Указ. соч. URL: <https://litlife.club/books/54532/read?page=3> (дата обращения: 15.04.2020).