

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

Куревлева Полина Максимовна

**ПЬЕСА В.В. МАЯКОВСКОГО «БАНЯ»:
ИСТОРИЯ ТЕКСТА И СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ**

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Специальность 5.9.1. — Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

Научный руководитель:
доктор филологических наук
Терехина Вера Николаевна

Москва

2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ГЕНЕЗИС ПЬЕСЫ «БАНЯ»: ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ АСПЕКТ И ТЕКСТОЛОГИЯ	15
§ 1. Театр Маяковского и его творческий опыт, отразившийся в процессе создания пьесы «Баня»	15
§ 2. История работы над текстом	24
2.1. Текстологические характеристики пьесы: рукописи, машинописи, первые публикации.....	38
2.2. Сатирическое и фантастическое: литературные реминисценции в пьесе	52
2.3. Социально-политический контекст пьесы.....	61
ГЛАВА 2. ОТ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА К СЦЕНИЧЕСКОМУ ВОПЛОЩЕНИЮ: «БАНЯ» В ГОСТИМе.....	69
§ 1. Отражение в пьесе театральных тенденций и новых направлений драматургии первой трети XX века.....	69
§ 2. Маяковский и Мейерхольд: опыт сотрудничества	78
2.1. Метатеатральные элементы в пьесе «Баня»	86
2.2. «Баня» в пространстве и времени ГОСТИМа	92
§ 3. Общая характеристика персонажей пьесы	96
3.1. Фосфорическая женщина	99
3.2. Персонажи достойные будущего (Ундертон, Поля, Чудаков, Велосипедкин)	106
3.3. Персонажи недостойные будущего (Победоносиков, Мадам Мезальянсова, Понт Кич, Оптимистенко, Моментальников, Исак Бельведонский)	116
ГЛАВА 3. ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ ПОЛЕМИКА ВОКРУГ ПЬЕСЫ «БАНЯ» И ЕЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВОК	136
§ 1. Реакция на чтение «Бани» Маяковским	136
§ 2. Театральные лозунги как диалог со зрителями.....	141
§ 3. Публикации фрагментов пьесы и театральная премьера в критике	143
§ 4. Постановки пьесы «Баня» в Ленинграде	156
§ 5. История интерпретаций пьесы «Баня» в СССР и тенденции ее восприятия ...	167
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	184
Список использованной литературы	188

ВВЕДЕНИЕ

Драматургическое наследие В.В. Маяковского представляет интерес для исследования несмотря на то, что не так обширно, как поэтическое. В театре, как и в поэзии, Маяковский был новатором. Его первым театральным опытом была трагедия «Владимир Маяковский», поставленная футуристами в 1913 г. Тогда же двадцатилетний драматург провозгласил: «Великая ломка, начатая нами во всех областях красоты во имя искусства будущего – искусства футуристов, не остановится, да и не может остановиться, перед дверью театра»¹. В 1918 г. состоялась премьера «Мистерии-буфф» (режиссер Вс. Мейерхольд, художник К. Малевич). Спустя десятилетний перерыв Маяковский вновь вернулся в театр с пьесой «Клоп», которая была с успехом поставлена в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда (далее – ГОСТИМ), что вдохновило драматурга написать новую пьесу «Баня» – последнюю, поставленную при участии Маяковского. Драма в шести действиях с цирком и фейерверком, как определил жанр сам автор, была написана в 1929 г. и поставлена в начале 1930 г. сразу в трех театрах СССР.

Диссертационное исследование посвящено комплексному анализу истории создания пьесы «Баня» в историко-литературном и текстологическом аспектах, ее воплощению на сцене ГОСТИМа и критической полемике.

Театр привлекал поэта возможностью донести свои идеи непосредственно зрителям. Пьеса – это «текст драматургический, произведение, написанное для сцены»², поэтому для анализа такого рода произведения важен междисциплинарный подход. Сам термин происходит от французского *pièce* (кусочек, часть)³. В словаре Ожегова указано, что пьеса – это произведение, предназначенное конкретно для представления

¹ *Маяковский В.В.* Театр, кинематограф, футуризм // *Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Худож. лит. Т. 1. 1912–1917 / Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. 1955. С. 275.*

² *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 268.

³ *Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 842.*

драматического или музыкального¹. Важно упомянуть, что существовали и пьесы для чтения. Такие произведения обычно не ставились в театре из-за монументальности: частой и сложной смены декораций, большого количества действующих лиц, длинных монологов. Поэтому такие драматические произведения зачитывались одним или несколькими актерами, которые в своем исполнении подчеркивали литературную красоту «драматической поэмы»². По мысли Г.В. Гегеля, пьеса дает спектаклю самое главное – содержание. Однако полное представление о пьесе может дать только спектакль, так как при одном лишь прочтении содержание может многое потерять³. По этимологии пьеса – одна из составляющих спектакля и по своей природе – «инструкция» для театрального искусства.

Маяковский работал над сценическим воплощением пьесы «Баня» совместно с режиссером Вс. Мейерхольдом. Благодаря такому сотрудничеству смогла появиться постановка, которая максимально полно отражала замысел автора-драматурга. При переносе литературного текста на сцену многие реплики редактировались, а некоторые эпизоды менялись местами или дополнялись. Поэтому при анализе пьесы «Баня» приходится говорить не только о двух разных этапах авторской работы, но ставить вопрос о двух самостоятельных версиях текста, одна из которых также подвергалась цензурному вмешательству Главного репертуарного комитета (Главрепертком). В работе рассматривается кроме историко-литературного контекста, также театральный ландшафт 1920-х гг., который оказал влияние на создание пьесы «Баня».

Две другие премьерные постановки 1930 г., сделанные В.В. Люце и П.К. Вейсбремом, а также последующие интерпретации текста показывают многогранность пьесы «Баня». Пьесы Маяковского необходимо сценически

¹ Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: ок. 100000 слов, терминов и фразеологических выражений. СПб.: Ленинградское изд-во, 2012. С. 942.

² Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 374.

³ Введение в театроведение / сост. и отв. ред. Ю.М. Барбой. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. С. 39–40.

«дописывать», как выражался сам драматург, чтобы раскрыть их потенциал полностью. М.М. Бахтин писал: «Автор – пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его из этого плена».¹ В случае с пьесой «Баня» это в первую очередь выразилось в негативных реакциях на премьерные постановки. Однако сценические версии пьесы начиная с 1950-х гг. доказали, что «Баня» понятна и интересна зрителям.

Библиография работ о пьесе «Баня» обширна, но важно вернуться к анализу пьесы сейчас, рассмотрев историю создания текста прежде всего как произведения, предназначенного для исполнения на сцене. Современные научные исследования всё чаще включают комплексный подход, соединяя анализ литературы с изучением других видов искусства. Это расширяет возможности понимания художественных процессов и их взаимного влияния за счет междисциплинарных исследований и «определяет целесообразность изучения связей между искусствами»².

Степень изученности темы.

Творчество В.В. Маяковского активно изучалось в советское время такими исследователями, как В.О. Перцов³, А.И. Метченко⁴, З.С. Паперный⁵. В трехтомной монографии Перцов представляет фундаментальное исследование наследия Маяковского, чье творчество связано с революцией и Горьким. Автор ввел важное для маяковедения понятие «многоликость», заключающееся в многогранности и цельности образа лирического героя. Метченко в своем труде стремится к максимальной объективности и историзму, показывая идейную эволюцию Маяковского. Особенность взгляда Паперного заключается в том, что он сосредоточен на анализе

¹ Бахтин М.М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Русское слово. Т. 6. 2002. С. 455.

² Плотникова А.Г. М. Горький и кинематограф: историко-литературный и биографический аспекты: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. / Плотникова Анастасия Геннадьевна. М., 2025. С. 3.

³ Перцов В.О. Маяковский: Жизнь и творчество: в 3 т. М.: Худож. лит., 1976. 3 т.

⁴ Метченко А.И. Маяковский: Очерк творчества. М.: Худож. лит., 1964. 503 с.

⁵ Паперный З.С. О мастерстве Маяковского. М.: Сов. писатель, 1957. 454 с.; Паперный З.С. Поэтический образ у Маяковского. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 444 с.

художественной природы текста, а не на его идеологической направленности.

А.В. Февральский внес важнейший вклад в сохранение и научную публикацию драматургического наследия Маяковского. Как современник автора и секретарь в ГОСТИМе Февральский был свидетелем премьеры «Бани», сделал ряд публикаций об этом¹, и в целом о творчестве драматурга². После первого издания «Бани» в 1930 г., текст пьесы печатался в Полных собраниях сочинений В.В. Маяковского в 12 т. (1934–1938), в 12 т. (1939–1948) и в 13 т. (1955–1961) под редакцией Февральского, с его текстологической подготовкой основного текста, вариантов, разночтений в комментариях.

Драматургии Маяковского посвятили свои работы Ю.А. Смирнов-Несвицкий³, Б.И. Ростоцкий⁴, С.В. Владимиров⁵. Смирнов-Несвицкий показывает взаимовлияние и взаимопроникновение поэзии и театра как ключевую особенность всего творческого метода Маяковского. Ростоцкий рассматривает театральное творчество Маяковского как неотъемлемую часть наследия, подчёркивая стремление поэта к живому контакту со зрителем в качестве характерной особенности всей поэзии Маяковского. Владимиров место и значение новаторских пьес Маяковского в общем потоке развития театрального искусства, подчеркивая их влияние на современников и последующую драматургию. М.Д. Бочаров⁶ анализировал пьесу «Баня» как многогранное литературное произведение, уделяя особое внимание его жанровым особенностям, композиции, системе образов и художественным

¹ *Февральский А.В.* Баня // Революция и культура. 1930. № 9–10. 1 мая. С. 113–118.

Февральский А. Баня Вл. Маяковского // Правда. 1929. № 244. 22 октября. С. 5.

² *Февральский А.В.* Маяковский драматург. М.; Л.: Искусство, 1940. 156 с.

³ *Смирнов-Несвицкий Ю.А.* Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1975. 159 с.

⁴ *Ростоцкий Б.И.* Маяковский и театр. М.: Искусство, 1952. 343 с.

⁵ *Владимиров С.В.* В.В. Маяковский // Очерки истории русской советской драматургии : в 3 т. Т. 1 : 1917–1934 / ред. С. В. Владимиров, Д. И. Золотницкий. Л.: Искусство, 1963. 602 с.

⁶ *Бочаров М.Д.* Пьеса В.В. Маяковского «Баня»: (материал к спецкурсу). Ростов-на-Дону, 1972. 210 с.

приемам, которые использовал Маяковский для сатирического обличения бюрократизма и мещанства в советском обществе.

Н.И. Харджиев, В.В. Тренин¹ и Якобсон² как современники Маяковского рассматривали его творчество в связи с историко-литературным процессом и другими видами искусств эпохи авангарда.

Двухтомный сборник статей «В мире Маяковского»³, подготовленный ИМЛИ РАН к 90-летию поэта, представляет собой коллективный труд ведущих писателей, критиков и литературоведов. В центре внимания – глубокая связь поэта с отечественной классической литературой, его эстетика и поэтика, а также значение его традиций для развития советской и мировой поэзии. В.В. Тимофеева в книге «Язык поэта и время. Поэтический язык Маяковского»⁴ анализирует язык поэта в широком контексте, привлекая наблюдения над поэтической практикой современников, лингвистические концепции 1910–1920-х гг. и факты развития русского национального языка в революционную эпоху.

Хроника жизни и деятельности Маяковского, составленная В.А. Катаняном (изд. 5-е под ред. А.Е. Парниса)⁵ представляет структурированные факты, которые помогают проследить этапы творческого пути автора. Работа над пьесой «Баня» велась в последний период жизни Маяковского, отраженный в издании «“В том, что умираю, не вините никого”»? Следственное дело В.В. Маяковского: документы, воспоминания

¹ Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме / сост. С.В. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. 557 с.; Поэтическая культура Маяковского: сб. / Н.И. Харджиев, В.В. Тренин. М.: Искусство, 1970. 328 с.

² Якобсон Р.О. Смерть Владимира Маяковского. The Hague; Paris: Mouton, 1975. 48 с.

³ В мире Маяковского: сб. ст. в 2 т. / сост. А. Михайлов, С. Лесневский. М.: Сов. писатель, 1984.

⁴ Тимофеева В.В. Язык поэта и время. Поэтический язык Маяковского. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. 318 с.

⁵ Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М.: Сов. писатель, 1985. 647 с.

современников»¹ Государственного музея В.В. Маяковского, где есть архивные материалы о работе автора над пьесой.

В конце XX века с развитием историко-литературной и текстологической методологии начинается современный этап изучения пьесы: публикация статьи Р.В. Дуганова «Замысел “Бани” Маяковского»², статей О.В. Быстровой, В.Е. Головчинер, Т.А. Купченко, В.И. Максимова, М.С. Петровского, В.Н. Терехиной, ряда диссертационных исследований драматургии Маяковского: С.В. Алфёровой, Т.А. Купченко, О.В. Чебановой, Н.Г. Юрасовой³. Среди докторских диссертаций затрагивают исследование драматургии Маяковского, в том числе пьесы «Баня», работы С.А. Комарова, Е.С. Шевченко⁴. С.А. Комаров также в своей кандидатской диссертации анализировал пьесы Маяковского⁵.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью научного переосмысления истории создания пьесы «Баня» и ее сценического воплощения. С развитием междисциплинарных исследований важным направлением становится изучение литературного текста во взаимодействии с искусством. Работа основывается на архивных материалах, часть которых

¹ «В том, что умираю, не вините никого...»? Следственное дело В.В. Маяковского: документы, воспоминания современников / вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. С.Е. Стрижнева. М.: Эллис Лак 2000, 2005. 671 с.

² Дуганов Р.В. Замысел «Бани» Маяковского // Театр. 1979. №10. С. 86–96.; так же: Дуганов Р.В. Велимир Хлебников и русская литература. М.: Прогресс-Плеяда, 2008. 381 с.

³ Алфёрова С.В. Трагедия «Владимир Маяковский»: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Алфёрова Светлана Викторовна. М., 2009. 175 с.; Купченко Т.А. Условная драма 1920–1950-х годов: Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Купченко Татьяна Александровна. М., 2005. 145 с.; Чебанова О.В. Традиции ранней русской драматургии в пьесах Владимира Маяковского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Чебанова Ольга Вадимовна. М., 2003. 153 с.; Юрасова Н. Г. Пространство и время в художественном мире В.В. Маяковского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Юрасова Надежда Геннадьевна. Нижний Новгород, 2008. 229 с.

⁴ Шевченко Е.С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов: дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.01 / Шевченко Екатерина Сергеевна. Самара, 2010. 484 с.; Комаров С.А. А. Чехов – В. Маяковский: Комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX – первой трети XX в. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.01 / Комаров Сергей Анатольевич. Екатеринбург, 2002. 474 с.

⁵ Комаров С.А. «Клоп» и «Баня» В.В. Маяковского и русская советская сатирическая комедия 20-30-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Комаров Сергей Анатольевич. Томск, 1989. 200 с.

привлекается к научному исследованию впервые (записные книжки Маяковского, его письма и телеграммы Т.А. Яковлевой, договор на постановку пьесы в ГОСТИМе, документы с пометами цензурного рассмотрения). Пьеса «Баня» рассматривается не только в широком литературном, но и в театральном контексте. Пьеса продолжает жить на подмостках современных театров, что подтверждает ее художественное значение и требует научного переосмысления источников текста и материалов первых постановок, анализа рецепции произведения.

Научная новизна работы заключается в междисциплинарном и комплексном подходе к пьесе «Баня». На основе историко-литературного и текстологического анализа рассмотрена история создания текста пьесы. Впервые с привлечением архивных документов пьеса Маяковского «Баня» представлена в динамике текста от рукописи к сценическому воплощению. Пьеса анализируется не только с точки зрения историко-литературных тенденций, но и театрального контекста конца 1920-х гг. Прослеживается дальнейшая интерпретационная судьба пьесы «Баня».

Теоретическая значимость работы состоит в углублении монографического анализа пьесы «Баня» и рассмотрении ее текста в движении от литературного произведения до сценического воплощения.

Целью исследования является комплексное изучение пьесы В.В. Маяковского «Баня» в текстологическом, историко-литературном и театральном аспектах, предполагающее реконструкцию истории создания текста драматургического произведения, исследование сценической судьбы пьесы.

Задачи исследования:

- 1) Рассмотреть историю создания пьесы «Баня» в историческом, биографическом, литературном, текстологическом и театральном контексте конца 1920-х гг.
- 2) Проследить работу Маяковского и Мейерхольда над постановкой пьесы «Баня» на сцене ГОСТИМа.

3) Проанализировать становление каждого из персонажей как художественно-литературных, а затем сценических образов, несущих основную смысловую нагрузку пьесы.

4) Выявить элементы метатеатра, с помощью которых Маяковский выражает свои представления о функции искусства в открытом диалоге со зрителями.

5) Сравнить основные критические работы, материалы периодики и отзывы современников о литературном тексте; о пьесе «Баня», представленной в авторском исполнении; о сценических вариантах.

6) Выявить и обобщить тенденции презентации и восприятия сценических интерпретаций пьесы в СССР в период 1950–1980-х гг.

Объектом исследования является пьеса В.В. Маяковского «Баня».

Материалы исследования: текст пьесы «Баня» В.В. Маяковского¹ и прижизненные публикации отрывков², а также отдельное издание пьесы³; черновой автограф пьесы с пометами Маяковского (машинопись, РГАЛИ); машинопись со штампом Главреперткома и цензурными пометами (ГММ); машинописный экземпляр из филиала Большого драматического театра (СПб) с купюрами (1929); интервью, статьи и записи выступлений Маяковского; критические отзывы о «Бане»; статьи, письма, речи, беседы В.Э. Мейерхольда в сборнике (1917–1939).

¹ *Маяковский В.В. Баня* // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Худож. лит., 1955–1961. Т. 11: Киносценарии и пьесы 1926–1930 / Подготовка текста и примечания А.В. Февральского. 1958. С. 277–354. Далее ссылки даются по этому изданию – ПСС-13 с указания тома и страницы.

² *Маяковский В.В. Марш времени* // Комсомольская правда. 1929. № 218. 21 сентября. С. 1. *Маяковский В. БАНЯ – это моя новая драма «в 6 действиях с цирком и фейерверком»* // Радиослушатель. 1929. № 43. 27 октября. С. 8. *Маяковский В.В. Баня: драма в 6 действиях с цирком и фейерверком* // Октябрь. 1929. №11. С. 85–105.

Маяковский В.В. Что такое «Баня» и кого она моет // Огонек. 1929. № 47. С. 6. *Маяковский В.В. Баня: драма в 6 действиях, с цирком и фейерверком: отрывок из 5 действия* // Даешь. 1929. № 12. С. 10.

³ *Маяковский В. Баня: Драма в 6 действ. с цирком и фейерверком.* М.; Л.: Гос. изд-во, 1930. 78 с.

Предметом исследования является история текста пьесы «Баня» и ее сценического воплощения на фоне литературного, исторического, биографического и театрального контекста.

Теоретико-методологической основой диссертации послужили труды по истории русской литературы и текстологии Д.С. Лихачева, В.Н. Альфонсова, А.В. Февральского, Н.В. Корниенко, Н.И. Шубниковой-Гусевой; по русскому авангарду Р.В. Дуганова, В.Н. Терехиной, Т.А. Купченко, а также опыт работы над томами научных собраний сочинений С.А. Есенина, А.П. Платонова, А.Н. Толстого, А.М. Горького в ИМЛИ РАН, заключенный в двух книгах «Текстологического временника», и Полного собрания произведений В.В. Маяковского, – в пяти выпусках «Творчество В.В. Маяковского». В подходе к междисциплинарным исследованиям пьесы «Баня» использовалась теория интермедиальных корреляций, рассматривающая, как различные художественные коды (литература, живопись, музыка, театр, кино) взаимодействуют и влияют друг на друга, создавая новые художественные смыслы¹.

Методология исследования: В работе используется методология историко-литературного исследования, источниковедения и текстологии, основанных на изучении рукописных и печатных источников текста, установлении истории создания произведения и его бытования. К рассмотрению проблемы также привлекаются биографический, сравнительный, интермедиальный методы.

Практическая значимость исследования состоит в расширении представлений о месте пьесы «Баня» В.В. Маяковского в историко-литературном и театральном контексте. Диссертация может быть использована при подготовке научного издания пьесы в Полном собрании произведений В.В. Маяковского в 20 томах, выпускаемом в ИМЛИ РАН.

¹ Ханзен-Леве О.А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду / О.А. Ханзен-Леве. М.: РГГУ, 2016. 450 с.

Предпринятое исследование расширяет объективное знание о творчестве В.В. Маяковского конца 1920-х гг. и будет полезно при создании его научной биографии, при написании курсов по истории русской литературы XX в. в школе, университете, спецкурсов и семинаров, посвященных творчеству Маяковского, при создании новой интерпретации пьесы «Баня» на сцене театра.

Положения, выносимые на защиту:

1. Пьеса «Баня» стала отражением уникального творческого опыта Маяковского, синтезом литературных и театральных тенденций своего времени.

2. Маяковский выразил в пьесе «Баня» свои представления о роли искусства в борьбе с бюрократическим механизмом, вступая в открытый диалог со зрителями с помощью таких элементов метатеатра, как образ машины времени, лозунги, развешанные на сцене и в зале, а также художественный прием «театр в театре».

3. В персонажах пьесы и их взаимодействии между собой содержится основная смысловая нагрузка художественного произведения. Все герои «Бани» не имеют психологического развития как личности, но выполняют важную функцию резонеров, которые косвенно или прямо высказывают мысли автора.

4. Авторские изменения и цензурные правки в экземплярах для публикации и для театральной постановки не идентичны. На этой основе выдвигается и обосновывается гипотеза о двух самостоятельных версиях текста: литературной и сценической.

5. Маяковский не только адаптировал текст пьесы «Баня» для постановки в театре Мейерхольда, но и работал с актерами над текстом роли и характером каждого персонажа. Драматург участвовал в создании спектакля наравне с режиссером – и такой формат сотрудничества был прописан в договоре, заключенном на постановку пьесы.

6. Литературно-критические выступления отразили полемику вокруг опубликованного текста пьесы «Баня» и трех премьерных театральных постановок, тогда как в исполнении Маяковского пьеса вызвала положительную реакцию слушателей. Возрождение пьесы «Баня» в 1950-х гг. развеивает миф о ее несценичности.

Апробация исследования. Основные положения исследования апробированы в 9 докладах на конференциях, среди которых: VII Международная конференция молодых ученых «Пространство и время в русской литературе»: К 225-летию А.С. Пушкина и 150-летию Н.А. Бердяева (13 ноября 2024 г., Москва, ИМЛИ РАН), Международная научная конференция «Фантастическое в литературе и культуре: теория вымышленных пространств» (4–6 марта 2025 г., Москва, ИМЛИ РАН), XIV Всероссийская научная конференция молодых ученых «Жизнь, смерть и бессмертие в литературе и искусстве (посвящается 80-летию Победы в Великой Отечественной войне)» (ИМЛИ РАН, 29–30 мая 2025 г.), VI Юткевичевские чтения — Проблемы литературного текста в зрелищных видах искусства. История и современность (6–7 ноября 2025 г., Москва, РГГУ, ГИИ), VIII Международная научная конференция молодых ученых «Пространство и время в русской литературе и философии. К 150-летию кончины А.К. Толстого и 125-летию со дня смерти Вл.С. Соловьева» (11-12 ноября 2025, ИМЛИ РАН), V Международная конференция «Фантастическое в литературе и культуре» (3-5 марта 2026, ИМЛИ РАН), а также участие в 3 научно-практических конференциях группы изучения творчества В.В. Маяковского.

Исследование выполняется в направлениях: «История русской советской литературы», «Методология изучения историко-литературного процесса», «Взаимодействие творческих индивидуальностей, деятельность литературных объединений, кружков, салонов и т. п.», «Взаимодействие литературы с другими видами искусства» согласно паспорту научной специальности 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской

Федерации. Основные результаты исследования отражены в 7 публикациях, 4 из которых входят в список журналов, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования РФ (или ВАК при Минобрнауки РФ).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы.

Список использованной литературы, в том числе работы автора, содержит 228 наименований.

ГЛАВА 1. ГЕНЕЗИС ПЬЕСЫ «БАНЯ»: ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ АСПЕКТ И ТЕКСТОЛОГИЯ

§ 1. Театр Маяковского и его творческий опыт, отразившийся в процессе создания пьесы «Баня»

Творческий опыт В.В. Маяковского складывался из сплава поэтического, визуального и перформативно-исполнительского языка. К такому виду синтетического искусства как театр поэт обратился в самом начале своего пути - в 1913 году, причем первый драматургический опыт он воплотил в жанре трагедии. В то время, когда отрицалось старое и создавалось новое, Маяковский обратился к одному из самых древних жанров, который существовал в каноническом виде только во времена Древней Греции и Римской империи. Маяковский актуализировал этот жанр, поставив себя в центр происходящего, став главным героем пьесы в «жанре поэтической трагедии – монодрамы»¹.

Первая пьеса – трагедия «Владимир Маяковский» автобиографична и представляет собой неразрешимый романтический конфликт героя и общества. Премьера состоялась в «первом в мире футур-театре» на сцене «Луна-парка»².

Поэт-драматург сам исполнял главную роль, остальные участники спектакля также были не профессиональными актерами, а любителями. Условные простые декорации, «плоскостные» костюмы и бесфабульный сюжет пьесы определяли новые театральные принципы взамен традиционных. Премьера была заметным явлением в театральной жизни Петербурга того времени. Отзывы критики были разноречивыми, но их количество подтверждало успешность эксперимента, который заметили.

¹ Алфёрова С.В. Трагедия «Владимир Маяковский» в историко-литературном контексте 1910-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Алфёрова Светлана Викторовна. М., 2009. С. 10.

² Там же. С. 11.

В следующей своей работе «Мистерия-буфф» Маяковский обратился к средневековому жанру религиозных представлений: «...условно-метафорическая разновидность эпической драмы, те же проблемы общественного бытия и общественного сознания исследующая в травестированных формах “фантастических”, “наивных”, фольклорных сюжетов, впервые в XX в. определилась в творчестве В. Маяковского»¹. Взяв за основу сюжет о Великом потопе автор рассказал историю становления нового государственного строя. Пьеса задумывалась еще до революции и была написана в 1918 г. Если в первом театральном опыте Маяковский размышлял о судьбе поэта, то во второй пьесе внимание сконцентрировано на коллективном герое: «семь пар нечистых» – людей труда – противопоставлены «семи парам чистых», разного рода эксплуататорам. История о людях, которые приходят к «солнечной коммуне», была показана в 1918 г. в петроградском Театре музыкальной драмы к первой годовщине Октябрьской революции. Режиссером стал В.Э. Мейерхольд, художественное оформление К.С. Малевича. Несмотря на новую экстравагантную и местами непонятную форму, «содержание этого произведения, – по словам А.В. Луначарского, – дано всеми гигантскими переживаниями настоящей современности, содержание, впервые в произведениях искусства последнего времени адекватное жизни»².

Пьеса «Клоп», написанная в 1928 г., раскрывала проблемы, с которыми столкнулось советское общество вскоре после революции. Сатира на социальное мещанство была поставлена в 1929 г. и шла с успехом в театре им. Всеволода Мейерхольда (ГОСТИМ). Режиссер продолжал свое сотрудничество с Маяковским. Не менее значительными были и остальные участники постановочной группы. Музыку написал композитор Д.Д. Шостакович, над декорациями и костюмами работали художники

¹ Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2007. С. 153.

² Февральский А.В. Примечания // Маяковский В.В. ПСС-13, Т. 2. С. 506.

Кукрыниксы и А.М. Родченко. Постановка была настолько успешной, что спектакль показывали почти ежедневно несколько месяцев до конца сезона¹.

«Баня» – последнее драматургическое произведение Маяковского, поставленное при его участии. Одновременно с этой пьесой он работал над массовым действием «Москва горит (1905 год). Героическая меломима», предназначенным для цирка. – постановка состоялась уже после смерти автора, который не мог принять участие в финальном постановочном процессе.

Обращаясь к пьесе «Баня» важно учитывать не только контекст современности, в которой она создавалась, но и факты прошлого, накопленные за два десятка лет, когда личность Маяковского формировалась во многообразии ролей: поэт, художник, актер, киносценарист, драматург, критик.

Мейерхольд считал «Баню» самой сильной пьесой Маяковского. Режиссер отмечал «эпиграмматический прием в драматургии»² автора. Маяковский как поэт «говорит кратким, метким, образным языком»³. Он всегда понимал, что именно и зачем высмеивал, а также для кого делал каждый свой спектакль. В его работе нет ничего лишнего. Его пьесы сатиричны и кратки, но точно попадают в зрителя. Маяковский заставлял «...пересмотреть все каноны, которыми мы пользовались на сцене»⁴ и устанавливал своими пьесами новые принципы, которые Мейерхольд поддерживал и развивал вместе с ним.

В 1970-х гг. Ю.А. Смирнов-Несвицкий дал с точки зрения художественно-выразительных средств характеристику театра Маяковского, как народного, политического, публицистического, плакатного и метафорического. Все эти грани можно объединить под грифом авангардного

¹ *Февральский А.В.* Примечания // Маяковский В.В. ПСС-13. Т. 11. С. 643–698.

² *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / сост. А.В. Февральский. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 216.

³ Там же. С. 216.

⁴ Там же. С. 219.

и футуристического театра, который стал истоком для такого направления в современном искусстве, как перформанс.

Театр эпохи авангарда связан напрямую с утверждением роли режиссера в постановочном процессе. Режиссер приравнялся теперь к полноправному автору текста сценического. При этом отличительной особенностью всех авангардных направлений в искусстве, включая футуризм, являлось создание нового языка, придумывание и использование новых знаков, «декодирование сообщения», которое реципиент вынужден с трудом расшифровывать¹.

Злободневные сюжеты Маяковский мог рассказывать с помощью методов театра балаганного. То есть его театр можно назвать народным. Во-первых, потому что драматург использовал традиционные приемы народного зрелища: «Владимир Маяковский взял, конечно, интуитивно, самый прием народной драмы. Народная драма же вся основана на слове как на материале, на игре со словами, на игре слов»². Во-вторых, автор хотел быть услышанным и понятым широким кругом своих зрителей. С помощью разных форм и видов искусства Маяковский прежде всего говорил с народом и хотел быть им услышанным, поэтому свои работы автор создавал с психологическим расчетом. Для создания агитационного искусства Маяковскому важно было знать свою аудиторию и писать вещи, понятные и близкие каждому человеку нового общества: «Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен»³. О.В. Соколова в своей книге «Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангард, реклама и PR» указывает на прямую взаимосвязь подобных произведений с приемами рекламы, которая за счет своей агитационной силы продвигала искусство в массы. При этом само искусство тоже оказывало агитационное

¹ Сахно И.М. Морфология русского авангарда. М.: РУДН., 2009. 348 с.

² Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2007. С. 155.

³ Маяковский В.В. Как делать стихи? // ПСС-13, Т. 12. С. 113.

влияние на социум, потому что создавалось специально «на злобу дня»¹. На одном из первых обсуждений пьесы «Клоп» Маяковский сказал: «Теперь я вообще перейду на пьесы...»² Как поэту и драматургу, ему важно было иметь возможность говорить с широкой аудиторией, быть услышанным миллионами. Маяковский делал ставку на «массовость поэтического слова» и видел в таких формах зрелищного искусства как театр, оптимальное решение задачи – воздействовать на публику³.

В статье «Как делать стихи?» Маяковский подчеркивал, что произведения, предназначенные для печати и для чтения на эстраде – разные. В первом случае важно понимать, кто читатель и «всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель»⁴. Иногда для этого недостаточно обычной пунктуации, поэтому приходится добиваться необходимого эмоционального эффекта с помощью размера и ритма, которые также надо выразить визуально наиболее доходчиво для читателя. Этого же принципа автор придерживался, создавая и свои пьесы, которые также были направлены на реакцию зрителей, но и рассчитаны на перевод с языка литературного, письменного, на устный, сценический.

Маяковский пробовал писать стихи с юных лет, но сам критически оценивал свои попытки, понимая, что его опыты – лишь подражание тому, что он читал, а его стиль еще не выкристаллизовался. Вероятно, уже тогда Маяковский знал, что его творчество имеет четкую цель – побудить людей к интеллектуальному, критическому и эмоциональному отклику. Но если пробы пера не отвечали таким критериям, то они должны быть отброшены⁵.

¹ Соколова О.В. Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангард, реклама и PR. М.: Гнозис, 2014. С. 7.

² Маяковский В.В. Выступления на обсуждении пьесы «Клоп» 10 декабря 1928 года // ПСС-13, Т. 12. С. 508.

³ Владимиров С.В. Драма. Режиссёр. Спектакль / сост. Н.Б. Владимиров. Л.: Искусство, 1976. С. 25.

⁴ Маяковский В.В. Как делать стихи? // ПСС-13. Т. 12. С. 113.

⁵ Маяковский В.В. Я сам // ПСС-13. Т. 1. С. 16–17.

Кроме литературы Маяковский пробовал себя в живописи, учился ремеслу художника в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где познакомился с Д.Д. Бурлюком и стал развиваться как поэт. Однако опыт художника Маяковский также использовал и совершенствовал всю жизнь. Отдельную главу его творчества составлял проект под названием «Окна сатиры РОСТА», где автор смог применить одновременно и свои навыки художника, и литературное мастерство формулировки метких фраз. Маяковским было сделано около шестисот агитационных плакатов, которые заполняли улицы.

Метафора неизменно присутствует в пьесах Маяковского – каждая фраза, сказанная его персонажами, содержит подтекст, иронию, намек. Все герои и действия, которые они совершают, в большинстве своем метафоричны и многослойны. Для футуристов в целом и для Маяковского в частности была характерна «полисемиотичность» текстов, в которых использовались визуальный и аудиальный коды. В это время авторы были в поиске нового языка искусства. Важно было разорвать привычные связи субъект-объект и сформировать новые посредством приема остранения, то есть отдаляя описание предмета от понимания адресата. Это достигалось с помощью словотворчества, изобретения как новых слов, так и новых способов презентации своего творчества¹. Современное понятие перформативности может применяться для анализа пьес Маяковского.

«Перформативное искусство делает личное всеобщим событием и дает возможность пережить трансформацию всем участникам»². Черты перформативности можно обнаружить во всех пьесах Маяковского, в том числе в его первом опыте – трагедии «Владимир Маяковский», где это заложено в самом тексте, а также было использовано в представлении пьесы

¹ Соколова О.В. Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангард, реклама и PR. М.: Гнозис, 2014. С. 40–50.

² Купченко Т.А. Категория перформативности как основа поэтического театра В. Маяковского // Поэтический театр в России XX–XXI вв. Сборник статей Первой научной конференции / сост. Ю. Гирба. М.: ГИТИС, 2021. С. 230.

на сцене. По сюжету поэт идет к богу гроз, чтобы и он сам, и мир вокруг могли измениться. Цель перформанса – всегда не только привлечение внимания к какому-то вопросу, но и его решение, то есть глобально – изменение мира к лучшему.

В пьесе «Баня» перформативность проявлялась не так явно и концентрированно, как в других пьесах Маяковского, тем не менее элементы перформативности можно обнаружить в III действии пьесы, построенном на приеме «театра в театре», а также в лозунгах, развешанных на сцене и в зрительном зале.

Маяковский не только писал стихотворения, но и как исполнитель знакомил публику со своими текстами. Поэт часто выступал как оратор, исполнитель своих произведений, представляя их в той интонации, в какой считал нужным и расставляя по-авторски точные смысловые акценты. Кроме неповторимой авторской манеры и личной инициативы Маяковского этот феномен обусловлен жизненной ситуацией, когда после революции был дефицит бумаги и тиражи стали ограничены: «...связь с читателем через книгу стала связью голосовой, лилась через эстраду»¹.

«Человеческое слово – самый портативный из всех материалов»², который был так необходим в первые годы становления советской власти. Такая ситуация повлияла на создание отдельного Института живого слова, который с 1918 по 1924 гг. не только готовил профессиональных ораторов, но и занимался изучением природы устной речи с научной точки зрения.

Художественное чтение обрело самостоятельность, отделившись от традиций театральной сценической речи. Авторское чтение и сценическая декламация, практикуемая профессиональными актерами, начали развиваться по расходящимся траекториям. Футуризм, одним из ярких представителей которого был Маяковский, характеризовался органическим синтезом текста и звука в публичных выступлениях. Литературные

¹ Маяковский В.В. Расширение словесной базы // ПСС-13. Т. 12. С. 159.

² Троицкий Л.Д. Литература и революция. М.: Гос. изд-во, 1924. С. 95.

эксперименты футуристов органично переносились на сценическую площадку, трансформируясь в перформативные практики¹. В отличие от такого подхода, традиционный театральный актер, отождествляя себя с авторской позицией, занимал подчиненное положение исполнителя, что нередко приводило к несовпадению между авторским замыслом и его сценической интерпретацией. Фраза французского философа и писателя Дени Дидро из трактата «Парадокс об актере» снова стала актуальной: «Поэт на сцене может быть искуснее, чем актер в обществе»².

У футуристов было особое отношение к тексту: отношение литературы и театра переосмыслялось в пользу театральности³. Эксперименты литературные были неразрывно связаны с их презентацией, а именно с материальными движениями, телом и голосом поэта. По мнению М.А. Волошина «голос современного поэта неразрывен с его лирическим высказыванием»⁴.

Футуристы не только своей манерой выступления, но и своим внешним видом (грим и эксцентричные костюмы) эпатажировали публику, провоцируя ее на диалог. Искусство должно было выводить из состояния покоя и давать импульс для эмоционального и интеллектуального осмысления зрителей. При этом роли зрителей и актеров в перформансах могут смещаться. Как пишет В.И. Максимов о трагедии «Владимир Маяковский»: «В футуристическом театре играл зритель!» Поэт, выходя на сцену прямо заявлял, что исполняет роль поэта, то есть по сути ничего не играет. При этом реакция зрителя и есть игра: «театру удалось заставить зрителя сыграть роль бездушного обывателя», который может жестоко смеяться над

¹ Золотухин В.В. Голос и воск: звучащая художественная речь в России в 1900–1930-е годы: поэзия, звукозапись, перформанс. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 48.

² Дидро Д. Парадокс об актере. Л.; М.: Искусство, 1938. С. 126.

³ Золотухин В.В. Голос и воск: звучащая художественная речь в России в 1900–1930-е годы: поэзия, звукозапись, перформанс. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 49.

⁴ Там же. С. 83.

неумелостью поэта как актера¹. В основе не разыгрывание сюжета, а создание ситуации, в которой вниманием зрителя не управляют: «он сам должен искать пути восприятия и “усваивания” представленного ему»². Один из главных героев «Бани» Победоносиков сопротивляется таким революционным идеям и в эпизоде, когда действие происходит в театре говорит, что они (чиновники) хотят «быть бездейственными... зрителями»³.

Маяковский пробовал себя также и в новом искусстве кино не только как сценарист и режиссер, но и как актер. Такого опыта не было ни у кого из писателей 1920-х гг. Связь писателей, работавших над киносценариями, в том числе Маяковского, с эстетикой немого кино подробно изложена в диссертационной работе Р.Е. Клементьева⁴, который также анализирует, почему писатели того времени активно перешли к написанию сценариев. Одной из тривиальных причин является развитие кино как коммерческой индустрии.

Маяковский-драматург создает пьесы в разных жанрах, часто уходящих корнями в далекое прошлое (мистерия, феерия, комедия, цирк). Используя проверенные временем формы, Маяковский трансформирует их, наполняя актуальным содержанием, потому что убежден, что «вне современности театр существовать не может»⁵ и новому зрителю нужно объяснять все на понятном языке.

Театр, по мнению Маяковского, не должен копировать действительность. Если раньше «театр был только выпуклая фотография

¹Максимов В.И. Театральная деятельность Маяковского и футуристическая модель театра // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве: материалы Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения поэта, Москва, ИМЛИ РАН, 18–20 сентября 2018 г. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 324.

²Купченко Т.А. Категория перформативности как основа поэтического театра В. Маяковского // Поэтический театр в России XX–XXI вв. Сборник статей Первой научной конференции / сост. Ю. Гирба. М.: ГИТИС, 2021. С. 228.

³Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 317.

⁴Клементьев Р.Е. Кинодраматургия А.П. Платонова конца 1920-х – начала 1930-х гг.: творческая история в контекстах времени: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Клементьев Руслан Евгеньевич. М., 2019. 24 с.

⁵Маяковский В.В. Выступления на диспуте о постановке «Зорь» 22 ноября 1920 года // ПСС-13. Т. 2. С. 406.

реальной жизни»¹, то с появлением кинематографа ему нужно искать новые пути развития, потому что с документализацией реальности камера справляется намного лучше. Поэтому театр был вынужден уйти от натурализма. Значит менялся не только подход режиссера, но и актера, который был скован до этого времени «мертвым фоном декораций»². Но начиная с 1910-х гг. кинематограф открыл «дорогу к театру будущего, нескованному искусству актера»³.

Маяковский считал, что «не идея рождает слово, а слово рождает идею»⁴. То есть, жизнеспособность идеи зависит от того, как ее выразить. Маяковский в 1914 г. полемически утверждал, что «писатель только выгибает искусную вазу»⁵, а чем она будет наполнена – уже не столь важно. Причем один из первых, кто понял этот феномен, по мнению Маяковского, был Чехов, которого он высоко ценил. В эпоху авангарда большее значение придавалось форме и экспериментам с ней. В своих произведениях Маяковский прибегал часто к монтажному приему. Например, в стройный текст поэмы он мог добавлять лозунги, афиши или цитаты других авторов. При этом такая фрагментарность не разрушала единства произведения. Маяковский внедрял в свои тексты монтаж, который как в кино формировал определенный ритм и поэтику произведения.

§ 2. История работы над текстом

В журнале «Рабис» 29 января 1929 г. была напечатана заметка Маяковского о пьесе «Клоп», в которой автор также сообщал, что работает над двумя пьесами – «Комедия с убийством», темой которой является столкновение лоб в лоб европейской культуры с советской, и комедией «Миллиардеры». В январе также был заключен договор с театром Мейерхольда на постановку пьесы «Комедия с самоубийствами». Однако ни

¹ Маяковский В.В. Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству // ПСС-13. Т. 1. С. 281–285.

² Маяковский В.В. Театр, кинематограф, футуризм // ПСС-13. Т. 1. С. 275–277.

³ Там же.

⁴ Маяковский В.В. Два Чехова // ПСС-13. Т. 1. С. 300.

⁵ Там же. С. 299.

то, ни другое произведение не было написано. Маяковский вскоре приступил к созданию пьесы «Баня», где высказал отчасти те идеи, которые планировал развивать в двух других несостоявшихся пьесах.

Заглавие пьесы появилось уже в самом начале подготовительного процесса, а именно не позднее апреля 1929 г. Такой вывод можно сделать благодаря письму Маяковского вскоре после возвращения из Парижа (он был за границей с 14 февраля по 2 мая 1929 г.). 15 мая Маяковский писал Т.А. Яковлевой о своей пьесе, как уже о знакомом ей замысле произведения: «Работать только что начинаю, буду выписывать свою “Баню”»¹. Маяковский скорее всего обсуждал с Яковлевой свое будущее произведение, делился с ней мыслями и идеями, когда был в Париже, и продолжал это делать в письмах из Москвы. О трудностях работы говорится в письме от 8 июня: «Начал писать Баню (с дьяволовым опозданием!). И пока еще даже не все фамилии действующих [лиц] придумал <...>. На работу бросаюсь, помня, что до октября не так много времени, но работа ужасно твердая и я от нее отскакиваю только набив на лбу шишки недоумения и уважения к теме»². Таким образом уточняется время возникновения замысла и начала работы над текстом пьесы. Важно отметить и срок завершения рукописи к октябрю, когда Маяковский собирался приехать в Париж.

По поводу происхождения названия произведения существует несколько популярных объяснений, одно из которых дал сам Маяковский: «“Баня” моет (просто стирает) бюрократов»³. Этот образ был использован в пародиях и карикатурах Кукрыниксов, Архангельского, Моора. Р.В. Дуганов пишет о том, что «“Баня” – это метафора очищения». Причем подразумевается очищение прежде всего внутреннего состояния посредством творчества: «...просветления и обновления, к которому мы приходим в

¹ Тата (Татьяна Яковлева): сб. / сост. Аксёнкин А. М.: Гельветика, 2003. С. 73.

² Там же. С. 74.

³ *Маяковский В.В.* Что такое «Баня»? Кого она моет? // ПСС-13. Т. 12. С. 200.

результате художественного осмысления и осознания действительности. И в этом смысле «Баня» буквально соответствует катарсису античного театра»¹.

«Все, кто грязь вычищал, кто любил чистоту на деле, / докажите, следы работы смыв, в день банной недели. / Сначала в этом чистилище / тело [шва<брой>] мылом вылощи. / Много народу ходит разного. / Не пускаем в коммуны такого грязного. / Побывавши в бане, / иди без колебаний. / В чистилище сначала / тело потри мочалой»², – написал Маяковский еще в 1920 году для плаката РОСТА. При этом Маяковский устраивает «баню» в своей последней пьесе «не только для действующих лиц, но и для читателей (зрителей)»³. Продолжая слова С.А. Комарова, «если театр (спектакль) мыслился в качестве коллективной бани, бани для всех, то очевидны параллели с языческими праздниками (коллективные купания) или же с избранными христианскими ритуалами (коллективное крещение на реке)»⁴. Таким образом, в пьесе прослеживается мотив ритуальности и традиционности. Недостаточно только очиститься от бюрократизма и политического мещанства – нужно еще прикоснуться к идеальному будущему, к новой вере в лице Фосфорической женщины.

Когда речь идет о русской бане, стоит отметить, какое сакральное значение она имела в национальной культуре и жизни народа⁵. В этом месте не только мылись, но и гадали, а также совершали другие ритуалы и обряды. Топос бани был связан как с мертвецами и нечистью, так и с появлением новой жизни – роды проходили традиционно именно в этом месте⁶. Баня – место на стыке двух миров, настоящего живого и потустороннего загробного.

¹ Дуганов Р.В. Замысел «Бани» Маяковского // Дуганов Р.В. Велимир Хлебников и русская литература. М.: Прогресс-Плеяда, 2008. С. 281.

² Маяковский В.В. Поэтические заготовки, экспромты, неоконченное // ПСС-13. Т. 13. С. 142.

³ Комаров С.А. Комедии В. Маяковского «Клоп» и «Баня»: материалы к уроку // Филологический класс. 2003. № 9. С. 34–40.

⁴ Там же.

⁵ Подробнее о значении бани в обрядах Древней Руси см.: Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1997. 821 с.

⁶ Рябов В. Русская фольклорная демонология. От оборотней и мертвецов до русалок и огненного змея. М.: МИФ, 2024. 432 с.

В русских сказках путника с дороги отправляли сначала в баню, затем кормили и только потом приступали к обсуждению дел. Одной из трудных задач героя в традиционных сказках, по мнению В.Я. Проппа, являлось «испытание огнем: помыться в чугунной раскаленной бане»¹. Если герой его проходит успешно, значит он подлинный. Враг или вредитель посредством такого испытания выявляется и впоследствии наказывается. Приходя в театр, зритель встречается с нечистью в виде Победоносикова и его приближенных. Персонажи пьесы подвергаются своеобразному испытанию огнем со стороны автора. Имея в виду такой культурный контекст, машину времени, которую изобретает Чудаков, можно соотнести с баней, потому что этот механизм также находится на границе двух миров, настоящего и будущего и является порталом из одного времени в другое. Благодаря машине на сцене рождается Фосфорическая женщина.

Изначально жанр пьесы «Баня» определялся автором как драма-комедия («драм-ком» написано на первой странице автографа пьесы). Впоследствии жанровый подзаголовок был изменен на «драма в шести действиях с цирком и фейерверком» и в большей степени стал отсылать к эстетике «зрелищного», условного театра. На обсуждении «Бани» в клубе Первой образцовой типографии 30 октября 1929 г. автора спросили, почему он свою пьесу назвал драмой? Маяковский ответил: «А это чтоб смешнее было, а второе – разве мало бюрократов, и разве это не драма нашего Союза?»²

О.С. Андреева в диссертации «Родовой синкретизм в творчестве В.В. Маяковского» отмечает, что во всех пьесах Маяковского прослеживаются черты такого жанра античной литературы, как мениппея³. «Мениппова сатира» происходит от имени философа Мениппа из Гадары и

¹ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Азбука, 2025. С. 66.

² Маяковский В.В. Выступление на обсуждении «Бани» в клубе Первой образцовой типографии 30 октября 1929 года // ПСС-13. Т. 1. С. 396.

³ Андреева О.С. Родовой синкретизм в творчестве В.В. Маяковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Андреева Ольга Сергеевна. Волгоград, 2012. С. 17–18.

может сочетать в себе лирику, эпос и драму, а также характеризуется «серьезно-смеховым» содержанием, соединением философских рассуждений, пародии и фантастики¹. Сам термин мениппея был введен М.М. Бахтиным в контексте объяснения жанровых источников и традиций романов Достоевского. Андреева определяет жанр пьесы «как эпическая трагикомедия-фарс с элементами антиутопии и буффонады»². Андреева также уточняет, что «черты трагифарса и буффонады проявляются через соединение марионеточного гротеска с психологическими речевыми характеристиками героев, синтез различных видов искусства (театр, цирк, пантомима, графика), сочетание сатирического изображения героев с мелодраматическими сценами, сращение публицистического пафоса и высокопоэтической стилистики»³.

М. Горький считал драматургию «самой трудной формой литературы», потому что «пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора»⁴. Драма в переводе с греческого означает «действие». В основе драмы конфликт, который зарождается и разрешается благодаря действиям героев произведения, намерения которых можно передать только посредством диалогов. В Литературной энциклопедии терминов и понятий сказано, что драма «принадлежит одновременно театру и литературе: являясь первоосновой спектакля, она вместе с тем воспринимается и в чтении»⁵. Драма как род литературы возникла благодаря эволюции театрального искусства, которое изначально имело ритуальное значение и было направлено на широкую аудиторию – все слои населения. Но с течением

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 525.

² Андреева О.С. Родовой синкретизм в творчестве В.В. Маяковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Андреева Ольга Сергеевна. Волгоград, 2012. С. 20.

³ Там же.

⁴ Горький М. О пьесах // Горький М. О литературе: статьи и речи. 1928–1935 гг. М.: Гослитиздат, 1935. С. 144.

⁵ Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 242.

времени актеры, соединяя пантомиму и диалоги, стали выстраивать сюжеты не только религиозного характера. Драма, рассчитанная на широкий круг людей, «всегда тяготела к наиболее острым общественным проблемам и в самых ярких образцах становилась народной»¹. Поэтому желание Маяковского сделать театр трибуной, значило – вернуться к его истокам.

Элементы цирковых представлений встречаются в древних писаниях и на фресках Египта и Шумерского царства, так что этот вид искусства, вероятно даже древнее театра. Хотя в современном виде цирк появился, конечно, позже. Этот вид искусства такой же народный, как театр. В цирке участники представления демонстрируют возможности человеческого тела на грани фантастики. Кроме акробатов в цирке могут выступать фокусники, клоуны и животные с дрессировщиками. Главное в цирковых номерах – трюк, который должен произвести сильный эффект восторга, удивления, восхищения публики.

Немецкий филолог Якоб Бернайс делает вывод, что аристотелевский термин катарсис, очищение – значит облегчение от аффектов сострадания, страха и подобных им. Трагедия, вызывая эти аффекты силою сценического действия, доводя их до крайнего напряжения, облегчает душу, успокаивает ее. Таким образом, термин катарсис у Аристотеля имеет не моральное, а «патологическое значение»². В русской бане тоже происходит ритуал очищения причем именно тела человека, который после парной будет чувствовать себя лучше и в эмоциональном плане. Маяковский с помощью своей пьесы как будто возрождает традицию катарсиса в трактовке Бернайса. Кроме того, телесность, которая присуща банным процедурам, может быть противопоставлена машинизации и урбанизации.

Такому нематериальному понятию, как время, автор придает особое значение. Маяковский уже в жанровом определении пьесы указывает длительность произведения – шесть действий. Время не только важный

¹ Там же.

² Введение // *Аристотель. Поэтика* / пер. Н.И. Новосадского. Л.: Academia, 1927. С. 17.

аспект, но и действующий персонаж, олицетворенный в образе Фосфорической женщины. В названии подчеркнута ограниченность, заданы определенные временные рамки, в которые вынуждено укладываться данное конкретное произведение.

Фосфорическая женщина появляется с искрами из машины времени, как человек новый во всех смыслах. Она представитель нового времени и новой формации человека. Фейерверк добавляет торжественности всему действию. Послание из будущего появляется с искрами. Материализация Фосфорической женщины тоже сопровождается фейерверком. В финале третий раз салют знаменует отправление героев на сто лет вперед. Будущее – фейерверк: красивый, но недостижимый огненный цветок, раскрывающийся в ночном небе. Это нечто эфемерное и неуловимое. Фосфорическая женщина как Прометей, принеший огонь людям, прибывает, чтобы забрать героев в лучшую жизнь, вывести их на новый уровень развития.

Замысел пьесы «Баня» начал складываться после успешной премьеры спектакля «Клоп» в ГОСТИМе в феврале 1929 г. Театральный критик С. Дрейден точно заметил своеобразную родственность сюжетных структур пьес Маяковского: «“Баня” ...по сюжету “Клоп” навыворот. В “Клопе” “насекомое” сегодняшнего дня попадает в грядущий Институт для благородных девиц. В “Бане” благородная девица будущего общается с “насекомыми” современности. И там, и здесь одна цель: путем контраста показать, что “мещанство и социализм”, равно как и “бюрократизм и социализм”, несовместимы...»¹. Сам автор тоже воспринимал пьесы «Клоп» и «Баня» как отдельный этап своего творчества. В процессе работы над текстом последней пьесы, Маяковский замечал, что «Баню» «писать

¹ Дрейден С.Д. «Баня» В. Маяковского в Госнардоме // Рабочий и театр. 1930. № 7. 5 февраля. С. 8.

трудней... вторая пьеса по своим размерам длиннее»¹. Если в «Клопе» было всего шестьдесят страниц, то «Баня» развернулась на девяносто.

На следующий день после премьеры пьесы «Клоп» Маяковский отправился в поездку по Европе и уже в конце февраля приехал в Париж, куда стремился на встречу с Т.А. Яковлевой. Еще находясь в Париже весной 1929 г. Маяковский начал обдумывать свою новую пьесу и обсуждать это с Яковлевой, которой потом сообщал в письмах, как продвигается работа. Он стремился закончить «Баню» к октябрю – ориентир для следующей поездки в Париж. Но личным планам автора не суждено было сбыться – Яковлева в декабре вышла замуж за другого. Тем не менее Маяковский сдержал слово и закончил пьесу в намеченный срок.

8 июня 1929 г. Маяковский «начал писать Баню (с дьяволовым опозданием!) и пока еще даже не все фамилии действующих [лиц] придумал. В виду такой медленности отложил и отъезд до числа 10го-15го июля»². Поэту пришлось перенести свою гастрольную поездку по курортам Кавказа и Крыма, которая в результате состоялась с 15 июля по 22 августа.

Маяковский, по воспоминаниям В.В. Полонской, просил контролировать его работу над пьесой как выполнение школьного задания, чтобы процесс написания продвигался быстрее: «...каждый урок я должна была и принимать, поэтому он писал с большим воодушевлением, зная, что я буду принимать сделанные куски пьесы. Обычно я отмечала несколько листов в его записной книжке, а в конце расписывалась или ставила какой-нибудь значок, до этого места он должен был сдать урок»³.

¹ *Маяковский В.В.* Выступление на заседании художественно-политического совета гос. театра имени Вс. Мейерхольда (на чтении и обсуждении «Бани») 23 сентября 1929 года // ПСС-13. Т. 12. С. 378.

² Тата (Татьяна Яковлева): сб. / сост. Аксёнкин А. М.: Гельветика, 2003. С. 74.

³ Воспоминания современников. В.В. Полонская // «В том, что умираю, не вините никого»? Следственное дело В.В. Маяковского: документы, воспоминания современников / вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. С.Е. Стрижневой. М.: Эллис Лак 2000, 2005. С. 513.

Можно установить, что черновой автограф¹ был готов до поездки, а именно до середины июля 1929 г. После гастролей Маяковский вернулся к черновику, доработал его к началу сентября 1929 г. и заказал машинописные копии. Тогда же автор начал знакомить со своим новым произведением сначала Осипа и Лилю Брик, а затем и более широкий круг единомышленников, друзей и коллег.

Хроника периода этого времени фрагментарно сохранилась в дневнике Л.Ю. Брик:

«5.9.1929.<...> Володя прочел кусочек из “Бани”. Кажется – здорово.

10.9.1929. Володя отдал уже пьесу в переписку.

15.9.1929. Заехал за мной Володя. Дома читал мне “Баню”. Пришел Ося - прочел еще раз. Она недоделанная. Легли в 5 утра.

22.9.1929. Вечером Володя читал “Баню”. Было человек 30.

23.9.1929. Володя читал “Баню” в театре успех бурный. Говорили, что Мольер, Шекспир, Пушкин, Гоголь!

26.9.1929. долго разговаривали о “Бане”... Хочет сам сделать к ней декорации.

27.9.1929. Вечером В. читал “Баню”. Марков разговаривал, что Володе нужен свой театр»².

Маяковскому была важна реакция и обратная связь слушателей, чтобы понимать, что именно стоит еще доработать в произведении. Таким образом, первые чтения «Бани» состоялись в узких кругах друзей и знакомых 15, 22 и 27 сентября 1929 г. в квартире Маяковского в Гендриковом переулке. 23 сентября «Баню» слышали на заседании художественно-политического совета ГОСТИМа под председательством В.Э. Мейерхольда, после чего были сделаны машинописные копии текста для театра и для печати (ГММ, РГАЛИ).

¹ «Баня». Драма в шести действиях с цирком и фейерверком. На л. 71 об. – рисунок В.В. Маяковского: два персонажа из пьесы «Баня» и набросок конструкции (?) // РГАЛИ. Фонд № 336, опись № 5. Ед. хр. № 81. Фотокопия № 133.

² Брик Л. Пристрастные рассказы. Нижний Новгород: Деком, 2003. С. 188–195.

Выступая на этом первом публичном обсуждении пьесы, Маяковский в ответ одному из участников обсуждения пояснял, что сначала он хотел сделать появление Фосфорической женщины из машины времени спланированным комсомольцами, но потом решил, что «некоторую театральную условность феерического порядка нельзя переносить из театра в жизнь»¹. Такой первоначальный замысел лишил бы пьесу подлинной фантастичности и придавал бы всем действиям положительных персонажей другой смысл. Автор усилил романтический пафос, показав Фосфорическую женщину как подлинную делегатку коммунистического будущего.

Вероятно, из-за этих изменений пришлось переделать всю последнюю часть, которую он начал писать первой, потому что «всегда не бывают отделаны хвосты»². Хотя пятый акт был построен правильно, по мнению Маяковского, он требовал тоже доработок: «...некоторые замечания нужно вложить и туда, немного обострив текст ...многое еще нужно сделать. “Клопа” я действительно писал почти с листа. Эту вещь я переписывал пять раз...»³

Часть изменений была внесена Маяковским по результатам публичных чтений и обсуждений пьесы. На публичных чтениях автор подчеркивал: «...я никогда не считаю какую-нибудь вещь законченной, сделанной, что я, мол, “памятник себе воздвиг нерукотворный”. Я твердо верю в творческие силы рабочего класса и прихожу к нему за помощью, чтобы этот нерукотворный памятник сделать рукотворным. Я всякие замечания принимаю к сведению и стараюсь ими воспользоваться...»⁴ Отрывки из пьесы были прочитаны в Ленинграде: в помещении Государственной академической капеллы (12

¹ *Маяковский В.В.* Выступление на заседании художественно-политического совета гос. театра имени Вс. Мейерхольда (на чтении и обсуждении «Бани») 23 сентября 1929 года // ПСС-13. Т.12. С. 379.

² *Маяковский В.В.* Выступление на заседании художественно-политического совета гос. театра имени Вс. Мейерхольда (на чтении и обсуждении «Бани») 23 сентября 1929 года // ПСС-13. Т.12. С. 380.

³ Там же.

⁴ *Маяковский В.В.* Выступление на обсуждении «Бани» в клубе Первой образцовой типографии 30 октября 1929 года // ПСС-13. Т.12. С. 395.

октября), в Московско-Нарвском Доме культуры (13 октября) и Доме печати (20 октября). Также Маяковский неоднократно выступал в Москве: в Большой аудитории Политехнического музея (25 октября), в Доме печати (27 октября), в рабочих аудиториях в клубе Первой образцовой типографии (30 октября), в клубе «Красный луч» (9 ноября), в клубе «Пролетарий» (4 декабря), в клубе завода «Икар» (28 декабря), снова в Ленинграде, в клубе Ижорского завода (9 января 1930 г.).

Исходя из того, что первое чтение пьесы состоялось 15 сентября, за неделю до собрания в ГОСТИМе, работа над доработкой текста шла параллельно процессу презентации пьесы. Еще 30 октября в клубе Первой образцовой типографии Маяковский говорил о том, что Мейерхольд как режиссер недоволен концовкой с фейерверком – слишком банальной «внешней красотью»¹.

Мейерхольд в конце 1920-х гг. испытывал постоянную нехватку литературного материала для постановок. «Театр погибает. Нет пьес. От классиков принуждают отказаться. Репертуар снижать не хочу»², – пишет Мейерхольд Маяковскому весной 1928 г. Режиссер интересуется, нет ли новых пьес и у других авторов, например, у Эрдмана и Булгакова.

Хотя в 1929 г. был поставлен «Клоп» Маяковского, но «Баню» Мейерхольд ждал также с нетерпением. Пьеса «Баня» выражала проблемы современности, но была не единственным произведением, поднимающим темы бюрократии и политического мещанства. Аналогичные темы и сюжеты раскрываются в «Самоубийце» Эрдмана и в «Багровом острове» Булгакова, однако эти пьесы были запрещены в то время. В том, что произведение Маяковского разрешат к публикации и постановке в театре, Мейерхольд был уверен. На чтении «Бани» 23 сентября на заседании художественно-политического совета ГОСТИМа Мейерхольд назвал Маяковского

¹ *Маяковский В.В.* Выступление на обсуждении «Бани» в клубе Первой образцовой типографии 30 октября 1929 года // ПСС-13. Т. 12. С. 396.

² *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / сост. А.В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 2: 1917–1939. С. 175.

современным Мольером, который «нагромождает словесный материал с таким блеском и с таким остроумием», присущим только великому французскому драматургу¹.

Булгаков, по мнению Е.А. Яблокова, отреагировал на такое заявление пьесой «Мольер», которую написал до конца 1929 г.: «Именно “перемещение” Маяковского из рядов авангарда в ряды классиков вызвало острую реакцию Булгакова – это была экспансия в ту область, которую он числил за собой, которую, в отличие от новаторских течений, брался оценивать. Пьеса “Мольер” оказывается окрашенной литературной полемикой – не с текстом пьесы Маяковского, а с его интерпретацией – то есть с “текстами” Мейерхольда и других первых слушателей “Бани”»². В.О. Перцов отмечал сходство некоторых эпизодов «Клопа» и «Бани» с «Мещанином во дворянстве» и «Дон Жуаном» Мольера: «Сцены турецкой церемонии с посвящением Журдена в “мамамуши” и со стилизованными под турецкий язык диалогами могли быть опорой для соответствующих сцен с Понтом Кичем, пародирующим английский язык в “Бане”. <...> Заключительный монолог Сганареля, восклицающего после того, как по знаку Статуи Командора земля разверзлась и поглотила в языках пламени его господина: “Ах, мое жалованье, мое жалованье!” – невольно перекликается для Мейерхольда с рассуждениями Победоносикова перед отправкой в будущее машины времени <...> Приемы буффонады, традиции народного театра, который с таким блеском использовал Мольер в своих комедиях, могли найти с успехом свое применение при постановке сатирической “драмы с цирком и фейерверком”»³.

Уверенность Мейерхольда в том, что цензура пропустит пьесу, подтверждается договором на постановку «Бани» в ГОСТИМе, который был

¹ Там же. С. 218.

² Булгаков М.А. Диалог сатириков: сборник: Михаил Булгаков, Владимир Маяковский / сост., вступ. ст., коммент. Е.А. Яблокова. М.: Высшая школа, 1994. С. 41.

³ Перцов В.О. Маяковский: жизнь и творчество: в 3 т. Т. 3. М.: Худож. Лит., 1976. С. 333–334.

заключен 5 октября 1929 г. По данному договору предполагалось, что «ГОСТИМ обязуется осуществить постановку пьесы “Баня” и дать ее первое публичное исполнение не позднее 15 декабря 1929 г.»¹. Этот факт подтверждает готовность текста, с которым уже можно начинать репетиции, чтобы чуть больше, чем через два месяца уже выпустить премьерный спектакль. В договоре было также указано, что театр должен дать от 20 до 150 представлений до 1 октября 1932 г. Маяковскому как автору пьесы было выплачено 2500 рублей тремя платежами. Причем драматургу должны были выплатить это вознаграждение вне зависимости от количества сыгранных спектаклей. Даже если премьера не состоится 15 декабря (как это и произошло) автор получает свой гарантированный минимум, который обязуется выплатить ему театр. ГОСТИМ во главе с Мейерхольдом брал на себя эти риски, учитывая авторитет Маяковского. На обсуждении «Бани» 4 декабря в клубе «Пролетарий» Маяковский подтвердил окончание работы над текстом. На всех предыдущих выступлениях автор настаивал, чтобы ему высказывали честно все замечания и предложения, потому что он был намерен использовать их для улучшения текста, но на этой декабрьской встрече Маяковский заявил, что «если я не смог дать то, что нужно в этой вещи, то сделаю в следующий раз»², имея в виду уже следующее произведение. Автор завершил основную работу над литературным текстом. Однако при создании театральной постановки и под влиянием цензуры этот утвержденный вариант продолжал претерпевать изменения.

В последнем действии пьесы Победоносиков произносит торжественную речь, посвященную машине времени: «Аппарат прекрасный, аппарату рад – рад и я и мой аппарат»³. Каламбур, которыми было наполнено все произведение. Маяковский при встрече с В.П. Катаевым рассказал ему

¹ Постановочный договор на пьесу Вл. Вл. Маяковского «Баня», с гостеатром им. Мейерхольда и Драматическим театром государственного народного дома в Ленинграде. 1929 // ОР ИМЛИ РАН. Фонд №18. Опись 2, № 27. Л. 3.

² *Маяковский В.В.* Выступление на обсуждении «Бани» в клубе «Пролетарий» 4 декабря 1929 года. // ПСС-13. Т. 12. С. 400.

³ Там же. С. 344.

истоки этого краткого монолога главначпупса. Оказалось, что корни уходят в детство автора, когда отец Маяковского купил фотоаппарат, и вся семья была счастлива такому приобретению. Тогда будущий поэт выразил всеобщую радость первыми в своей жизни стихами: «Мама рада, папа рад, что купили аппарат»¹. В последнем драматическом тексте собрано немало личных воспоминаний, мыслей и эмоций автора, которые ниточками ведут к разным этапам становления его творческой личности, начиная с детства.

Работа над пьесой шла параллельно с попытками создания группы Реф. Споры о месте искусства в общественной жизни также отразились в тексте пьесы и театральных лозунгах: «Правое искусство наступает густо. / Соединяйтесь, работники пролетарского искусства!»²

6 февраля 1930 г. Маяковский выступил на конференции Московской ассоциации пролетарских писателей (МАПП), где заявил официально о своем желании вступить в Российскую ассоциацию пролетарских писателей (РАПП). К концу 1920-х гг. РАПП была объявлена единственным «официальным» орудием партии в области литературы. Поэтому в связи с таким давлением со стороны государственных органов на литературные объединения Маяковский был вынужден примкнуть к ассоциации. Как пишет Д.И. Золотницкий: «...приход левовца Маяковского в РАПП был отчасти подготовлен, ибо совершался с очевидной оглядкой на Литфронт»³. В журнале «На литературном посту» по итогам конференции МАПП была напечатана статья «В наступление по всему фронту», где говорилось, что присоединение Маяковского к организации РАПП – серьезный социальный показатель. Однако несмотря на то, что поэта приняли единогласно, его еще не считают писателем пролетарским. Маяковскому, как и другим вступившим в этот день в РАПП писателям, которых называли

¹ Катаев В.П. Трава забвенья // Катаев В.П. Трава забвенья; Святой колодец. М.: Время, 2018. С. 363.

² Катаев В.П. Трава забвенья // Катаев В.П. Трава забвенья; Святой колодец. М.: Время, 2018. С. 350.

³ Золотницкий Д.И. Закат театрального Октября. СПб.: РИИИ, 2006. С. 30.

представителями «революционного попутничества... предстоит сложная и трудная работа над собой»¹. Такое заявление по отношению к Маяковскому, который всегда в своем творчестве воспевал революцию и новый политический строй, кажется странным. Однако у поэта были идеологические расхождения с РАПП. Чрезмерная критика проблем современности противоречила агитационной и более прямолинейной политике РАПП.

2.1. Текстологические характеристики пьесы: рукописи, машинописи, первые публикации

Текстологическое исследование пьесы осложняется тем, что источники разного уровня сохранились частично и не дают основания для полной реконструкции текста. Рукописных материалов Маяковского осталось немного, поэтому особенную ценность представляет черновая рукопись пьесы «Баня»², которая включает в себя правки, позволяющие проследить ход мысли автора (например, формирование жанра «драмы с цирком и фейерверком»). На л.76 можно найти изменения, сделанные под влиянием автоцензуры: «Ты не должна запятнать мою честь как [коммуниста] члена партии»³. Творческий характер работы Маяковского над пьесой «Баня» подтверждают вырезанные и вклеенные из другой рукописи фрагменты (86 об., 87, 88), также рисунки автора на л.71, изображающие двух персонажей пьесы и конструкцию декораций. Работая над текстом, Маяковский сразу думал о его визуальном сценическом воплощении, даже хотел сам делать декорации, как написала в своем дневнике Л.Ю. Брик⁴.

Машинописный материал представлен более полно, однако также не охватывает всех этапов работы над произведением. Среди сохранившихся

¹ [Б. п.] В наступление по всему фронту. Основные итоги 1-й областной конференции МАПП // На литературном посту. 1930. № 4. С. 4.

² «Баня». Драма в шести действиях с цирком и фейерверком. На л.71об. – рисунок В.В. Маяковского: два персонажа из пьесы «Баня» и набросок конструкции (?) // РГАЛИ. Фонд № 336. Опись № 5. Ед. хр. № 81. Фотокопия № 133.

³ Там же.

⁴ Брик Л. Пристрастные рассказы. Нижний Новгород: Деком, 2003. С. 188–195.

машинописей следует выделить экземпляр с печатью Главреперткома о разрешении к постановке от 9 февраля 1930 г. и пометкой о поступлении в комитет 23 ноября 1929 г.¹; экземпляр без подзаголовка, содержащий режиссерские пометы В.Э. Мейерхольда, П.В. Цетнеровича и других участников постановочного процесса².

Особый интерес представляют фрагментарные машинописи заключительных действий: текст пятого и шестого действий³, а также текст пятого действия⁴ и концовка шестого действия⁵, составляющие часть того же экземпляра⁶. Сохранилось также начало «Марша времени» с авторским вариантом⁷.

Актерские списки представлены отдельными отрывками. Сохранился текст Бельведонского из второго действия с вариантами⁸, роль Фосфорической женщины из пятого и шестого действий с вариантами и пометкой В.Э. Мейерхольда «т. Зинаиде Райх. Вс. Мейерхольд. 2.XI.29»⁹, а также роль Ундертон из заключительных действий с авторской правкой¹⁰. Вероятно, как только Маяковский закончил вносить правки в текст, Мейерхольд раздал актерам тексты ролей.

¹ Маяковский В.В. «Баня». Машинопись с правкой и печатью Главреперткома // ГММ. РДФ Р-5427. 98 с.

² В.В. Маяковский. «Баня». Пьеса (6 частей). Рабочий экземпляр В.Э. Мейерхольда. // РГАЛИ. Фонд № 963. Опись № 1. Ед. хр. № 657. 86 лл.

³ Баня. Драма в шести действиях с цирком и фейерверком. Машинопись пьесы: пятое и шестое действия // ГММ. РДФ. Р-267. 34 лл.

⁴ Баня. Драма в шести действиях с цирком и фейерверком. Две машинописные копии пятого действия с орфографическими правками // ГММ. РДФ. Р-268. 20 лл.

⁵ Баня. Драма в шести действиях с цирком и фейерверком». Машинопись пьесы: конец шестого действия с вариантами // ГММ. РДФ. Р-269. 3 лл.

⁶ «Баня». Драма в шести действиях с цирком и фейерверком. Полный текст и I, V, VI действия. Л.1-2 – «В чем дело?». Статья для журнала «Даешь!» // РГАЛИ. Фонд № 336. Опись № 5. Ед. хр. № 80. 31 л. (нумерация: 65–84 и 91–93).

⁷ В.В. Маяковский. «Баня». Комедия. Добавления и изменения в тексте, сделанные автором // РГАЛИ. Фонд № 963. Опись № 1. Ед. хр. № 660. Л. 8.

⁸ Отрывки из роли Бельведонского и сцен из комедии В.В. Маяковского «Баня» // РГАЛИ. Фонд № 963. Опись № 1. Ед. хр. № 659. 5 лл.

⁹ Роль Фосфорической женщины из пьесы В.В. Маяковского «Баня», сыгранная З.Н. Райх в ГОСТИМ // РГАЛИ. Фонд № 998. Опись № 1. Ед. хр. № 3644. 9 лл.

¹⁰ Роль Ундертон из пьесы В.В. Маяковского «Баня», готовившаяся З.Н. Райх к исполнению в ГОСТИМ. Без начала // РГАЛИ. Фонд № 998. Опись № 1. Ед. хр. № 3645. 2 лл.

Несмотря на внушительное количество сохранившихся источников пьесы «Баня», все они не обеспечивают полную картину процесса работы над финальным вариантом драматического текста. Существенной лакуной является отсутствие белого автографа, послужившего основой для машинописной версии, которая, в свою очередь, использовалась Маяковским при редактировании пятого и шестого действия произведения. Кроме того, сохранились не все и не целиком распечатки актерам для работы над ролями, содержащие как авторские, так и режиссерские уточнения.

Значительная потеря в базе источников – несохранившийся суфлерский экземпляр. Это документ, в котором были бы аккумулированы все дополнения, вставки и правки, введенные непосредственно к моменту премьерного показа. Поэтому остается точно не установленным финальный вариант текста, прозвучавшего со сцены театра имени Вс. Мейерхольда 16 марта 1930 г.

До середины ноября пьеса существовала как единый текст, а затем в процессе совместной с театром работы дальнейшее развитие получил именно театральный вариант пьесы. Как отмечал А.В. Февральский, «Работая на репетициях в Гос. театре имени Вс. Мейерхольда, Маяковский вносил изменения в тот текст, который в данный момент был у него под рукой, иногда забывая перенести их в экземпляры, предназначенные для печати»¹. В литературный печатный вариант автором не были внесены правки, сделанные во время репетиций спектакля. Корректурa текста для печати шла уже после смерти Маяковского. Поэтому утверждалось, что сценический вариант, который был использован в ГОСТИМе, более полный и точный с точки зрения авторского замысла пьесы. Однако этот вариант подвергся цензурному рассмотрению и правке, в том числе вынужденной правке Маяковского, вписавшего своей рукой часть поправок ради смягчения текста, чтобы получить разрешение на постановку пьесы. Это явление автоцензуры

¹ *Маяковский В.В.* Варианты, разночтения и другие редакции. Пьесы // ПСС-13. Т. 11. С. 534.

не отмечено исследователями и не анализировалось в научных публикациях, подготовленных для трех полных собраний сочинений А.В. Февральским.

Официальный путь согласования пьесы преодолевался параллельно с творческой работой над спектаклем. 23 ноября 1929 г. пьеса «Баня» была сдана постановочной частью ГОСТИМа в Главрепертком для получения разрешения на постановку пьесы. В цензуру Главному репертуарному комитету были сданы два экземпляра пьесы: машинопись с правкой на 79 листах, передана затем в ГОСТИМ (хранится в Государственном музее В.В. Маяковского)¹; машинопись с перенесенной правкой и штампом Главреперткома, 98 лл., остававшаяся в Главреперткоме, затем передана Российскому государственному архиву литературы и искусства. Судя по регистрационному штампу Главреперткома пьеса поступила на визирование не позже 23 ноября.

Официальное разрешение на постановку было дано только 9 февраля 1930 г., но уже 16 марта премьера состоялась. Очевидно, что собрать спектакль за один месяц невозможно. Пока пьеса находилась на рассмотрении почти три месяца, все это время репетиционный процесс уже шел.

Творческая деятельность Маяковского контролировалась и вынуждена была пройти не только цензуру Главреперткома. У поэта также был заключен договор с Московским обществом драматических писателей и композиторов (МОДПиК). Поэтому на титульном листе «Бани» стояла печать МОДПиКа: «К сведению зрелищных предприятий постановка и публикация произведения членов МОДПиКа допускается только по письменному постановочному договору, заключенному с автором или МОДПиКом. Нарушение сего ведет за собой уголовную ответственность в порядке 177 ст. Уголовного код. Правление МОДПиКа (подпись). Маяковский (подпись)»².

¹ *Маяковский В.В. «Баня». Машинопись с правкой и печатью Главреперткома // ГММ. РДФ Р-5427. 98 с.*

² Там же.

Свое отношение к цензурным правкам в целом и к замечаниям Гандурина в частности Маяковский выразил в эпиграмме на Гандурина и в лозунге в театре во время самой постановки. Среди лозунгов в рукописном варианте написан последним следующий текст: «Комедия неприемлема в виде в таком / Сказали и головой покачали. / Уважаемый товарищ главрепертком, / А про что вы думали вначале?»¹ В лозунге, который был представлен в театре последняя строка «А про что вы думали вначале?» несмотря на свою точность и язвительность была заменена на фразу более размытую: «заходите не в конце, а в начале». Речь идет о представлении пьесы в театре, а эпиграмма относится к получению разрешения на постановку.

Среди дневниковых записей Л. Брик был один из вариантов знаменитой эпиграммы Маяковского. Заметка датируется 20 января 1930 г.: «Подмяв моих комедий глыбы сидит главрепертком Гандурин. А вы ноктюрн сыграть могли бы на этой горьковской бандуре?»²

Путь печатного варианта пьесы был проще. Цензурой публикуемых текстов занималось Главное управление по делам литературы и издательств (Главлит или Гублит). В то время отделом руководил А.Б. Халатов. В окончательный текст отдельного издания пьесы «Баня» не вошли ни авторские изменения, сделанные во время репетиций пьесы, ни предложенные Главреперткомом. Рукопись пьесы пропустили без изменений в ноябре 1929 г. Текст «Бани» для публикации поступил в Госиздат уже 9 декабря и отличался от сценического варианта.

О неучтенных изменениях Гандурина иронично говорит в пьесе Режиссер в III действии: «Что вы! Что вы, товарищи! Ведь это в порядке опубликованной самокритики и с разрешения Гублита выведен только в виде исключения литературный отрицательный тип»³. Эта реплика – ответ на

¹ Маяковский В.В. Лозунги для спектакля «Баня» // ПСС-13. Т. 11. С. 352.

² Брик Л. Пристрастные рассказы. Нижний Новгород: Деком, 2003. С. 199.

³ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 307.

возражения Победоносикова о том, что в пьесе все «сгущено», «в жизни так не бывает», поэтому надо «переделать, смягчить, опозитизировать, округлить...» Такое замечание от главного бюрократа перекликается со словами Гандурина, который тоже требовал сгладить острые политические углы.

Затруднения с прохождением текста через цензуру заставили Маяковского выступить с чтением пьесы в Главреперткоме 20 декабря 1929 г., но решение было принято и внесены значительные правки в цензурный экземпляр только 9 февраля. На официальном штампе Главного Комитета по контролю за репертуаром красными чернилами вписано: «допущено в пределах РСФСР для театра им. Мейерхольда. Купюры, вставки и изменения на стр. 2, 9, 11, 13, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 38, 40, 46, 47, 51, 52, 59, 61, 64, 65, 66, 10, 70, 71, 72, 77 <двух> экземпляров пьесы, содержащих твердый текст его зарегистрирован в Реперт. Комитете за N 4975. 9.П. 1930. Председатель ГРК Гандурин. Секретарь ГРК Н. Степанова»¹. Ручкой К.Д. Гандурина было также добавлено синим карандашом: «По этому экземпляру выправьте остающийся у нас. Этот завтра пошлите в театр. Гандурин, 9.П.»².

Исследование авторских правок свидетельствует об изменении жанра, внесенном рукой Маяковского. Вместо «пьесы» автор черными чернилами вписал «драма в 6 действиях с цирком и с фейерверком». Помимо такого фундаментального изменения дальше по тексту добавлены реплики персонажей Велосипедкина, Мезальянсовой, Победоносикова. Такие дополнения не только конкретизировали образы героев, но и корректировали содержание всего произведения в целом.

Председателем Главреперткома К.Д. Гандуриным были внесены изменения красным и синим карандашами. Купюры были нацелены на

¹ Терехина В.Н. Место цензурного экземпляра пьесы В. Маяковского «Баня» в ее текстологической истории // Текстологический временник. Русская литература XX века: вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 260.

² Там же.

сглаживание политической остроты некоторых фраз. Например, все указания на партию, коммунизм и большевизм было настоятельно предложено убрать, заменив на более «безопасное».

«Фосфорическая коммунистка» как один из знаковых персонажей должна была стать просто «Фосфорической женщиной» как в списке действующих лиц, так и по всему сценическому тексту соответственно. Музей Революции в реплике 141 изменен на «музей живописи»; вместо «по-большевицки» предложено оставить «по-настоящему»; «с коммунистическим приветом» в реплике 179 исправлено на «с товарищеским приветом»; «ответственный товарищ» трансформировался в реплике 198 в «ответственное лицо»; «партдень» превращен в «профдень»; «партмаксимум» в 221 реплике «партмаксимум» стал просто «максимум», «партийная этика» в реплике 293 стала «супружеской»; «член партии» превратился в «незаменимого, проверенного» в 350 реплике; Ундертон вместо «в подполье я не была» должна была говорить, что «в героях я не была»¹.

Супруга Победоносикова Поля пошла не «по комсомольцам», а «по нижним этажам», так что была утеряна изначальная коннотация этой фразы. Сам же Победоносиков по требованию цензуры должен был лишиться характерных признаков руководящего лица. Например, кремлевская «вертушка» превращалась в обычный «телефон», персональный «вагон» стал «поездом» без особенных привилегий, а ярко окрашенный в революционно «красную» краску Эдисон стал лишь «советским Эдисоном».

Реплика главначпупса в финале была также максимально «нейтрализована» Гандуриным. Окончание фразы «И она, и вы, и автор – что вы этим хотели сказать, – что я и вроде не нужны для коммунизма?!?» заменено на «не нужны для стройки социализма».

¹ Терехина В.Н. Место цензурного экземпляра пьесы В. Маяковского «Баня» в ее текстологической истории // Текстологический временник. Русская литература XX века: вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 261.

Некоторые формулировки с выраженной политической коннотацией вовсе были вычеркнуты: «Ты партийный? Да?»; «партвзносы»; «Не теряйте политику дальнего прицела»; «у нас исторический материализм»; «Я останавливаю поезд по государственной необходимости, а не из-за пустяков»; «Сейчас не те времена...» и т.п.

Так как осенью 1929 г. произошла смена наркомов просвещения (Луначарский – Бубнов) и финансов (Брюханов – Фрумкин), в пьесе пришлось сместить акценты с частного на общее: вместо указания на Луначарского вписать более общее указание на Главискусство.

Сопоставление текстов пьесы «Баня» позволяет выдвинуть гипотезу о наличии самостоятельных авторских версий – литературной и сценической. Они не могут рассматриваться линейно в связи с вынужденным характером изменений, вносимых в последний по времени текст.

Рукопись	Машинопись	Цензурные поправки
Драм-ком /драма с цирком и с фейерверком	пьеса	драма в 6 действиях с цирком и с фейерверком
Фосфорическая коммунистка	Фосфорическая коммунистка	Фосфорическая женщина
музей Революции	141 музей Революции	музей живописи
по-большевицки	по-большевицки	по-настоящему
с коммунистическим приветом	179 с коммунистическим приветом	с товарищеским приветом, с ответственным приветом
ответственный товарищ	198 ответственный товарищ	ответственное лицо
партдень	221 партдень	профдень
партмаксимум	партмаксимум	максимум
Партийная этика	293 партийная этика	супружеская этика
350.Мою честь	350 член партии	незаменимый,

Рукопись	Машинопись	Цензурные поправки
как[коммуниста]члена партии с [дореволюционным]выдающимся стажем		проверенный
в подполье я не была	в подполье я не была	в героях я не была
супруга его по комсомольцам пошла	супруга его по комсомольцам пошла	супруга его по нижним этажам пошла
кремлевская вертушка	кремлевская вертушка	телефон
личный вагон	личный вагон	поезд
красный Эдисон	красный Эдисон	советский Эдисон
467 что я негоден для коммунизма?	... не нужны для коммунизма	... не нужны для стройки социализма

В таблице¹ наглядно прослеживается, что черновой автограф совпадает с литературной версией, но отличается от сценической, разрешенной к исполнению. Февральский не мог проанализировать цензурные изменения открыто и подробно по идеологическим причинам. В данной работе впервые рассматривается история цензурных правок как вынужденного компромисса для получения постановочного разрешения.

О характере отношения Главреперткома к пьесе свидетельствует неопубликованная запись фиолетовыми чернилами, сделанная, вероятно, рукой Маяковского и хранящаяся в фонде Мейерхольда. Предположительно, запись сделана после генеральной репетиции 15 марта 1930 г., во время обсуждения приемочной комиссии:

«репертком – скользкий – острый

надо еще и еще баланс так называемых скользких мест (я не гомеопат)

Литовский:

Победоносиков – партиец

: классовый

как : массовый зритель

¹ Терехина В.Н. Место цензурного экземпляра пьесы В. Маяковского «Баня» в ее текстологической истории // Текстологический временник. Русская литература XX века: вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 260.

: воспринимает

кавычки не доходят до массового зрителя

система, а не персонаж (система-бюрократический аппарат)»¹.

Среди записей рамкой выделены слова: «Ленин и его отношение к бюрократическому аппарату»; «МЫ мало боремся»; «И Маяковского занозила»; «не доходят потому что не годится»; «будет [скользя] горка, с которой [съезжают] сбрасываются бюрократы»; красными чернилами: «отобрал лучших в коммунистический век».

Одно замечание обведено в кружок: [Тов. Стецкий] – вычеркнуто, по-видимому, автор согласился с замечанием: «заключительная сцена отъезда. Шум тротуара ТЕХНИКИ заглушает слова». Внизу предложение: «т. Литовский как редактор журнала “Рабочий и искусство” должен поднять кампанию за дачи нам средств»².

По заметкам видно, что основные возражения Главреперткома были политического характера: против «скользких, острых» мест, против обобщений (бюрократизм – система), против партийности Победоносикова.

В записной книжке №67 есть одна из самых ранних заметок, относящихся к тексту пьесы, реплика Оптимистенко (118): «Это до Октябрьской революции был энтузиазм а теперь материализм и никакого энтузиазма быть не может»³. Эта фраза была отмечена Гандуриным в цензурном экземпляре знаком вопроса.

Свое отношение к цензурным правкам в целом и к замечаниям Гандурина в частности Маяковский выразил в эпиграмме на Гандурина и в лозунге в театре во время самой постановки. Среди лозунгов в рукописном варианте пьесы написан последним следующий текст: «Комедия неприемлема в виде в таком / Сказали и головой покачали. / Уважаемый

¹ В.Э. Мейерхольд. Режиссерские заметки и зарисовки во время репетиций спектакля «Баня». // РГАЛИ. Фонд № 963. Опись № 1. Ед. хр. № 663. 20 лл.

² В.Э. Мейерхольд. Режиссерские заметки и зарисовки во время репетиций спектакля «Баня» // РГАЛИ. Фонд № 963. Опись № 1. Ед. хр. № 663. 20 лл.

³ *Маяковский В.В.* Записная книжка № 67 // ГММ. КП Р-209. Л. 18 об.

товарищ главрепертком, / А про что вы думали вначале?»¹ В лозунге, который был представлен в театре последняя строка «А про что вы думали вначале?» несмотря на свою точность и язвительность была заменена на фразу более размытую: «заходите не в конце, а в начале». Речь идет о представлении пьесы в театре, а эпиграмма относится к получению разрешения на постановку.

Среди дневниковых записей Л. Брик был один из вариантов знаменитой эпиграммы Маяковского. Заметка датируется 20 января 1930 г.: «Подмяв моих комедий глыбы сидит главрепертком Гандурин. А вы ноктюрн сыграть могли бы на этой горьковской бандуре?»²

Путь печатного варианта пьесы был проще. Цензурой публикуемых текстов занималось Главное управление по делам литературы и издательств (Главлит или Гублит). В то время отделом руководил А.Б. Халатов. В окончательный текст отдельного издания пьесы «Баня» не вошли ни авторские изменения, сделанные во время репетиций пьесы, ни предложенные Главреперткомом. Рукопись пьесы пропустили без изменений в ноябре 1929 г. Текст «Бани» для публикации поступил в Госиздат уже 9 декабря и отличался от сценического варианта.

О неучтенных изменениях Гандурина иронично говорит в пьесе Режиссер в III действии: «Что вы! Что вы, товарищи! Ведь это в порядке опубликованной самокритики и с разрешения Гублита выведен только в виде исключения литературный отрицательный тип»³. Эта реплика – ответ на возражения Победоносикова о том, что в пьесе все «сгущено», «в жизни так не бывает», поэтому надо «переделать, смягчить, опозитизировать, округлить...» Такое замечание от главного бюрократа перекликается со словами Гандурина, который тоже требовал сгладить острые политические углы.

¹ Маяковский В.В. Лозунги для спектакля «Баня» // ПСС-13. Т. 11. С. 352.

² Брик Л. Пристрастные рассказы. Нижний Новгород: Деком, 2003. С. 199.

³ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 307.

Пьеса «Баня» выходила в свет отрывками еще до того, как автор закончил вносить изменения в текст, а также до получения цензурного разрешения на публикацию всего произведения. Первым был опубликован отрывок «Марш времени» в Комсомольской правде¹. В.П. Катаев вспоминал в мемуарной книге «Трава забвенья» о том, что Маяковский именно «Марш времени» написал не сразу, а после одной из читок пьесы, которая прошла успешно, однако сам автор почувствовал, что не хватает «пафоса наших дней» для равновесия и уже на следующее утро прочитал друзьям этот поэтический отрывок².

Следом был напечатан отрывок I действия в журнале «Радиослушатель»³. На тот момент дизайном и художественным оформлением издания занимались А.М. Родченко и В.Ф. Степанова. Опубликованный фрагмент текста соответствовал тексту чернового автографа:

3 – часы можешь закладывать и продавать / вместо часы закладывайте и продавайте

4 – это тем легче, что я их еще не купил / вместо Хорошо, что я их еще и не купил.

5 – ... лучина в Загэсе.../ вместо на Днепрострое

6 – Вставили, значит, перо Швейцарии! / вместо Унасекомили, значит, Швейцарию? / и так далее.

29 октября 1929 г. этот отрывок прозвучал по радио, которое в то время становилось популярным и доступным. Маяковский считал, что радио – одно из лучших средств для распространения «...слова, лозунга, поэзии. Поэзия перестала быть только тем, что видимо глазами. Революция дала слышимое

¹ *Маяковский В.В.* Марш времени // Комсомольская правда. 1929. № 218. 21 сентября. С. 1.

² *Катаев В.П.* Трава забвенья // Катаев В.П. Трава забвенья; Святой колодец. М.: Время, 2018. С. 363.

³ *Маяковский В.* БАНЯ – это моя новая драма «в 6 действиях с цирком и фейерверком» // Радиослушатель. 1929. № 43. 27 октября. С. 8.

слово, слышимую поэзию»¹. Сохранилась фотография Маяковского в радиостудии за чтением пьесы «Баня».

Самая крупная публикация «Бани», которая включала в себя I, IV–VI действия, была выпущена в журнале «Октябрь»². Текст, сданный в печать в октябре, не совпадает с отдельным изданием пьесы в некоторых деталях. Анализ несовпадений в лексике и пунктуации свидетельствует о внимательной авторской редакции этих фрагментов. В чем следы авторского вмешательства?

В списке действующих лиц Бельведонский обозначен как «художник, баталист-натуралист» вместо «художник, баталист, натуралист». Первоначальный вариант более точен и саркастичен – Бельведонский не в состоянии писать батальные сцены на поле битвы (на натуре) несмотря на требования АХРРа (Ассоциация художников революционной России) быть ближе к натуре. Кроме того, во втором варианте, который воспроизводится и в Полном собрании сочинений, слово «натуралист» может означать также и «любитель природы, биолог», а не художник, работающий на натуре (реалист).

В том же списке действующих лиц есть еще уточнения, которые не вошли в окончательный текст, например: Ночкин – растратчик / вместо Растратчик Ночкин (по аналогии с характеристикой других персонажей).

Есть поправки в тексте, которые не мог сделать редактор. Например,

16. Это, значит, собирается, например, всесоюзный съезд / вместо Это значит собирается, например, всесоюзный съезд

30. да...деньги есть. / вместо Да... Деньги есть?

443. сэр, дорогой! Договоримся... / вместо ...сэр. ДорОгой договоримся.

450. ...идушие на животе часы / вместо ...идушие часы

¹ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 12. С. 162.

² Маяковский В.В. Баня: драма в 6 действиях с цирком и фейерверком // Октябрь. 1929. №11. С. 85–105.

465. Я с тобой, - твой Носик! / вместо ...я с тобой, твой Носик!

467. ...что вы этим хотели сказать? Что я и вроде не нужны для коммунизма?... / вместо ...что вы этим хотели сказать, что я и вроде не нужны для коммунизма?!?

В дальнейшем эти малозаметные, но важные нюансы были утрачены в ходе перепечатки текста. Известно, что Маяковский не держал корректуры отдельного издания, а в ходе сдачи текста мог не иметь при себе публикации в журнале «Октябрь» и забыть или не обратить внимания на эти уточнения текста.

Отрывки в журнале «Огонек»¹ и «Даёшь»² были напечатаны в ноябре с машинописного экземпляра³. Отрывок I действия пьесы появился в журнале «Рабис»⁴, ответственным секретарем которого была С.С. Шамардина, давняя и близкая знакомая Маяковского, неоднократно слышавшая «Баню» в авторской читке⁵. Отрывок III действия пьесы был напечатан в журнале «Советский театр» уже в 1930 г.⁶ Причем предваряла авторский текст статья А.В. Февральского о драматургии Маяковского.

Указанные журнальные публикации практически совпадают с текстом отдельного издания, фиксируя его на ноябрь 1929 г., время окончания работы над литературным текстом пьесы. Отдельным изданием пьеса «Баня»⁷ вышла только в июле 1930 г. Рисованную обложку создал художник А.М. Суриков. Книга была также «иллюстрирована фотографиями отдельных сцен первой

¹ Маяковский В.В. Что такое «Баня» и кого она моет //Огонек. 1929. № 47. С. 6.

² Маяковский В.В. Баня: драма в 6 действиях, с цирком и фейерверком: отрывок из 5 действия // Даешь. 1929. № 12. С. 10.

³ Маяковский В.В. «Баня». Машинопись с правкой и печатью Главреперткома // ГММ. РДФ Р-5427. 98 с.

⁴ Маяковский В. Баня. Даем начало первого действия пьесы // Рабис. 1929. № 49. 2 декабря. С. 9.

⁵ Маяковский без глянца: проект Павла Фокина. СПб: Амфора, 2008. С. 521.

⁶ Февральский А. Удивительно интересно! 3-е действие «Бани» // Советский театр. 1930. № 2. С. 24–26.

⁷ Маяковский В. Баня: Драма в 6 действ. с цирком и фейерверком. М.; Л.: Гос. изд-во, 1930. 78 с.

постановки пьесы в театре В.Э. Мейерхольда»¹, что подчеркивало тесную взаимосвязь литературного жанра пьесы с театральным искусством.

Однако работа над сценическим вариантом продолжалась во время репетиций вплоть до премьеры постановки «Баня» в ГОСТИМе. Кроме правок от Главреперткома Маяковский вносил изменения, которые помогали перевести литературный текст на язык театра, который требовал более насыщенного действия. В текст для отдельного издания эти доработки не вошли. Поэтому поступившая 9 декабря в Госиздат версия «Бани» отличалась от сценической. Отдельное издание не отражало в полноте дальнейшее движение текста, а также своеобразие сценической формы пьесы и специфику ее театрального воплощения (изменение реплик, появление новых персонажей, режиссерские заметки). В рассмотренных текстах основная идея и сюжетная линия пьесы «Баня» сохранились, однако движение текста на сцену напрямую повлияло на концентрацию сатиры и другие художественные особенности произведения, поэтому в данном случае корректнее говорить именно о версиях. Однако окончательно решить вопрос о двух версиях не представляется возможным в связи с отсутствием белого автографа для литературного текста, а для сценического – суфлерского экземпляра с окончательным сводом изменений.

2.2. Сатирическое и фантастическое: литературные реминисценции в пьесе

Литературные реминисценции в пьесе «Баня» восходят к культурным традициям прошлого и соотносятся с тенденциями начала XX в., сфокусированными на фантастическом будущем. Текст объединяет в себе сатиру и фантастику, что позволяет автору более свободно высказать свои мысли о бюрократической системе. В пьесе прослеживаются аллюзии на произведения Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, В. Евреинова, В. Хлебникова, М.А. Булгакова, Г. Уэллса, а также других авторов-классиков и новаторов своего времени.

¹ Прижизненные издания Маяковского. М.: ГБЛ, 1984. С. 35.

«Сатирик – хирург общественного организма, работающий без общего наркоза». Поэтому автор сатирических текстов должен быть предельно точен, чтобы не «вырезать» лишнего, а только «пораженные ткани»¹. Для того, чтобы овладеть искусством сатиры, мало одного таланта – нужна долгая творческая практика. «Смех в обработке, – писал В. Маяковский. – Обработка эта имеет свои законы... сатирик не рождается, а учится своему делу... сознательно выработанные приемы дают произвольный смех»². Маяковский к моменту создания пьесы «Баня» уже обладал отточенными навыками сатирика.

Исследователями многократно отмечено присущее пьесе «Баня» богатство отсылок к русской классической литературе и явлениям мировой культуры. Говорящие фамилии – прием, который Маяковский использует в пьесе «Баня», восходит к литературной традиции эпохи классицизма. В русской литературе говорящие фамилии начал активно использовать Д.И. Фонвизин. Автор дал своим героям из комедии «Недоросль» имена, которые выражали ключевые черты характера. А.С. Грибоедов в комедии «Горе от ума», сохраняя традицию, усложняет семантику каждого антропонима, который может указывать в его произведениях не только на характерную черту героя. Например, «Фамусов» от латинского слова «fama» (молва), имя Павел – маленький в переводе с латыни, а отчество от имени Афанасий, имеющий значение «бессмертный». То есть характеристика персонажей только через полное имя обретает объем.

Н.В. Гоголь использует прием говорящих фамилий, как в своих драматических, так и в прозаических произведениях. Например, каждое имя в поэме «Мертвые души» становится ключом к пониманию характера персонажа. Каждый из помещиков, к которым приезжает Чичиков, – тип, с какой-то гипертрофированной чертой характера. Например, Манилов –

¹ Боров Ю.Б. Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. С. 194.

² Маяковский В.В. Можно ли стать сатириком? // ПСС-13. Т. 12. С. 30–33.

чрезмерно мечтательный и его буквально манят «воздушные замки», различные проекты. Такого же эффекта добивается Маяковский, иногда даже не давая имени своему персонажу. Большинство героев «Бани» имеют только фамилии, а Фосфорическая женщина и вовсе остается без того и другого. Маяковский подчеркивал, что это не герои, а ожившие тенденции¹. Во второй главе данной диссертационной работы подробно анализируется каждый персонаж как отдельная «маска» во взаимодействии с другими действующими лицами.

Традиция Н.В. Гоголя имеет для пьесы «Баня» первостепенное значение: «Маяковский побил никем до него не побитый рекорд гоголевского гиперболизма»². А. Белый указывает, как близки были эти авторы разных времен в подходе к своему творчеству. Гоголь также свободно создавал новые слова, как это делали позже футуристы. Маяковский также, как и Гоголь не только устремлен в будущее, но и обращается к древним традициям, создавая свои тексты: «оба тут голову держат высоко, чтоб видеть столетия вперед и назад»³.

Р.В. Дуганов в статье «Замысел “Бани” Маяковского» приводит пример, что конструкция речи Понт Кича, которая вызывает смех из-за игры слов, обнаруживает свои истоки в диалоге за картами между Хлестаковым и Гибнером из эпизода, исключенного из печатного текста комедии Н.В. Гоголя «Ревизор»: «Хлестаков. <...> вы мне giebt теперь, а я вам после назад отгибаю»⁴. Вероятно, поэтому сначала Маяковский дает имя своему персонажу Понт Спич (speech – реплика, речь).

Гоголевское влияние обнаруживается также в художественной реализации таких персонажей, как Оптимистенко и Иван Иванович. По наблюдению Дуганова, изначально эти фигуры могли мыслиться как парные

¹ *Маяковский В.В.* Что такое «Баня»? Кого она моет? // ПСС-13. Т. 12. С. 200.

² *Белый А.* Мастерство Гоголя: исследование. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1934. С. 310.

³ Там же. С. 313–314.

⁴ *Дуганов Р.В.* Замысел «Бани» Маяковского // *Дуганов Р.В.* Велимир Хлебников и русская литература. М.: Прогресс-Плеяда, 2008. С. 263.

персонажи наподобие Бобчинского и Добчинского из «Ревизора», только Иван Иванович мог носить фамилию Оптимистенко, а Оптимистенко мог быть Иваном Ивановичем Пессимистенко. Это соответствовало бы неунывающему первому персонажу и пессимистическому характеру второго. Образ Победоносикова еще теснее связан с гоголевскими традициями. В этом персонаже прослеживаются реминисценции из нескольких произведений Гоголя: городничего из «Ревизора» (ср.: «Победоносиков. Инкогнито? Понимаю!»), правителя канцелярии из третьей главы первого тома «Мертвых душ» («...просто бери кисть да и рисуй: Прометей, решительный Прометей!») и др. Показательно, что в восьмой главе первого тома «Мертвых душ» фигурирует также помещик Победоносный¹.

Художественный замысел пьесы «Баня» можно интерпретировать как своеобразную реализацию концепции Ревизора, в которой машина времени выступает в качестве того «истинного ревизора», о котором писал Гоголь в «Развязке Ревизора»: «...страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба»². Маяковский видел постановку Мейерхольда «Ревизор» и высказывался о ней довольно критично: «мало переделано, мало этот гоголевский текст изменен»³. Чтобы пьеса Гоголя звучала почти сто лет спустя актуально, многие детали стоило изменить. Однако Маяковский считал, что лучше обращаться к новому современному материалу, чем переделывать старый. Тем не менее поэт защищал Мейерхольда, который смог найти отдельные удачные решения. Особенно Маяковский хвалил роль городничихи в исполнении Райх.

Финал «Бани» соотносится с «немой сценой» гоголевской комедии. Только сцена потрясения персонажей усиливается за счет трехкратного повторения — сначала погружение в темноту, затем собственно «немая

¹ Там же.

² Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 4: Ревизор. Приложение. С. 130.

³ Маяковский В.В. Выступление на диспуте о постановке «Ревизора» в Гос. театре имени Вс. Мейерхольда 8 января 1927 года // ПСС-13. Т. 12. С. 308.

сцена» в гоголевском духе и, наконец, завершающие реплики действующих лиц, раскрывающие внутреннее состояние героев. Примечательно, что в режиссерской интерпретации Мейерхольда вводится дополнительный, так называемый ложный элемент «немой сцены» – фотографирование персонажей перед отправкой машины времени, что усиливает эффект финала.

Р.В. Дуганов также убедительно сопоставил монолог Фосфорической женщины «По первому сигналу мы мчим вперед, прервав одряхлевшее время...» с известными словами из «Театрального разъезда» Гоголя: «Бодрей же в путь! И да не смутится душа от осуждений...»¹ Текст пьесы Гоголя формировался из записей, сделанных писателем после премьеры «Ревизора». Как указывает Е.Г. Падерина, в записанном Гоголем весной 1836 г. материале прослеживается не только рефлексия автора по поводу увиденного спектакля по его пьесе, но и различные оценки зрителей, а также «антикритика на отрицательные рецензии»². Текстологический анализ, который выявляет, например, мизансценические ремарки, позволяет увидеть уже в этих фрагментах жанровую принадлежность к драматургическому роду. «Театральный разъезд» как пьеса родился из полемики авторских и зрительских реакций и стал своего ответом автора на критику в свой адрес. Маяковский хорошо знал текст и вспоминал о «Театральном разъезде», выступая на обсуждении постановки пьесы «Клоп» 2 февраля 1929 г.: «Когда говорят о том, что в “Клопе” нет положительных типов, мне вспоминается “Театральный разъезд” Гоголя. Критика похожая»³, – предвосхищая грядущие критические интерпретации и интертекстуальные прочтения «Бани», Маяковский сознательно вводит пародию на них непосредственно в

¹ Дуганов Р.В. Замысел «Бани» Маяковского // Дуганов Р.В. Велимир Хлебников и русская литература. М.: Прогресс-Плеяда, 2008. С. 265–266.

² Падерина Е.Г. Записи Гоголя после премьеры «Ревизора» 1836 г. и понятие «редакция драматического текста» (К истории текста «Театрального разъезда») // Вопросы источниковедения и текстологии русской литературы XIX века: сборник статей по материалам Международной научной конференции. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 166–167.

³ Маяковский В.В. Выступление на обсуждении пьесы «Клоп» в клубе рабкоров «Правды» 2 февраля 1929 года // ПСС-13. Т. 12. С. 509.

ткань самого драматического произведения, создавая многоуровневую структуру самокритики и метатеатральности¹.

Роману-хронике «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина пьеса «Баня» близка не только использованием говорящих фамилий и вымышленных учреждений, но более общими приемами сатиры на бюрократию и ее проявления. Салтыков-Щедрин описывает вымышленный город Глупов, где живут эгоистичные и коррумпированные чиновники, которые больше заботятся о своих собственных интересах, чем о благополучии людей и государства. Например, в главе «Оправдательные документы» высмеивается казенный стиль и предельная важность бюрократических процедур – эти же темы становятся центральными в пьесе «Баня» Маяковского².

Как писал О.И. Ильин, очень «показательное проявление игрового начала происходит в творчестве Маяковского второй половины 1920-х», то есть в период создания последних драматических текстов³. Каламбурами буквально переполнены диалоги в пьесе. Причем Маяковский в некоторых эпизодах погружает зрителей в концентрированно пустые и бессмысленные речи бюрократов (в особенности это касается реплик Победоносикова). Для автора, который писал стихи, пьесы и различные тексты, важность слов была беспрецедентна. Маяковский выверял и оттачивал каждый слог своего произведения. Пустота фраз бюрократов, игра канцеляризмов и терминов, лишенных глубины, а иногда и логики была тщательно выработана автором, часто сталкивавшимся с цензурой и другими бессмысленными препятствиями со стороны государственных институций.

Сатира в произведениях Маяковского, как у Гоголя и Салтыкова-Щедрина подается в сочетании с гиперболой, фантазмагорией, элементами фантастики. Сказочность снижает серьезность проблем, о которых пишет

¹ Подробнее о метатеатральности «Бани» см. во второй главе диссертационной работы.

² *Салтыков-Щедрин М.Е. История одного города // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 8. М.: Худож. лит., 1969. С. 265–436.*

³ *Ильин О.И. Героическая сатира Маяковского. Саратов: Саратов. кн. изд-во, 1962. С. 47.*

Маяковский. Бюрократия становится лишь недоразумением, которое возможно исправить только волшебными приемами.

Ю.Б. Боров в книге «Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия» описывает эволюцию сатирического, которая происходит из-за изменений образа мышления. В каждое время активизируются определенные принципы и критерии сатирической критики: «Личное расположение (Аристофан); представление о целесообразном миропорядке (Ювенал); мера (Сервантес, Эразм, Рабле); норма (Мольер); здравый смысл (Свифт); несбыточное совершенство (Гейне); идеал (Гоголь, Щедрин); точка зрения будущего (Маяковский)»¹. Так будущее становится не только нормой, но и более реальным понятием, чем настоящее, его судьей, в пьесе «Баня» в особенности. Маяковский в своих стихотворениях и пьесах поднимает на смех мещанский подход к жизни и бюрократизм не для того, чтобы только критиковать настоящую ситуацию. Автор делает это с целью высветить проблемы социума, чтобы было проще преодолеть их и приблизиться к будущему. «Я хочу будущего сегодня»², – ответил Маяковский Горькому, который заметил, что поэта ждет великое, хотя и тяжелое будущее.

Для футуристов проблема воплощения будущего, динамической, машинной картины жизни общества составляла часть эстетической программы. Как пишет искусствовед и философ К.М. Кантор, В.В. Маяковский в 1920 г. проявил интерес к теории относительности Эйнштейна. В то время поэт размышлял над созданием утопической поэмы «Пятый интернационал», которая осталась незавершенной. В этом произведении автор хотел раскрыть концепцию преодоления времени, которое метафорически уподоблялось пространству³. Остались сведения, что

¹ Боров Ю.Б. Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. С. 144.

² Переписка А.М. Горького с И.А. Гроздевым / Архив А.М. Горького. Т. 11. М.: Худож. лит., 1966. С. 228.

³ Кантор К.М. Тринадцатый апостол. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 236.

Маяковский посетил лекцию о теории относительности Эйнштейна. По воспоминаниям Р.О. Якобсона, поэт собирался отправить радиogramму Эйнштейну: «Науке будущего от искусства будущего»¹. Подтверждает этот факт первая часть поэмы, где Маяковский высказывал свое желание «встать в ряды Эйнштейнам»². Поэт был знаком с космической философией ученого К.Э. Циолковского, брошюры («Прошедшее земли» и «Общественная организация человечества») которого хранил в своем книжном шкафу³. Маяковский побывал в 1927 г. на Первой мировой выставке межпланетных аппаратов и механизмов в Москве, «где были представлены макеты ракет и скафандра по рисункам К.Э. Циолковского»⁴.

Герои фантастических книг не только путешествуют в пространстве и времени, покоряя космос и новые неизведанные территории. Метаморфозы часто происходят и с самими людьми или животными. Например, у М.А. Булгакова в 1925 г. вышли повести «Собачье сердце» и «Роковые яйца». В основе сюжета последней эксперименты над животными, которые благодаря новейшему изобретению могут очень быстро расти. Это открытие используют для роста куриц, но процесс выходит из-под контроля. Прослеживаются отсылки к Уэллсу, который уже в 1904 г. опубликовал роман «Пища богов», где благодаря гормону роста герои подчиняют себе время и выращивают кур за минуты. Маяковский в пьесе «Баня» пародийно возвращается к этим сюжетам. Его герой Велосипедкин хочет использовать машину времени Чудакова для ускорения роста куриц, а изобретатель ругает своего помощника за такую мелочность. Управление временем нельзя использовать по таким приземленным вопросам. Это глобальное открытие, которое может изменить буквально всё. Сам образ машины времени

¹ Якобсон Р.О. Смерть Владимира Маяковского. The Hague; Paris: Mouton, 1975. С. 20.

² Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме / сост. С.В. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 236.

³ Колесникова Л.Е. Аэрокосмические сюжеты Маяковского // Творчество В.В. Маяковского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. Выпуск 3: Текст и биография. Слово и образ. С. 481, 484.

⁴ Терехина В.Н. Концепт «будущее» и его константы в поэтике В. Маяковского // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 235.

ассоциируется с романом Уэллса «Машина времени», где главный герой спасает мир благодаря своему изобретению. Также в романе есть эпизод, где один из героев предлагает положить все свои деньги в банк на проценты и сразу же отправиться в будущее, чтобы получить умноженный капитал.

Мир будущего в фантастических произведениях нередко представлен как антиутопия. Общество, описанное в романе Е.И. Замятина «Мы», сопоставимо с городом 1979 года из «Клопа» Маяковского. Все стерильно как в больнице, эмоции считаются болезнью, а система и правила превыше всего. Таким виделось машинизированное и урбанизированное «светлое» будущее.

Маяковский был знаком с идеями «материалистического утопизма» Н.Ф. Федорова и верил в возможность преодолеть недостатки настоящего в будущем: «будущее – вот бог поэта, основной аргумент, удостоверяющий ценность всего: человека, идеи, свершения...»¹ В пьесе «Баня», как и в других больших произведениях, герои устремляются в будущее, выражая волю автора, который сам всегда старался заглянуть вперед как можно дальше, как будто совершить «переход от “истории как факта” к “истории как проекту” и далее к “истории как акту”»². Поэтому Маяковского так волновала проблема времени. Возможность управлять им означала бы «победу над смертью, а бессмертие в его поэтической мифологии, по замечанию Якобсона, не могло быть потусторонним, оно нерасторжимо с землей: «...нет воскресения без воплощения, без плоти»»³.

Велимир Хлебников оказал сильное влияние на творчество Маяковского, который называл его «Колумбом новых поэтических материков»⁴. Маяковский воспринимал Хлебникова как «поэтического

¹ Семенова С.Г. «Третья Революция Духа» // Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века. Новые задачи и пути исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 75.

² Гачева А.Г. Евангельский текст и идея проективности литературы в наследии Н.Ф. Федорова // Проблемы исторической поэтики. 2023. Т. 21. № 4. С. 205.

³ Терехина В.Н. Концепт «будущее» и его константы в поэтике В. Маяковского // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 236.

⁴ Маяковский В.В. В.В. Хлебников // ПСС-13. Т. 12. С. 23.

учителя». Особенно важным для поэта было то, что Хлебников ставил перед поэзией задачи, выходящие за рамки литературы как эстетического феномена и смотрел на новое искусство через призму точных дисциплин, не боясь соединять литературные феномены с математическими формулами. Хлебниковские принципы словотворчества и ритмических решений оказали значительное влияние на поэтические эксперименты Маяковского. Фосфорическая женщина, прибывшая из 2030 года, буквально реализует собой хлебниковский принцип: «Родина творчества – будущее». Появление этой героини знаменует торжество будущего над настоящим, угнетенным бюрократией. Ю.А. Смирнов-Несвицкий в книге «Зрелище необычайнейшее. Маяковский и театр» отметил активное развитие «темы антибюрократизма»: «Уже в середине 1920-х годов театры явно ощущали потребность показать новую породу служак, мешавших государству и народу строить новое общество»¹. Он приводил пример из пьесы Е. Мировича «Карьера товарища Брызгалина» в постановке Белорусского государственного театра (1926), герой которой имел черты будущего Победоносикова.

2.3. Социально-политический контекст пьесы

«Политическую идею» пьесы Маяковский определил как «борьбу с узостью, с делячеством, с бюрократизмом за героизм, за темп, за социалистические перспективы»². Непосредственным катализатором этого процесса послужил ряд исторических событий, отклик на которые дает произведение. Прежде всего речь идет о решениях XVI партийной конференции ВКП (б) в апреле 1929 г.: о пятилетнем плане развития народного хозяйства и о «генеральной чистке» советского и партийного аппарата. Они определили и пафос «Марша времени», и тему очищения от политического мещанства.

¹ Смирнов-Несвицкий Ю.А. Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 73.

² [Б. п.] «Баня» Маяковского идет на следующей неделе // Литературная газета. 1930. № 9. 3 марта. С. 4.

Тема бюрократии присутствовала в стихотворениях поэта с характерными заглавиями «Бюрократиада», «Прозаседавшиеся» (1922). Мещанство социальное автор изобразил в комедии «Клоп». Стихотворение «Стих не про дрянь, а про дрянцо» (1928 г.), написанное на эту же тему, заканчивается такими строками: «Изобретатель, / даешь / порошок универсальный, / сразу / убивающий / клопов и обывателей»¹. Такой изобретатель появляется в пьесе «Баня», где автор уже описывает мещанство политического масштаба. Главный герой Чудаков создает машину времени, которая отсеивает всех «клопов» и прочих вредителей, не давая им достигнуть будущего.

С темой злободневности соединяется тема будущего, социальной утопии, которая реализуется через образ машины времени. С ее помощью происходит деление персонажей, по определению Велимира Хлебникова, на «изобретателей», которых «будущее возьмет с собой», и «приобретателей», отброшенных в прошлое. Машина времени и Марш времени стали метафорой ускоренного движения в коммунизм.

Пафос борьбы с бюрократизмом и приспособленчеством был всегда органичен творчеству Маяковского. В частности, в характеристике Победоносикова и Бельведонского использованы кадры 48–53, 60–81 из первой части киносценария «Товарищ Копытко, или Долой жир!» (1927 г.). В стихотворениях весны-лета 1929 г., например, «Кандидат из партии», также намечен образ бюрократа «в партийных причиндалах»: «Есть бумажки прочитал их, / нет бумажек – сам напишет». Он «вышел из бойцов с годами/в лакированные душки... / День пройдет – знакомой даме / хвост накрутит по вертушке»². Тему бюрократии и так называемого «политического мещанства» автор раскрывал задолго до написания пьесы в стихотворениях «Гимн взятке» (1915 г.), «Искусственные люди» (1926 г.), «Служака» (1928 г.), «Ханжа» (1928 г.). В стихотворении «Прозаседавшиеся» (1922 г.)

¹ Маяковский В.В. Стих не про дрянь, а про дрянцо... // ПСС-13. Т. 9. С. 221.

² Маяковский В.В. Кандидат из партии // ПСС-13. Т. 10. С. 46.

Маяковский высмеивал бесконечные и бестолковые заседания, на которых необходимо присутствовать государственным служащим. Но заседаний так много – чтобы успеть на все «Поневоле приходится раздвояться. / До пояса здесь, / а остальное / там»¹.

В.И. Ленин положительно отзывался о стихотворении «Прозаседавшиеся» на заседании коммунистической фракции Всероссийского съезда металлистов, которое состоялось 6 марта 1922 г. Ленин признался, что у него нет особенной симпатии к творчеству Маяковского с точки зрения эстетической, однако нет и должной компетенции в вопросах филологии и литературы, чтобы оценить по достоинству стихотворение поэта. Зато суть и проблематика «Прозаседавшихся» Ленину оказалась близка и понятна: «Не знаю, как насчёт поэзии, а насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно. <...> Практическое исполнение декретов, которых у нас больше, чем достаточно и которые мы печем с той торопливостью, которую изобразил Маяковский, не находит себе проверки»².

Ленин признавал проблему бюрократии в Советском Союзе открыто и поддержал Маяковского, освещавшего эту проблему в своих произведениях. Незадолго перед пьесой «Баня» поэт написал стихотворение «Разговор с товарищем Лениным» (1929 г.), где, вступая с ним в диалог, заявлял: «Очень / много / разных мерзавцев / ходят / по нашей земле / и вокруг. <...> Мы их / всех, / конечно, скрутим, / но всех / скрутить / ужасно трудно»³. Маяковский говорил не только о рядовых «кулаках и волокитчиках, подхалимах, сектантах и пьяницах», но и о представителях руководящей верхушки. Характерно, что фраза «Устаешь / отбиваться и отгрызаться» вскоре появится в дневнике Л.Ю. Брик, которая описала, как Маяковский читал новую пьесу «Баня» в Главреперткоме, где «еле отгрызся» от критики со

¹ Маяковский В.В. Прозасидавшиеся // ПСС-13. Т. 4. С. 8.

² Ленин В.И. Сочинения. Т. 27. М., Л.: Гос. изд-во, 1932. С. 177–178.

³ Маяковский В.В. Разговор с товарищем Лениным // ПСС-13. Т. 10. С. 18.

стороны цензуры. Герой пьесы Велосипедкин тоже обещает «грызть глотки» ради того, чтобы достать деньги на строительство машины времени Чудакова.

В апреле 1929 г. в Москве проходила XVI всесоюзная конференция Всесоюзной коммунистической партии (большевиков), на которой был принят первый пятилетний план развития народного хозяйства. Сообщалось, что, дав отпор «правым капитулянтам», защищавшим «минимальный» вариант пятилетки, конференция одобрила «оптимальный» вариант. Маяковский, возвратившись из Парижа 2 мая 1929 г., подробно ознакомился с этими решениями. Движение за выполнение пятилетнего плана в четыре года он осмыслил как стремление преодолеть временные ориентиры. Это вдохновило автора на создание образа машины времени, которая помогает осуществить новые глобальные планы не за годы, а за минуты. Машина времени стала метафорой ускоренного темпа работы: «Время – вперед!». Велосипедкин предлагает инженеру Чудакову применить фантастическое изобретение как раз в хозяйстве, чтобы ускорить рост куриц: «... а мы от нее проведем провода, ну, скажем, на все куриные инкубаторы, в пятнадцать минут будем возвращать полупудовую курицу»¹. Также легкий кавалерист приходит в восторг от того, что можно перематывать время скучного доклада, например, товарища Когана от Государственной академии «научных художеств». В 1925 г. П.С. Коган выступал в Париже во время Международной декоративной выставки в Клубе работников советских учреждений. Как генеральный комиссар секции СССР он говорил «о советской литературе и марксистской концепции искусства вообще... Стоило лишь Когану заявить, что “главная заслуга в создании новых форм творчества принадлежит одному из величайших советских поэтов Владимиру Маяковскому”, как Маяковский сам предстал перед аудиторией... “и уступая просьбе докладчика, согласился наглядно продемонстрировать новые формы

¹ *Маяковский В.В.* Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 281.

советского творчества прочтением нескольких своих произведений»¹. Такое спонтанное выступление поэта имело успех, после которого Когану стало сложно продолжать свой доклад. Однако продолжив, он внес изменения в характеристику Маяковского, которого только что возвышал. Теперь он заметил, что «Маяковский едва ли променяет “Махно на Маркса”»² и уже не причислял его к великим советским писателям. Этот эпизод мог послужить мотивом для диалога между Велосипедкиным и Чудаковым, который упрекает своего товарища после предложения о перемотке докладов: «Фу, какая гадость! Чего ты мне какого-то Когана суешь? Я тебе объясняю это дело вселенской относительности...»³

Еще одно историческое явление того времени, о котором идет речь в пьесе, – «генеральная чистка». Уже в период окончания гражданской войны проблема бюрократизма была отмечена, а к концу 1920-х гг. стало понятно, что партийный аппарат сильно разросся, при этом эффективность работы упала. Первые подобные «чистки» начались сразу после смерти Ленина и были вызваны борьбой за власть внутри партии. В апреле 1929 г. в речи на пленуме ЦК ВКП(б) И.В. Сталин подчеркивал: «Вспомните о последних событиях в нашей партии. Вспомните о тех лозунгах, которые дала за последнее время партия в связи с новомодными классовыми сдвигами в нашей стране. Я говорю о таких лозунгах, как лозунг самокритики, лозунг заострения борьбы с бюрократизмом и чистки советского аппарата, лозунг организации новых хозяйственных кадров и красных специалистов, лозунг усиления колхозного и совхозного движения, лозунг наступления на кулака, лозунг снижения себестоимости продукции и коренного улучшения практики профсоюзной работы, лозунг чистки партии и т. д. Некоторым товарищам эти лозунги показались сногшибательными и головокружительными. А

¹ Николаев Д.Д. Парижское «Возрождение» о Владимире Маяковском (1925–1930) // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве... М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 427.

² Там же.

³ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11 С. 281.

между тем ясно, что эти лозунги являются самыми необходимыми и актуальными лозунгами партии в данный момент»¹. Эти материалы широко обсуждались в печати. Активная борьба с бюрократизмом, процесс чистки советского и партийного аппарата, набирая темпы, превращался в своеобразное соревнование: чем больше бюрократов уволено, тем лучше. Но работа государственных ведомств не улучшилась: «Снятые с работы в одной губернии, они находили себе место в другой»², – пишет исследователь Е.Л. Киселева.

Герой пьесы – яркий представитель бюрократии главначпусп Победоносиков «выживает» при всех потрясениях, а его секретарь Оптимистенко прямо возражает Велосипедкину, когда тот пытается добиться средств на строительство машины времени: «Да что вы, товарищ! Какой же может быть бюрократизм перед чисткой?»³

В своих последних пьесах «Клоп» и «Баня» Маяковский выразил тревогу по поводу идеального будущего, к которому стремилось общество со времен революции. Этот мотив дал повод к различным трактовкам его мировосприятия. Как пишет Л.Ю. Большухин об изменении прежних взглядов: «На смену версии “идеального” (с разным оценочным знаком) включения Маяковского в советскую эпоху пришли концепции идеологического разочарования поэта»⁴. Отношение к миру у автора разворачивается «от утопии к антиутопии или, по выражению И.Ю. Иванюшиной, движение “от карнавала к субботнику”»⁵. Сомнения в достижении заветной цели влияют на поэтический мир Маяковского, но не лишают пьесу оптимистического пафоса.

¹ Сталин И.В. О правом уклоне в ВКП(б): речь на пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б) в апреле 1929 г. // Сталин И. В. Сочинения. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1949. Т. 12. С. 11.

² Киселева Е.Л. Чистки государственных учреждений в 1929–1932 гг. как советский метод борьбы с бюрократизмом // Вестник РУДН. Серия: История России. 2009. № 4. С. 60–74.

³ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11 С. 295.

⁴ Большухин Л.Ю. Лирический герой Маяковского: феномен «незавершенности». М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2022. С. 8.

⁵ Там же.

В сентябре 1929 г. А.В. Луначарский был смещен с должности народного комиссара просвещения РСФСР. В этом же году Л.Д. Троцкий был выслан из СССР. Уже после смерти В.И. Ленина началась серьезная внутрипартийная борьба. Острота, с которой раскрывалась политическая тема в пьесе «Баня», была допустима до декабря 1929 г., после этого многое в тексте пройти цензуру без правок не могло. Критику социально-политических проблем настоящего и свои опасения за будущее Маяковский маскирует с помощью трех приемов. Элементы фантастики и сатиры скрывают серьезные темы, снимая по крайней мере частично ответственность за суть сказанного между строк. Театр, который является квинтэссенцией иллюзии и игры, также позволяет сказать намного больше, чем это может быть допустимо в реальной жизни.

Выводы. В главе представлен генезис пьесы «Баня» от черновой рукописи до цензурного экземпляра, разрешенного к постановке в ГОСТИМе. Маяковский пришел к драматургии как поэт и художник. Многогранный опыт Маяковского отразился в его пьесах, в которых драматург сочетал элементы театра прошлого и актуальные темы своей современности. «Баня» стала последней пьесой, над которой Маяковский работал вместе с режиссером Мейерхольдом. В ходе изучения истории создания пьесы на основе новых документов уточнены сведения о замысле и начале работы над пьесой. Ее черновой вариант был завершен всего за два месяца активной работы. После этого Маяковский дорабатывал пьесу еще несколько месяцев в период, когда уже представил ее в авторском исполнении публике. Изучение источников текста позволило выдвинуть и обосновать гипотезу о двух авторских версиях пьесы – литературной и сценической, которые сохраняют сюжетную линию и общую идею, однако в деталях могут существенно отличаться, что влияет на остроту политической сатиры в произведении. На основе историко-литературного анализа прослежены разнообразные связи пьесы с русской и зарубежной литературой, влияние Гоголя и Салтыкова-Щедрина, Уэллса, Булгакова,

Эрдмана. Отмечено значительное воздействие идей Хлебникова и новейших научных открытий. Пьеса «Баня» вобрала в себя актуальные вопросы социально-политической жизни того времени. Девиз «выполнить пятилетку за четыре года» нашел воплощение в образе машины времени – с этим связано патетическое начало произведения. Сатирический пафос звучит в осмеянии бюрократии и политического мещанства.

ГЛАВА 2. ОТ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА К СЦЕНИЧЕСКОМУ ВОПЛОЩЕНИЮ: «БАНЯ» В ГОСТИМе

§ 1. Отражение в пьесе театральных тенденций и новых направлений драматургии первой трети XX века

Обновление театра в послереволюционное десятилетие происходило постепенно, сопровождалось значительными потерями в рядах его деятелей, которые эмигрировали или отошли от активной деятельности. В первые годы после революции нужно было наладить жизнь страны, поэтому театру уделялось недостаточно внимания. Однако уже в 1920-е гг. «революция сказала театру: театр ты нужен мне», – как писал нарком просвещения А.В. Луначарский¹.

Театр переживал значительные изменения. Образовывалось много новых кружков, студий и театров, а также вводились в обиход новые жанры театральных представлений. Массовые действия, проводившиеся обычно на праздники, превратили зрителей в непосредственных участников митингов и демонстраций. Например, Н.Н. Евреинов, Н.В. Петров, Ю.П. Анненков как режиссеры ставили реконструкцию «Взятие Зимнего дворца» при участии около восьми тысяч статистов, которыми они руководили через радиорупор, перемещаясь на машине по всему пространству уличного спектакля. Для такого массового искусства 1920-х гг. была характерна мифологизация исторического процесса. Авангард как новая эпоха возрождения возвращался к жанрам прошлого в зрелищных искусствах: мистерии, цирку, клоунаде, карнавалу, комедии дель арте.

Создавалась мифология советского государства для новых классов общества: рабочих и крестьян, которые были в большинстве своем неграмотны. Маяковский в пьесе «Баня» тоже использовал приемы мифологизации с помощью фигуры Фосфорической женщины и машины времени. Новый зритель был не искушен и мог не понять символов и

¹ Луначарский А.В. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Худож. лит., 1964. Т. 3. С. 482.

метафор, уходящих корнями в литературу и культуру прошлого, поэтому постановки делались на злобу дня по принципу «созвучия революции»¹. Революционные пьесы-агитки строились на основе бытовых сцен и театрализованных политических анекдотов, где главным конфликтом было противостояние белых и красных.

При этом акцент в спектаклях делался на том, чтобы не давать готовый продукт, а пробудить фантазию зрителя, дав ему роль со-творца спектакля. Вместе с этим искусство ускоряло свой темп и вчерашние трюки уже казались устаревшими так, что нужно было все время догонять и обгонять тенденции, чтобы оставаться актуальным.

Пролетарская культура строилась не с нуля, а была лишь новым этапом жизни искусства прошлого, которое переосмыслялось «с точки зрения мирозерцания марксизма»². «Идти против норм можно только после того, как эти нормы хорошо усвоишь», – таким принципом руководствовался не только Мейерхольд³.

Постановки могли быть с элементами плакатности, как например, «Народная комедия» С.Э. Радлова, где режиссер в массовом действии демонстрировал историю человечества от восстания рабов к мировой коммуне XX в., а в ходе представления появлялась кукла последнего царя Николая II. Клоунада и цирк органично вплетались в спектакли. С.М. Эйзенштейн в 1923 г. поставил «Мудреца», превратив пьесу А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в эксцентричный дивертисмент, используя в том числе свой метод монтажа аттракционов, который будет применять также в своих кинокартинах.

Маяковский находился в контексте своего времени: смотрел спектакли и был знаком с экспериментальными идеями деятелей театра начала XX в.

¹ Луначарский А.В. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Худож. лит., 1964. Т. 3. С. 482.

² Ленин В.И. О литературе и искусстве: сборник / вступ. ст. Б. Рюрикова. М.: Гослитиздат, 1957. С. 436, 445.

³ Титова Г.В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. С. 204.

Впитывая открытия других, он как автор перерабатывал это в свой опыт, используя в своих произведениях.

Поэт-символист В.И. Иванов представлял новый театр как возвращение к театрализованному дионисийскому действу, в котором рушится психологический театр, стирается граница между сценой и залом, а зритель вместе с актёром вовлекается в мифотворческое, религиозно окрашенное действие, ведущее к внутреннему преображению¹.

Идея режиссера Н.Н. Евреинова, описанная в лекции и теоретической работе «Театр и эшафот», заключалась в том, что театральное искусство происходит из темноты ночи, из обряда жертвоприношения². Театр выполняет ту же функцию, что и сатира: высветить темное и неприглядное и разоблачить эти явления, принести их в жертву сегодня, чтобы сделать мир лучше завтра. В разговоре с корреспондентом театрального журнала «Зритель» Евреинов иронично высказал мнение о том, что его обвиняют в разрушении театра: «говорят, что я прихожу в театр с бомбой». Режиссер же ответил на это обвинение – «не с лавровым же венком мне приходиться в современный театр»³. Новый театр требовал новых форм и экспериментов, которые не всегда могли увенчаться успехом. Иногда такой поиск приводил к провалу или взрывал основы и традиции так, что вызывал возмущение и непонимание зрителей.

Евреинов также развивал идею театрализации жизни, которая заключалась в том, что человек даже в будничной жизни всегда носит «маску» и играет определенную роль. В.Р. Ховин в статье «Великолепные неожиданности», сопоставив поэму Маяковского «Облако в штанах» с книгой Евреинова «Театр для себя», замечал: «Вот она, воплощенная театральность, та театральность, когда воля к театру, воля не быть самим

¹ *Стахорский С.В.* Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века: Лекции. М.: ГИТИС, 1991. 102 с.

² *Евреинов Н.Н.* Театр и эшафот: к вопросу о происхождении театра как публичного института / публ., вступ. текст и примеч. В. В. Иванова // Мнемозина: документы и факты из истории русского театра XX в. / сост., общ. ред. В.В. Иванов. М. : ГИТИС, 1996. С. 14.

³ *Г.С.* Наши беседы // Зритель. 1918. № 37. 19 октября. С. 4.

собой разрешается в величайшей откровенности, разрешается в той детскости, которая не стесняется себя. Театральность и последняя откровенность! – О, это поистине парадоксы творческого духа»¹.

М.Н. Бурлюк, жена Д.Д. Бурлюка, вспоминала, как они втроем ходили по театрам в 1910-е гг. в Москве. Так вместе с Маяковским они смотрели спектакль Евреинова «Овечий источник» («Фуенте Овехуна») по Лопе де Вега. Русская речь актеров была стилизована под средневековое звучание. Из декораций на сцене были хижины и заборы. Несмотря на то, что Маяковский не аплодировал, он находился под большим впечатлением от постановки: «ему было важно, что он видел это новое, блестящее, взрывающееся искусство новатора»². Сам зал был почти пустой во время представления, так что успех моральный не соответствовал материальному.

По воспоминаниям М.Н. Бурлюк они вместе с Маяковским также смотрели «Гамлета» в постановке Э.Г. Крэга. Остались сведения, что были куплены билеты на 13 января 1912 г., поэтому есть все основания полагать, что Маяковский вместе с Бурлюками посетил этот показ. Жену Бурлюка явно впечатлила «прозрачная» Офелия, а также живые розы, которые использовались в спектакле, что для зимней Москвы было роскошью. Какая реакция была у Маяковского на увиденное – неизвестно. Однако сам факт знакомства молодого поэта с творчеством великого режиссера уже дает основания утверждать, что Маяковский был глубоко погружен в театральный контекст своего времени. Он видел не только экспериментальные постановки российских режиссеров, но и вошедшие в историю спектакли зарубежных коллег³.

¹ Ховин В. Великолепные неожиданности // Очарованный странник: альманах. 1915. № 9. С. 15–16.

² Бурлюк Маруся. «Начало было так далеко...» // Имя этой теме: любовь! : Современницы о Маяковском / сост., вступ. ст., коммент. В.В. Катаняна. М.: Дружба народов, 1993. С. 38.

³ Примечания и дополнения // Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / отв. ред. А.Е. Парнис. М.: Сов. писатель, 1985. С. 511.

Мейерхольд как один из новаторов театрального искусства начала XX в. развивал новое понимание театра и театральности, близкое к теориям Крэга. В статье «Балаган» Мейерхольд писал, что новое искусство требует от актеров виртуозного владения своим телом. Также важно, чтобы театральное представление было максимально условно, а эстетическим основанием был бы гротеск¹. В докладе «Актер будущего и биомеханика» режиссер сравнивал актера с рабочим: движения у актера должны быть максимально эффективны как у рабочего: «Конструктивизм потребовал от художника, чтобы он стал инженером. Искусство должно базироваться на научных основаниях»². Мейерхольд был уверен, что «искусство актера заключается в организации своего материала, то есть в умении правильно использовать выразительные средства своего тела»³.

Теоретик искусства и театральный режиссер Н.М. Фореггер ввел для актеров своей труппы так называемый тафизтренаж (театрально-физическую тренировку), ориентированную на подготовку тела актера, а также проработку и развитие психофизиологических возможностей⁴. В книге «С Маяковским в театре и кино: книга о С. Юткевиче» литературовед Д.М. Молдавский сообщал, что Маяковский видел первую постановку Фореггера и драматурга Массе «Как они собирались». В спектакле была попытка воссоздать «комедию современных масок», причем в образах интервентов, которые подвергались осмеянию, явно прослеживались реальные известные личности того времени. Маяковский оценил эту работу и использовал в пьесе «Баня» аналогичное построение своих персонажей как

¹ Мейерхольд В.Э. Балаган // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. 1. М.: Искусство, 1968. С. 215.

² Там же. С. 486.

³ Там же. С. 487.

⁴ Театральные манифесты Николая Фореггера / републ., вступит. т. и коммент. В. Щербакова // Мнемозина. Документы и материалы по истории русского театра XX в. / сост. В. Иванов. М.: ГИТИС, 1996. С. 45.

типов, схематичных и имеющих конкретные характеристики-маски без глубокого психологического подтекста¹.

Биомеханика так же, как и тафизтренаж должны были сделать из актера идеальный инструмент для режиссера, которому требовалась способность к созданию ярких, запоминающихся зрительных образов, гротеску. У актера эффективность должна быть напрямую связана с внешней выразительностью. Современные режиссеры пытались натренировать актеров так, чтобы их движение и игра приблизилась к состоянию роботов, которые могут одинаково хорошо из раза в раз воссоздавать то или иное действие. Э.Г. Крэг в своем теоретическом тексте «Актер и сверхмарионетка» высказывает идею о замене живых актеров на механизмы, которым режиссер дал название сверхмарионетки. Человек слишком свободен и непредсказуем, чтобы беспрекословно подчиняться воле режиссера. Природное начало по мнению Крэга мешало искусству, которое не терпит случайностей, а должно быть строго выверено².

Тема машин, роботов активно осмыслялась и романтизировалась авторами разных направлений. Лидер итальянского футуризма Ф.Т. Маринетти писал в манифесте 1917 г. «Футуристический танец» о том, что нужно добиваться синтеза человека и машины, чтобы «преодолевать мышечные возможности и приблизиться... к идеалу». Маринетти призывал актеров театра «имитировать движения машин, подготавливая...соединения человека и машины, добиваясь металлизма футуристического танца»³. Маяковский пародирует эту идею в своей пьесе «Баня» в эпизоде, когда Режиссер по требованию чиновников просит свою труппу перевоплотиться в капитал, угнетенных рабочих и изображать историю революции в отвлеченных и слишком абстрактных формах.

¹ Молдавский Д.М. С Маяковским в театре и кино: книга о С. Юткевиче. М.: ВТО, 1975. С. 60.

² Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма / сост. и ред. А.Г. Образцова и Ю.Г. Фридштейн. М.: Искусство, 1988. С. 212–233.

³ Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма, 1915–1933 / Введ., сост., пер. с ит. и комм. Е. Лазаревой. М. Гилея, 2013. С. 81.

В манифесте «Футуристический синтетический театр» Ф.Т. Маринетти, Э. Сеттимелли, Б. Карра провозглашали новые законы театра, а именно: отказ от подражания реальности и стремление очертить новый урбанистический мир. При этом воздействовать следовало не на разум, а на чувства зрителей. Главными средствами нового театра, кроме динамической драматургии, должны были стать пародия и абсурд, которые помогали снять возвышенное и разоблачить его.

Маяковский тоже предпочитал использовать в стихотворениях и пьесах приемы пародии и абсурда, а также изображать персонажей не в психологически-личностном становлении, а в стагнации как марионеток. Он искал также новые формы для театра будущего, однако в главном мысли автора и других футуристов и режиссеров современности расходились. Маяковский пытался воздействовать в первую очередь на разум зрителя. В этом отношении поэт и драматург был ближе к идеям Бертольда Брехта и предвосхитил его теорию «эпического театра»¹, который «апеллирует не столько к чувству, сколько к разуму зрителя. Зритель должен не сопереживать, а спорить»².

По идейному содержанию пьеса «Баня» была близка к «Мандату» Н.Р. Эрдмана. Спектакль был поставлен в ГОСТИМе Мейерхольдом и шел в 1925 г. так активно, что был показан около ста раз за сезон. В «Мандате» Мейерхольд развивал мотив человека-оборотня, вынужденного стать таковым в период НЭПа. Главный герой Гулячкин в исполнении Э.П. Гарина гнался за статусом партийного человека. При этом ни он, ни остальные персонажи пьесы ничего из себя не представляли как личности. Они только пытались подстроиться под новую систему так, чтобы жить спокойно. В этом произведении прослеживается сатира на мещанство и бюрократию – бумаги, которые важнее живых людей. Маяковский не только был знаком, но и

¹ Катыхшева Д.Н. На перекрестках культурных эпох: драма, балет, литература на сцене. СПб.: СПбГУП, 2023. С.91–92.

² Брехт Б. Театр : пьесы, статьи, высказывания : в 5 т. Т. 5/2 / коммент. Е.Г. Эткинда. М.: Искусство, 1965. С. 41.

неоднократно высказывался о «Мандате». Поэтому можно предполагать, что пьеса «Клоп» и «Баня» стали полемикой с автором «Мандата». Маяковский высказал свои мысли по поводу мещанства и бюрократии в форме новых произведений. В 1928 г. Эрдман закончил пьесу «Самоубийца», рукопись которой передал Мейерхольду, однако произведение было запрещено к постановке в Главреперткоме. Несмотря на многие отличия, «Баню» и «Самоубийцу» «объединяет определенный лейтмотив»¹. Авторы предлагают задуматься о судьбе человека, который вынужден преодолевать формальные требования. Главный герой Эрдмана (Подсекальников) готов даже пойти на смерть, которая оказывается выгодна всем остальным героям пьесы. Участь героя «Бани» Чудакова, чей замысел удался, кажется оптимистичнее. Машину времени можно рассматривать как дверь между временами и пространствами. Тогда следуя рассуждениям Дуганова, все персонажи, кто отправляются в будущее с Фосфорической женщиной, переходят в мир иной, то есть умирают с точки зрения настоящего. Однако если рассматривать эту ситуацию из будущего, то наоборот происходит «“смерть” отрицательных и “рождение” для будущего положительных» героев².

В 1927 г. М.А. Булгаков написал пьесу «Багровый остров». Спектакль был поставлен в 1928 г. А.Я. Таировым в Камерном театре и шел полгода, пока не был запрещен. Все произведение построено на приеме «театра в театре» и разоблачает с помощью фантастического театрального сюжета проблемы современности. Несмотря на то, что Маяковского и Булгакова считали идейными противниками³, писатели внимательно относились к творчеству друг друга. Как отмечал Е.А. Яблоков: «В “драме с цирком и фейерверком” звучит не просто полное согласие с Булгаковым, но даже

¹Быстрова О.В. «Самоубийца» Н. Эрдмана и «Баня» В. Маяковского. К проблеме интерпретации // Творчество В.В. Маяковского: Выпуск 3: Текст и биография. Слово и изображение. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 259–265.

²Дуганов Р.В. Замысел «Бани» Маяковского // Дуганов Р.В. Велимир Хлебников и русская литература. М.: Прогресс-Плеяда, 2008. С. 283.

³Катаев В.П. Трава забвенья // Катаев В.П. Трава забвенья; Святой колодец. М.: Время, 2018. С. 367.

какое-то стремление к сотрудничеству»¹. В третьем действии «Бани» Маяковский прибегает к такому же приему. Причем и у Булгакова, и у Маяковского персонажу «рамочной» пьесы по долгу службы надо оценить «вставную». В пьесах подчеркнута занятость этого важного персонажа, который опаздывает и при этом стремится поскорее убежать, потому что уезжает в отпуск. Отмечено сходство героя Моментальникова и Ликуй Исаича², а также Саввы Лукича с Победоносиковым³.

В пьесе «Баня» можно также найти параллели с «Дьяволиадой» Булгакова. Оптимистенко в описании Велосипедкина: «гладкий и полированный, как дачный шар. На его зеркальной чистоте только начальство отражается, и то вверх ногами»⁴. Яблоков предлагает сравнить описание одного из булгаковских братьев Кальсонеров: «Лысой она была тоже как яйцо и настолько блестящей, что на темени у неизвестного, не угасая, горели электрические лампочки»⁵. Оптимистенко сначала не узнает Чудакова из-за бороды, которая успела у него отрасти: «Это вы сами или ваш брат? <...> Да нет... Он же ж без бороды»⁶. По наблюдениям Яблокова: «Данный мотив – “брат с бородой / брат без бород” – также напоминает о “Дьяволиаде”, где близнецы Кальсонеры различаются именно по признаку бородатости–безбородости»⁷.

Фосфорическая женщина перед полетом в будущее обещает: «Остановимся на станции 1934 год для получения справок»⁸. Символично, что такой «остановкой стала пьеса Булгакова»⁹ «Блаженство», написанная

¹ Булгаков М.А. Диалог сатириков: сборник: Михаил Булгаков, Владимир Маяковский / сост., вступ. ст., коммент. Е.А. Яблокова. М.: Высшая школа, 1994. С. 39.

² Там же.

³ Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский: поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М.: РГГУ, 2004. С. 564.

⁴ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11 С. 288.

⁵ Булгаков М.А. Диалог сатириков: сборник: Михаил Булгаков, Владимир Маяковский / сост., вступ. ст., коммент. Е.А. Яблокова. М.: Высшая школа, 1994. С. 38.

⁶ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11 С. 294.

⁷ Там же.

⁸ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11 С. 327.

⁹ Там же. С. 46–48.

как раз в 1934 г. Это произведение объединяет с пьесой «Баня» также мотивы изобретателей и знаковые женские фигуры из будущего.

§ 2. Маяковский и Мейерхольд: опыт сотрудничества

В контексте поисков «зерна театра» и стремления выразить авторское видение реальности В.Э. Мейерхольд вводит понятие «условного театра». Как описывает в автореферате диссертационной работы Т.А. Купченко, режиссер, формулируя свою концепцию, «опирается на мысль А.С. Пушкина о драме как наиболее неправдоподобном виде из всех искусств»¹. На протяжении мировой истории театра постановщики пытались скрыть это неправдоподобие, создав иллюзию реальности на сцене. Однако Мейерхольд предложил вспомнить принципы народного театра, где «театральность связана с игрой и зрелищностью»², а сознательная условность допустима и даже необходима. Метатеатр и театр условный в принципе воздействия на зрителей схожи. Отличие заключается в том, что метатеатр представляет собой изнанку самого театрального действия и размышляет об этом в то время, как театр условный не ограничен в теме своего высказывания.

Мейерхольд присутствовал на премьерном показе трагедии «Владимир Маяковский» и в антракте делился своими впечатлениями с А.А. Блоком. Возможно, уже тогда режиссер увидел в поэте и начинающем драматурге потенциал и вероятные точки соприкосновения в дальнейшем³. Как указывает Февральский, лично Мейерхольд и Маяковский познакомились позже, зимой 1915–1916 гг. На вопрос, что общего было у них, Мейерхольд в 1936 г. ответил так: «То, что он делал в поэзии до 1917 года, – делал я на театре»⁴. Поэтому, когда Маяковский вступил на поле театра, они объединили свои усилия в формировании нового искусства. «Мистерия-

¹ Купченко Т.А. Условная драма 1920–1950-х годов: Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Купченко Татьяна Александровна. М., 2005. С. 3–4.

² Там же.

³ Февральский А.В. Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского. М.: Сов. писатель, 1971. С. 13.

⁴ Февральский А.В. Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского. М.: Сов. писатель, 1971. С. 13.

буфф» стала началом их совместной работы. Во всех пьесах Маяковского Мейерхольд видел живую потребность «заглянуть в то великолепное будущее, о котором не может не грезить всякий человек, который строит подлинно новую жизнь, всякий человек, который всеми корнями живет в сегодняшнем дне, но которого действительно волнуют полуоткрытые двери в мир социализма, которому хочется полностью раскрыть эти двери, чтобы увидеть прекрасный мир будущего»¹.

«Мистерия-буфф» стала первой советской пьесой. Маяковский, задумав произведение еще до Октябрьской революции, отразил грядущие тенденции в театральном искусстве 1920-х гг. 7 ноября 1918 г. состоялась премьера спектакля, поставленного Мейерхольдом. Подзаголовком «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи» Маяковский подчеркивал не только актуальность, но и эпохальность своего драматургического текста. Революция показывалась как Всемирный потоп. Театральные декорации в виде земного шара, который раскалывался, демонстрировали масштаб. Деление персонажей на чистых (буржуев) и нечистых (рабочий класс), то есть отсутствие полутонов, подчеркивали эпическое и героическое начало в пьесе.

В более поздней работе Маяковского «Баня» также прослеживается героика, воплощением которой становятся образ Фосфорической женщины, машины времени и ее создателей. Сатиру драматург направлял на персонажей отрицательных. При этом образы будущего Маяковский выражал гипертрофированно идеально, то есть с героическим пафосом. Как отмечает в своей диссертационной работе Н.Г. Юрасова, Маяковский во всех своих произведениях (как лирических, так и драматургических) критиковал

¹ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / сост. А.В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 2: 1917–1939. С. 362.

время настоящее, а будущее показывал, как идеал, который уже существует – главное, дойти до него¹.

Когда в 1921 г. противники Маяковского препятствовали постановке «Мистерии-буфф» и ее публикации, автор на диспуте пообещал добавить их в качестве персонажей в последнюю редакцию пьесы: «Маяковский, правда, не выполнил этой “угрозы” – в том смысле, что в числе персонажей “Мистерии-буфф” эти лица не появились. Но они и им подобные узнавали себя позднее в действующих лицах многих его сатирических стихотворений и другой его пьесы – “Баня”»².

В начале XX века переосмыслилась фигура творца в театре. Режиссер сталдемиургом и полноправным хозяином сцены, где мог творить «вторую реальность»³. Работа режиссера стала очень индивидуализированной. В это время Мейерхольд формировался как режиссер и создал свой театр. Как писал режиссер Е.Б. Вахтангов «Каждая его постановка – это новый театр. Каждая его постановка могла дать целое направление»⁴ – настолько была высока концентрация нового и поисков новой формы высказывания.

К середине 1920-х гг. у Мейерхольда выкристаллизовалась идея предыгры или «подползания» к реплике словесной через пластический комментарий, который как бы расшифровывал намерение персонажа. Цепочка действий для актера, по его мнению, выглядела так: «Мысль – движение – эмоция – слово». У Маяковского слово наоборот было стимулом для создания идеи, а не ее завершающим этапом. В разной последовательности смысла и его выражения было, вероятно, ключевое разногласие двух больших авторов. Однако как замечал Февральский: «Его [Маяковского] слово необычайно выразительно, оно с предельной

¹ Юрасова Н.Г. Пространство и время в художественном мире В.В. Маяковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Юрасова Надежда Геннадьевна. Нижний Новгород, 2008. С. 12.

² Февральский А.В. Записки ровесника века. М.: Сов. писатель, 1976. С. 68.

³ Бобылева А.Л. Хозяин спектакля. Режиссерское искусство на рубеже XIX–XX веков. М., 2000. С. 42–43.

⁴ Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2 / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2011. С. 466.

отчетливостью и ясностью передает мысль, оно слито с действием, больше того – оно само становится действием»¹.

Маяковскому и Мейерхольду была свойственна условность, в форме которой авторы предпочитали выражать свои идеи. Тем не менее этот прием они применяли по-разному: «у Маяковского условность не переходила той границы, за которой теряется ощущение реалистического изображения жизни. У Мейерхольда же, напротив, условность формы иногда становилась самоцелью, вводилась исключительно для того, чтобы сцена не походила на жизнь»².

Как отметил К.Л. Рудницкий: «Маяковский <...> был реальным идейным и эстетическим диктатором в Государственном театре имени Мейерхольда. Мейерхольд полностью подчинялся поэту»³. Во многом Мейерхольд и Маяковский идейно сходились во взглядах. Социально-политическая тема и сатира была близка режиссеру. В 1923 г. Мейерхольд поставил в Театре Революции «Доходное место», где вернул исторические костюмы на сцену, наметив в своем творчестве принцип «социальной маски». Каждый чиновник был узнаваемым и составлял часть бюрократической пирамиды. В 1926 г. режиссер выпустил спектакль «Ревизор» по Н.В. Гоголю. Мейерхольд указал на афише себя как автора спектакля, становясь таким образом полноправным создателем текста сценического наравне с Гоголем. Работа ГОСТИМа в сезоне 1927–1928 гг. заключалась в основном в переработке классических пьес, превратившихся в спектакли «Ревизор», «Лес», «Горе уму». В постановке «Горе уму» был замечен явный спад в творчестве. 1928–1929 гг. популярность театра Мейерхольда снизилась, и выручка кассы упала. Выход из кризиса режиссер видел в новом сценическом пространстве (над проектом здания нового театра работали М.Г. Бархин и С.Е. Вахтангов) и в обновлении репертуара. Поэтому

¹ Февральский А.В. Время вперед! // Маяковский в школе: сборник статей / под ред. В.О. Перцова и В.Ф. Земскова. М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1961. С. 319.

² Рудницкий К.Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 200.

³ Там же. С. 201.

в конце 1928 г. театр вернулся к работам драматургов, «которые, ставя в своих пьесах актуальные тезисы современности, насыщают свои пьесы содержанием, соответствующим мировоззрению пролетариата»¹.

В это время Мейерхольд возобновил активное сотрудничество с Маяковским и поставил пьесу «Клоп», которая прошла с успехом²: «общее число представлений на протяжении 3 сезонов превысило 150»³. Учитывая положительную реакцию критики и зрителей, Маяковский торопился написать «Баню», продолжающую тему, затронутую в «Клопе». Луначарский обратился к Мейерхольду «с просьбой принять самое ближайшее участие» в номере журнала «Искусство», чтобы режиссер поддержал своим авторитетным экспертным мнением содержание нового выпуска⁴. Театр давал также спектакли «Выстрел» А.И. Безыменского и «Окно в деревню». 16 марта 1930 г. состоялась премьера «Бани» в Москве. Труппа ГОСТИМа вскоре после этого отправилась на гастроли за рубеж. В Германии театр показал такие свои спектакли, как «Лес», «Ревизор» и «Рычи, Китай!» в девяти городах. Бертольд Брехт по достоинству оценил работы и отметил, «насколько великолепно здесь поставлены на свое место все понятия»⁵ и как важны эксперименты Мейерхольда для истории и развития театрального искусства. Можно сказать, что этот период довольно успешный для театра, который в этот год находится в согласии с советской властью. Ни «Клоп», ни «Баня» не попали в гастрольный тур театра, однако Маяковский считал, что за рубежом и не стоит показывать такую сатиру на советскую власть.

¹ Стенограммы лекций, прочитанных А.А. Гвоздевым, Самойловым, В.Н. Соловьевым и др. в театре по различным разделам истории театра. // РГАЛИ. Фонд № 963. Описание № 1. Ед. хр. № 44. Л. 23–24.

² Над постановкой также работали А.М. Родченко, Кукрыниксы и Д.Д. Шостакович.

³ Лукьянов А.В. «Оркестр пожарников» в музыке Д.Д. Шостаковича к пьесе «Клоп» в постановке В. Э. Мейерхольда // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве: материалы Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения поэта, Москва, ИМЛИ РАН, 18–20 сентября 2018 г. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 315.

⁴ Мейерхольд В.Э. Переписка: 1896–1939 / сост. В.П. Коршунова, М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976. С. 296.

⁵ Брехт Б. Театр : пьесы, статьи, высказывания: в 5 т. Т. 5/2 / коммент. Е.Г. Эткинда. М.: Искусство, 1965. С. 50.

Мейерхольд работал с Маяковским над постановкой на равных: «Маяковский приходил почти на каждую репетицию “Бани”, то подкидывал текст, то отменял что-то. С ним Мастер советовался. Они друг к другу относились дружески, с взаимной любовью, и все это чувствовали»¹. Причем это было задокументировано договором о постановке 5 октября 1929 г., одним из пунктов которого было поручение театром Маяковскому выполнения обязанностей ассистента режиссера-постановщика на время постановки пьесы. Причем эта работа должна была оплачиваться отдельно в соответствии с «нормами оплаты труда работников искусства»². Режиссер позволил автору-драматургу работать с актерами над их ролями, чтобы они могли точнее выразить образ своего персонажа и передать идею всего произведения. Режиссеры редко давали такую свободу действий драматургам, которых могли привлекать как консультантов, либо вовсе ограничивались разрешением на постановку. Учитывая смещение роли режиссера в театре на позицию автора-демиурга, сотрудничество Маяковского и Мейерхольда можно назвать уникальным. Вероятно, из-за того, что Маяковский «был сведущ в очень тонких театральных, технологических вещах...всегда угадывал всякое верное и неверное сценическое решение, именно как режиссер»³, Мейерхольд мог работать с ним так плотно над театральной интерпретацией пьесы.

При переводе текста «Бани» на сценический язык потребовались дополнительные персонажи. Это оказалось необходимо для более динамичного течения действия. Мейерхольдом в постановку были добавлены фотограф (Шорин), уборщица (Говоркова), курьер (Цыплухин – этот же актер играл также еще одного милиционера), беспризорные (Бенгис и

¹ Лев Свердлин, тысяча девятьсот первый: Статьи. Воспоминания. М.: Искусство, 1979. С. 217.

² Постановочный договор на пьесу Вл. Вл. Маяковского «Баня», с гостеатром им. Мейерхольда и Драматическим театром государственного народного дома в Ленинграде. 1929. // ОР ИМЛИ РАН. Фонд № 18. Описание № 2. Ед. хр. № 27.

³ Маяковский в воспоминаниях современников / вступ. ст. З.С. Паперного ; сост. и примеч. Н.В. Реформаторской. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963. С. 312.

Карликовский), Козликовский (Бакулин) и Козликовская (Збруева). Для премьерного показа 16 марта 1930 г. подробно расписаны действующие лица в пантомиме III действия. Появился помощник режиссера (Свердлин), Реквизитор (Карликовский), «Товарищ Капитал» (Поплавский), Свобода (Бенгис), Равенство (Мальцева), Братство (Коган), актер играющий Победоносикова (Гукленков), «Саломея» (Соколова), человек с тарелками и ударник (Бакулин). Актеры, актрисы и жонглеры были исполнены артистами ГОСТИМа, студентами ГЭКТЕМАСС и сотрудниками театра¹.

На роль помощника режиссера Мейерхольд выбрал Л.Н. Свердлина. Так как в пьесе такого персонажа не было, то и реплики Маяковским еще не были написаны. Молодому актеру предложили импровизировать диалог вместе с Режиссером в исполнении Мартинсона:

«— А где декорация «Любовь»? Куда вы ее поставили?

Я растерялся, не знаю, что придумать. И вдруг говорю:

— А, любовь? На той стороне.

И слышу громкий хохот Маяковского:

— Хорошо, хорошо, принимаю. Любовь на той стороне. Фиксирую»²

Так по воспоминаниям Свердлина было зафиксировано много спонтанных фраз, сказанных на репетиции и представленных затем на премьере.

М.М. Штраух много обсуждал с автором свою роль и когда однажды предложил внести правки, Маяковский это сделал сразу же во время репетиции: «он немного подумал, согласился, потом загудел, замычал и тут же, облокотившись на крышку рояля, написал то, чего мне не хватало»³. Обычно драматурги долго думали и неохотно шли на компромисс. Маяковский же в работе был оперативен и конструктивные замечания хорошо воспринимал.

¹ ГММ. РДФ. 30115(433). Февральский.

² Лев Свердлин, тысяча девятьсот первый: Статьи. Воспоминания. М.: Искусство, 1979. С. 218.

³ Штраух М.М. Художник и время // Огонёк. 1961. №41. С. 9.

По поводу своих пьес Маяковский уверял актеров, что его персонажей «нужно читать, а не играть. Если бы актеры владели таким чтением, каким обладал сам Маяковский! Он читал – и все рисовалось воображению»¹. Как вспоминала М.Ф. Суханова, исполнявшая роль Поли, среди актеров «немногие очень немногие обладали крупными этим даром. Ближе всех был Штраух – Победоносиков; пожалуй, Кельберер – Иван Иванович. Маяковского не всегда удовлетворяло актерское исполнение...»². Мейерхольд тоже считал, что «...слова надо восстанавливать в манере Маяковского»³. Режиссер говорил это применительно к репетициям «Феерической комедии», однако это также верно и для постановок других драматических текстов Маяковского: «проза Маяковского должна исполняться актерами по законам авторского произношения стиха»⁴.

Сцена диалога Фосфорической женщины и Поли происходила на движущемся кругу. Жена Победоносикова была в голубом платье и со светлым зонтиком. Фосфорическая женщина была облачена в комбинезон и красную шапочку на голове. Сноп света выхватывал светлые женские фигуры, находящиеся в движении по кругу. Это выглядело довольно эффектно. Райх считала, что эта «сцена хорошо принимается» и радовалась аплодисментам из зала, однако Маяковский напротив был расстроен тем, что «текст затопали, ни одного слова не разберешь!»⁵ Все движения и машинерия были в данном случае чрезмерны и отвлекали от содержания разговора.

Для Маяковского было важно сконцентрировать внимание на словах, а не на действиях. Однако метод работы Мейерхольда был как раз основан на движении. Жест – первооснова, которая становится стимулом для рождения смысла. В этом заключалась суть биомеханики, которая была придумана

¹ Маяковский в воспоминаниях современников / вступит. ст. З.С. Паперного, сост. и примеч. Н.В. Реформаторской. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963. С. 312.

² Там же.

³ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / сост. А.В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 365.

⁴ Золотухин В.В. Голос и воск: звучащая художественная речь в России в 1900-1930-е годы: поэзия, звукозапись, перформанс. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 198.

⁵ Там же.

режиссером как система упражнений для актеров. По Мейерхольду актеры не должны вживаться в свою роль и переживать ее как свою собственную жизнь. Актеру стоило относиться к роли, как к одежде или маске, которую примеряешь, но остаешься собой, благодаря чему можешь критически мыслить по отношению к персонажу, которого играешь.

Французский писатель и драматург Дени Дидро в трактате «Парадокс об актере» утверждал, что талант актера «состоит не в том, чтобы... переживать чувство, а в том, чтобы точнейшим образом передать внешние знаки чувств и тем обмануть вас»¹. При этом на сцене важнее показать не характеры, а общественные положения, к чему как раз стремился Маяковский в своих пьесах.

§ 2. Метатеатральные элементы в пьесе «Баня»

В пьесу «Баня» Маяковский встроил элементы метатеатра, чтобы иметь возможность высказать свои мысли о роли искусства и цензуры, которая зачастую была бюрократична. Благодаря вставному эпизоду в III действии, образу машины времени, персонажам-типам и лозунгам автор разрушал условную границу между миром сцены и реальностью, обращаясь к зрителям напрямую.

III действие. Прием «театра в театре»

«Что касается среднего действия, то оно для меня очень важно, чтобы показать, что театр – не отобразительская вещь, что он врывается в жизнь», – так говорил Маяковский на обсуждении пьесы «Баня» 23 сентября 1929 г. во время художественно-политического заседания в ГОСТИМ². III действие автор построил с использованием приема «театра в театре», который запускает критическое осмысление происходящего на сцене. Прошла ровно половина спектакля и столько же еще впереди – идеальный момент, чтобы

¹ Дидро Д. Парадокс об актере / пер., вступ. статья и примеч. Конст. Державина. Л.; М.: Искусство, 1938. С. 49–50.

² Маяковский В.В. Выступление на заседании художественно-политического совета гос. театра имени Вс. Мейерхольда (на чтении и обсуждении «Бани») 23 сентября 1929 года // ПСС-13. Т. 12. С. 379.

выдернуть погруженных в иллюзорность театра зрителей и заставить их вспомнить про условность.

Метатеатр зародился еще в античной драматургии. Греческая приставка «мета» обозначает «следующее», «через», «после». Это переход на новый уровень. Отличительная особенность метатеатра от театра – возможность говорить о самом себе и представлять самого себя¹. Такая форма театрализации была традиционна для комедий XIX века в России. Е.Г. Падерина рассматривает в своей работе вставную сцену в «Игроках» Гоголя в ряду «литературных драматургических и театральных явлений, связанных общим структурным качеством, варианты которого известны как “текст в тексте”, “пьеса в пьесе” и “сцена в сцене”, “сцена на сцене” и т.п. вплоть до “театре в театре”»².

В каждой пьесе и спектакле есть элементы метатеатральности, если рассматривать это понятие в рамках подходов, описанных семиотиком Патрисом Пави: «театр в театре», «картина восприятия пьесы», «осознание высказывания», «операция мета», «о театральной работе по постановке спектакля»³. Однако если сузить этот прием до «самоотражения театра», то можно говорить о мотиве «зеркальности» и «двойничества»⁴. В спектакле такого формата удваивается театральное пространство, герои и зрители, которые становятся действующими лицами на сцене. Удваивается сам спектакль или отдельный эпизод, возможно, репетиция. На сцене появляется автор как отдельный герой, в то время как реальный автор всегда продолжает существовать незримо.

¹ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 176.

² Падерина Е.Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 82.

³ Там же. С. 176–177.

⁴ Кузнецова О.Н. К проблеме метатеатра. // Литературоведческий сборник: Выпуск 53–54: Актуальные проблемы филологии: материалы международной научной конференции, г. Донецк, 14–15 мая 2015. Донецк: ДонНУ, 2015. С. 31–38.

Перед зрителями на сцене возникает «рассуждение о сущности театра в театральной форме»¹. Прием театра в театре соотносит театр и жизнь, так что граница между иллюзией и реальностью стирается. С помощью такой метафоры Бог утверждается как драматург, жизнь – его произведение, а человек – исполнитель своей роли. Такой прием позволяет взглянуть философски на насущные вопросы, которые автор задает в своем произведении и предлагает обсудить со зрителями без лишних преград².

Термин «метатеатр» был введен драматургом и театральным критиком Лайонелем Абелем в 1963 г. в его монографии «Metatheatre: A New View of Dramatic Form». Исследователь описал феномены, присутствовавшие в драматургии с древних времен³. Метатеатральные приемы использовались в древнегреческой комедии, хотя примеры встречаются и в трагедии. Образцом метатеатральности могут быть комедии Аристофана. Например, «Лягушки», где главные герои Эсхил, Софокл и Еврипид – реальные личности и драматурги. Сами лягушки – хор, который одет в костюмы лягушек. Действия пьесы разворачиваются в царстве мертвых, где тоже есть соревнования поэтов, которые выясняют, у кого лучше пьесы⁴.

В эпоху Возрождения метатеатр получил мощное развитие. Яркий пример использования такого приема можно наблюдать в пьесе П. Кальдерона де ла Барка «Жизнь есть сон», а также в «Гамлете» У. Шекспира, где театральное действие было разыграно внутри спектакля, чтобы вывести на чистую воду преступление короля. Маяковский использовал такой художественный прием с теми же целями: ему важно разоблачить формальность и бессмысленность деятельности Главначпука. Победоносиков, оказавшийся одним из зрителей (причем самых важных, без

¹ Купченко Т.А. Театр в театре // Миргород №1. Словарь современной драматургии. Lausanne-Siedalce, 2016. С. 81–88.

² Там же.

³ Abel L. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. New York: Hill and Wang, 1963. 146 p.

⁴ Аристофан. Комедии. Фрагменты / пер. Адр. Пиотровского; изд. подгот. В.Н. Ярхо; отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Ладомир; Наука, 2008. 1033 с.

которых не начинают спектакль), видя себя на сцене, негодует. Главначпупс не признает себя и своих коллег в изображаемом действе.

В этом «неузнавании» отчасти и заключается главная проблема, над которой Маяковский просит задуматься зрителей настоящих. Если эпизод театра в театре в «Гамлете» помогает выявить правду, благодаря реакции виновного, то в «Бане» виновный не обнаруживает себя сам, потому что не считает себя таковым, а значит – никогда не изменится. Поэтому данный театральный прием Маяковский использует в бóльшей степени не для внутреннего развития действия, а для включения зрителя в критический мыслительный процесс по поводу увиденного. Благодаря нивелированию иллюзорности автор устраивает «испытание огнем»¹, о котором писал Пропп в контексте сказок, не только для своих персонажей, но и для самих зрителей.

Такое лирическое метатеатральное отступление также становится разоблачением и всего ложного в искусстве. Театр как феномен культуры разрушается, поскольку вынужден подстраиваться под политические требования власти, представленной фигурой Победоносикова. Заодно Маяковский пародирует некоторые театральные коллективы того времени. Например, объединение «Синяя блуза» были яркими представителями агитационного массового искусства, которые в своих представлениях могли преувеличивать с обобщениями и символами, так что все действие теряло смысл.

Маяковский сам утверждал, что в пьесе изображены не «живые люди», а оживленные тенденции»². В «Бане» нам не приходится говорить о личностях, которые прописаны психологически точно и развиваются или деградируют под влиянием сюжетных перипетий. При этом персонажи вовсе не поверхностны и однобоки. Маяковский сформировал полифоничный

¹ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки ; Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Азбука, 2025. С. 66.

² Маяковский В.В. Что такое «Баня»? Кого она моет? // ПСС-13. Т. 12. С. 200–201.

сатирический образ героя, акцентируя и заостряя главное его качество и раскрывая, как оно проявляется в различных вариациях. Автор использовал карикатуру и гротеск для создания более наглядной характеристики своего персонажа¹. Такие персонажи-маски были необходимы, чтобы подчеркнуть условность всего происходящего на сцене.

Персонаж Режиссер обращается к Велосипедкину, который пытается добраться до Победоносикова в III действии в театре: «Что вы наделали? Вы чуть не сорвали весь спектакль. Пожалте на сцену! Пьеса продолжается!»² Этой репликой автор дал понять зрителям, что на сцене находятся актеры, лишь исполняющие свои роли. Все персонажи пьесы выполняют функцию резонеров, которые являются рупором автора³. При этом все принимают активное участие в действии и выражают оценку действия не напрямую, а косвенно и без дидактики.

Посредством своей речи персонажи себя прекрасно характеризуют⁴. Каждая реплика в пьесе включает в себя подтекст, недоступный сознанию самих действующих лиц. Как отмечает С.В. Владимиров, в пьесе реализуется принцип народной импровизационной комедии, где высказывание каждого персонажа не только способствует развитию сюжета, но и содержит смысловую полифоничность: порождает множество ассоциаций и раскрывает дополнительные семантические пласты. Цель такой многослойности реплик – вызвать реакцию у зрителей, включить их интеллектуальное и эмоциональное сопричастие к сценическому действию и интерпретации его внутренних смыслов⁵.

¹ *Борев Ю.Б.* Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. С. 203.

² *Маяковский В.В.* Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 317.

³ Литературная энциклопедия. Т. 9: Пнин-Роман. М.: Изд-во Коммунист. акад., 1935. Стб. 583–584.

⁴ Там же.

⁵ *Владимиров С.В.* В.В. Маяковский // Очерки истории русской советской драматургии: в 3 т. Т. 1 : 1917–1934 / ред. С. В. Владимиров, Д.И. Золотницкий. Л.: Искусство, 1963. С. 335.

Персонажи как несущие основную смысловую, текстологическую и вербальную нагрузку пьесы заслуживают отдельного и подробного анализа, который проводится автором данной работы в параграфах 3–5.

Машина времени

Образ машины времени один из ключевых в пьесе «Баня». Это изобретение Чудакова – катализатор развития сюжета. Вокруг машины времени строится основной конфликт героев. При этом она невидима: «Фоскин запаивает воздух паяльной лампой»¹. Велосипедкин в самом начале пьесы тоже не может ее рассмотреть и признается после увлеченного монолога Чудакова: «Почти ничего не понимаю и во всяком случае совсем ничего не вижу»². Но надев очки и слушая объяснения инженера дальше, Велосипедкину становится видна чудо-машина. При этом до этого момента ни он, ни другие герои не сомневаются в существовании механизма.

Машина времени – метафора искусства. Она «обладает как свойствами рукотворности-сделанности, так и свойствами “живого существа”». Это и «бомба времени», и «огонь», способный родить Фосфорическую женщину³. Машину времени можно также рассматривать как метафору театра. Спектакль создается людьми, которые с одной стороны материал (актеры), а с другой – создатели (режиссер, драматург и другие участники постановочного процесса). Подробнее о том, как Мейерхольд показал метафору машины времени, анализируется в третьем параграфе «“Баня” в пространстве и времени ГОСТИМ».

Лозунги к спектаклю⁴

Важной составляющей спектакля были лозунги, написанные Маяковским незадолго до премьеры в ГОСТИМ. Они были развешаны не только на сцене (на щитках, закрывавших в первом и втором действии

¹ *Маяковский В.В.* Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 279.

² Там же. С. 280.

³ *Купченко Т.А.* Пьесы Маяковского «Клоп» и «Баня» в контексте условной драмы // Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века. Новые задачи и пути исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 185.

⁴ *Маяковский В.В.* Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 348–354.

[первый акт спектакля] нижнюю часть конструкции), но и в зрительном зале на полотнищах (на стенах партера и по фронтонам бельэтажа и балкона). Такой метатеатральный прием позволял автору напрямую продолжить диалог с публикой и высказать свои мысли без лишних декораций и подтекстов. После премьерного показа лозунги были полностью напечатаны в журнале «Революция и культура» в статье Февральского «Баня»¹. Маяковский использовал в качестве лозунгов отрывки из своих стихотворений в основном видоизменив их: «Марш ударных бригад», «Марш двадцати пяти тысяч», «Тревога», «Не всё то золото, что хозрасчет». Краткими и острыми фразами Маяковский выражал свои идеи нового искусства, высмеивал «старый» театр и критику его пьесы, а также добавлял патетики социально-политическим феноменам своего времени. Подробнее лозунги анализируются в шестом параграфе «Лозунги как элемент метатеатральности» данной главы.

2.2. «Баня» в пространстве и времени ГОСТИМ

Система координат пространство и время – необходимая среда обитания для персонажей драматического произведения. В эпоху классицизма формируется нормативная эстетическая концепция, известная как «правило трёх единств», предписывавшая драматургам соблюдение единства времени, места и действия при создании пьесы. Согласно данному принципу, драматическое действие должно разворачиваться в течение одних суток, в пределах единого топоса и концентрироваться вокруг одной главной сюжетной линии.

Пространство и время – ключевые понятия для Маяковского, который как представитель нового искусства футуризма демонстрировал радикальное переосмысление таких традиционных художественных канонов². Поэт не

¹ Февральский А.В. Баня // Революция и культура. 1930. № 9–10. С. 113–118.

² См. об этом также: Куревлева П.М. Пространство и время в пьесе В.В. Маяковского «Баня» как конструктор драматического текста для сценической реализации // Вестник Московского информационно-технологического университета – Московского архитектурно-строительного института. 2024. № 3. С. 32–38.

только сознательно нарушал классические принципы драматургического построения, но и эстетически трансформировал их, превращая время в активного участника художественного действия, а именно в Фосфорическую женщину. «Пространство в театре – это всегда Время – время действия спектакля»¹. То есть персонажи могут существовать только в определенных рамках, заданных автором. Например, действия «Бани» происходили в современности 1930-х гг. Тем не менее авторы спектакля приняли решение не камуфлировать сцену под интерьеры комнат, кабинетов и других пространств. Основу декораций представляли собой конструкции из лестниц, похожие на изнанку театральной сцены – таким образом создатели подчеркивали условность происходящего. Метафорический образ не только будущего, но и театра как своеобразной машины, сложного механизма. Сцена без занавеса имела «вид строгий, производственно-цеховой»². Сценическую конструкцию разработал архитектор С.Е. Вахтангов.

Лестница может быть как символом будущего и движения вперед, так и метафорой деградации и состояния потерянности. Коннотация зависит от того, кто из персонажей спектакля идет по ступеням и в каком направлении. «Самое мощное – это ступени, летящие вверх или уходящие куда-то вниз, – вот об этом-то ощущении архитектуры я часто размышляю: как ей удастся без помощи речи передать живое начало, драматизм безмолвия?» – писал Э.Г. Крэг³. Н.М. Тарабукин при анализе мейерхольдовской постановки «Горе уму» отмечал: «Лестница почти неизменный спутник конструкции сценической площадки в театре Мейерхольда, ибо лестница самая живая, эластичная и многообещающая форма на сцене»⁴. Мейерхольд предпочитал использовать в своих спектаклях конструктивистские декорации, которые подчеркивали неоднозначность и условность действий, а также заставляли

¹ Скорнякова М.Г. Сценическое пространство в театре постклассической эпохи // Театр XX века: закономерности развития: сб. ст. М.: Индрик, 2003. С. 76–102.

² Басков В. Сквозь увеличивающее стекло времени. К 80-летию со дня рождения Вл. Маяковского // Театральная жизнь. 1973. №14. С. 19.

³ Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1988. С. 185.

⁴ Тарабукин Н.М. О В.Э. Мейерхольде. М.: ОГИ, 1998. С. 83.

воображение зрителей работать. В тексте «Бани» Маяковский оставил подсказки для такого оформления спектакля: «Сцена переплетена входными лестницами. Углы лестниц, площадки и двери квартир»¹ – указано в авторской ремарке к IV действию пьесы, когда на лестнице в подъезде Победоносикова происходит появление активация машины времени и появление Фосфорической женщины.

Из воспоминаний Смирнова-Несвицкого и оставшихся фотографий можно узнать, как выглядело оформление спектакля: «В “Бане” пространство сцены было окольцовано движущимся тротуаром, загружено сплошь площадками и лестницами-зигзагами. Но вся конструкция открывалась не сразу, а от акта к акту, разрастаясь под звонкие мелодии индустриальной громадины. Эта конструкция то уводила фантазию зрителя на бесчисленные лестницы, переходы главначпупсии – своеобразного вертепа, то наполнялась иной сценической жизнью, показывала движение ввысь»². В финале спектакля лестница становилась метафорой будущего, в которое уходили «достойные» персонажи в сопровождении делегатки: «Вся конструкция в этот момент тоже приходила в движение, даже скрип ее принимался за сознательно введенную краску. Лестницы, переходы, площадки кружились, а люди в скафандрах поднимались все выше и выше»³.

Герои уходили, исполняя «Марш времени», который был перенесен Мейерхольдом из начала IV действия в конец, чтобы добавить пафоса финалу. Такое музыкальное лирическое отступление можно соотнести с хоровым пением в древнегреческих спектаклях. Хор обычно комментировал основное действие, выражая мнение автора или представляя собой «глас народа». В «Бане» персонажи хором декламируют стихотворение Маяковского – эпизод несет аналогичную смысловую нагрузку как в древние времена. «Время вперед!» следует рефреном, задавая ритм. Вся песня

¹ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 318.

² Смирнов-Несвицкий Ю.А. Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 97.

³ Там же.

представляет собой лирический комментарий от автора к своей пьесе, в частности к образу машины времени. Песни древнегреческого хора также выполняли функцию разделителя действий в трагедии. Можно сказать, что хор усиливал эффект «остранения» комментированием поступков героев. Оценки с точки зрения морали хор в данном случае не дает, однако автор через уста своих персонажей выражает конкретный призыв к действию, который направлен на самих зрителей: «Вперед, страна, скорей, моя, пускай старье сотрет! <...> Шагай, страна, быстрее, моя, <...> Наляг, страна, скорей, моя, <...> Сильней, коммуна, бей...»¹

Заключительным метатеатральным аккордом был момент, когда «актеры выкрикивали озабочено и буднично: “Все на чистку!”»² Спектакль прошел, публика уже встает и собирается на выход – таким постскриптумом театр вторгался в жизнь.

Кроме лестниц в пространстве сцены важную роль играли ширмы. В мастерской Чудакова они представляли собой чертежи машины времени. С помощью таких перегородок ограничивалось пространство кабинета Победоносикова. Ширмы как динамичный элемент декораций были представлены Крэгом в 1911 г. в постановке «Гамлета». Мимо внимания Мейерхольда такое открытие не могло пройти. К тому же остались сведения о том, что Маяковский этот спектакль видел. Авторы театральной интерпретации «Бани» воспользовались изобретением, подчеркивающим условность. Лестницы как строительные леса и чертежи-ширмы воплощали собой строительство будущего, четких очертаний которого еще нет, но есть идеи, планы, зарисовки.

Выполнял эскизы декораций и костюмов для постановки А.А. Дейнека: «Костюмы в “Клопе” и “Бане” напоминали некоторые эскизы, взятые из редактируемого Маяковским “Лефа”. На страницах этого журнала можно

¹ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 338–340.

² Смирнов-Несвицкий Ю.А. Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 97.

было встретить чертежи “целесообразной” одежды, удобной для “данной производственной функции”: примитивный покрой, минимум украшений и главное – застежек»¹. Вспоминая постановку «Бани», актер М.М. Штраух признавался, что во время репетиций эпизоды из будущего казались ему «не совсем достоверными» в отличие от острой сатиры современности. Однако в 1961 г. Штраух был удивлен, увидев «фотографию космонавта, снятого у лифта перед подъемом в космический корабль! <...> Ведь это похоже <...> на лестницу и площадку «Бани», сделанные Мейерхольдом вместе с художником – сыном Вахтангова! Или смотрю я сейчас на фотографии людей в скафандрах. Боже мой, да ведь так одел Мейерхольд Фосфорическую женщину!»² Команда спектакля предсказала будущее, уловила его очертания в некоторых образах.

§ 3. Общая характеристика персонажей пьесы

«Каждый персонаж пьесы чем-нибудь на кого-нибудь обязан быть похожим»³, – так писал Маяковский о «Клопе», но это высказывание применимо и для следующей работы автора. Современники искали в «Бане» прототипов каждого персонажа еще во время авторского чтения пьесы и после премьерных постановок. Этому поиску способствует сама структура и злободневная проблематика пьесы. Каждый персонаж может быть похож как на известного политического деятеля того времени, так и на коллегу или соседа – нельзя выявить определенных прототипов из-за того, что каждый персонаж «Бани» – собирательный образ. Причем как говорил сам автор на обсуждении пьесы в клубе Первой образцовой типографии 30 октября 1929 г.: «Все эти типы вместе должны составить общую фигуру бюрократа»⁴. Только все вместе персонажи, дополняя друг друга, могут быть цельным характером, выражающим собой насущную проблему общества. Ни у кого из

¹ Смирнов-Несвицкий Ю.А. Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 95.

² Штраух М.М. Художник и время // Огонёк. 1961. № 41. С. 9.

³ Маяковский В.В. Ответ В. Баяну // ПСС-13. Т. 12. С. 194.

⁴ Маяковский В.В. Выступление на обсуждении «Бани» в клубе Первой Образцовой типографии 30 октября 1929 года // ПСС-13. Т. 12. С. 396.

персонажей нет психологической глубины. Но если снять все маски прототипов героев, то останется только автор. Обнаружатся только мысли, эмоции и эпизоды из жизни самого драматурга.

Маяковский присваивал всем своим героям часть своих качеств, увлечений и образов. Это обычная практика среди писателей, которые создают тексты и персонажей на основе своего опыта. В случае с Маяковским особенно явно прослеживается как каждый его герой зеркалит осколком личности своего создателя. Как писал исследователь творчества поэта А. Февральский: «Театр Маяковского вырос из его стихов»¹. Автобиографичность свойственна поэзии, а Маяковский был изначально поэтом, который, экспериментировал с другими литературными жанрами и даже другими видами искусства. Из-за полифоничности своих характеров персонажи «Бани» не могут быть прописаны как отдельные глубокие психологические личности. Они лишь марионетки, нужные для высказывания мыслей и идей автора.

Драматическое содержание своим героям дает воля, становление, борьба автора. Как утверждал Р.В. Дуганов, «Баня» Маяковского представляет собой лирическую драму или точнее монодраму, в которой сценическое действие проистекает из внутреннего психологического пространства автора-субъекта. Драматургическое пространство произведения следует понимать как концептуальную сферу внутреннего сознания, что обуславливает своеобразный характер её условности и фантастического измерения.

Первый аспект структурной организации пьесы состоит в том, что все элементы сценического пространства – предметы, персонажи и ситуации, как реальные, так и ирреальные, – располагаются в единой смысловой парадигме, образуя нераздельное целое.

Второй определяющий момент заключается в том, что все эти явления, будучи одновременно объективированы и материализованы во внешнем

¹ Февральский А.В. Маяковский-драматург. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 4.

сценическом пространстве, обретают метафорическую семантику. Таким образом, пьеса в целом функционирует как развёрнутая метафора – буквально как «перенесение» содержания внутреннего мира вовне, в область драматического представления.

Третий принцип определяется посредством диалектического взаимодействия лирического «центра» и драматической «периферии». Такая концентрическая система персонажей и обуславливает радиальное развёртывание сюжета, распространяющееся от смыслового центра к периферийным эпизодам.

Многие критики и исследователи отмечали, что в «Бане» Маяковский более рельефно и ярко описал личности отрицательных персонажей, положительные же остались как будто на периферии. Почему так? По Аристотелю комедия заключается в демонстрации «худших людей», но не в порочном, а в смешном виде: «Смешное – частица безобразного. Смешное – это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска»¹. То есть в комедии главные герои должны быть отрицательные персонажи, которые подвергаются пристальному вниманию автора и должны быть осмеяны зрителями. Главная функция положительных персонажей – «выявить внутреннюю несостоятельность отрицательных»². Литературный и театральный критик В.В. Фролов в книге «О советской комедии» отмечает, что герои положительные прорисованы не так четко, как сатирические образы. Маяковский самокритично признавался в этом на открытых обсуждениях его пьесы: «...бюрократизм выведен, но нет типов, которые противостояли бы ему, не дано положительных типов... Это, может быть, действительно недостаток моей вещи...»³ С другой стороны, на вопросы «Где рабочие, партийцы? профсоюзы?» следовал ответ, – «В зрительном зале. Их глазами автор смотрит на пьесы»⁴. Положительные

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. С. 46.

² Николаев Д.Н. Смех – оружие сатиры. М.: Искусство, 1962. С. 201.

³ Фролов В.В. О советской комедии. М.: Искусство, 1954. С. 95.

⁴ [Б. п.] Московские рабочие о «Бане» // Рабочий и театр. 1930. № 19. С. 18.

герои – люди будущего, характерные образы которых еще только формируются.

3.1. Фосфорическая женщина

Фосфорическая женщина из будущего, материализуясь в механизме Чудакова, появляется на сцене буквально как «*deus ex machina*», что в переводе с латинского «бог из машины». Сценический прием, которым пользовались еще в Древней Греции, чтобы чудесным образом решить конфликтную ситуацию. Бог или другой могущественный герой появлялись, когда действие заходило в тупик и благополучно, а главное – справедливо решали любой спор. В Древней Греции для появления такого персонажа использовали кран, который как будто с небес спускал спасительное решение. Аналогичный прием характерен для средневекового жанра миракля, где «небесные силы» своим вмешательством также расставляют все на свои места, наказывая отрицательных персонажей¹.

Почему Маяковский выбирает именно женский персонаж для этой роли? Женщина как мать является неким проводником из мира настоящего в мир будущего. Хотя она источник жизни, она не решает, кто может попасть в будущее: «...я никого никуда не определяю, я явилась к вам только для убедительности»² – прямо отвечает героиня на просьбы Победоносикова взять его с собой. Образ делегатки из будущего напоминает «трехсаженную знакомую» из трагедии «Владимир Маяковский». Громадную куклу собирались сжечь, а Фосфорическая женщина появляется с искрами из накалированной машины. Мотив огня, очищающего и способствующего переносу из одного мира в другой, а также изменению мира настоящего, сопровождает два этих женских образа. Знакомая из ранней пьесы не может любить. Эта отличительная черта передается Фосфорической женщине, которая кажется слишком правильной, сильной и поэтому неживой. Угнетенные женские

¹ Подробнее об этом см.: Чебанова О.В. Традиции ранней русской драматургии в пьесах Владимира Маяковского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Чебанова Ольга Вадимовна. М., 2003. 153 с.

² Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 335.

персонажи «тоже несут ей свои горести – слезы, как это было с Поэтом в “Трагедии”»¹.

Р.В. Дуганов дает еще одну характеристику безымянной героини, имя которой не случайно перекликается «с известным “адским” персонажем (Фосфор и Люцифер – две формы его имени, греческая и латинская)»². Если в древнегреческой традиции Фосфор ассоциировался с Венерой – утренней звездой, то в римской мифологии фосфор был связан с Люцифером и демоническими силами. Свет небесный и потусторонний имели одно название. То есть в Фосфорической женщине заключены два начала: божественное и дьявольское, дарующее и отнимающее жизнь.

Характеристика «фосфорическая» связана также с химическим элементом фосфор, у которого амбивалентная природа. Являясь незаменимым компонентом костной ткани и поэтому жизненно важным для организма человека и животного, фосфор также можно использовать для создания средств массового поражения. Такой дуализм находит символическое выражение в драматургическом решении: появление персонажа сопровождается взрывом, что метафорически репрезентирует двойственность этого элемента.

Фосфорическая женщина как бесстрашная амазонка воплощает собой формат «нового человека»: «Женщина без прошлого, без слабостей и недостатков, женщина лабораторного сияния и химической чистоты»³. В образе Фосфорической женщины прослеживаются черты ницшеанского «сверхчеловека», который по своему уровню духовного развития близок к богу. Потому что свободен от предрассудков и комплексов и может сам для себя устанавливать систему ценностей и законов в соответствие со своими

¹Купченко Т.А. Категория перформативности как основа поэтического театра В. Маяковского // Поэтический театр в России XX–XXI вв. Сборник статей Первой научной конференции / сост. Ю. Гирба. М.: ГИТИС, 2021. С. 238-239.

²Дуганов Р.В. Замысел «Бани» Маяковского // Дуганов Р.В. Велимир Хлебников и русская литература. М.: Прогресс-Плеяда, 2008. С. 283.

³Гаевский В.М. Гибель утопии. Экран и сцена. 2019. №8. 27 апреля. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://screenstage.ru/?p=10764>. Дата обращения: 16.07.2026.

убеждениями. Маяковский с Бурлюками еще задолго до написания «Бани» смотрел постановку пьесы Гамсуна «У врат царства» в Художественном театре. По воспоминаниям М.Н. Бурлюк сильное впечатление тогда на молодого поэта произвел герой пьесы «Ивар Карено, с его бесчеловечным, парадоксальным кредо “сверхчеловека”»¹.

Сам Маяковский во многих своих стихотворениях вступал в равный диалог с Богом. Например, поэма «Облако в штанах», написанная в 1915 году, изначально должна была называться «Тринадцатый апостол», но по требованию цензуры название пришлось изменить. Маяковский претендовал на статус «сверхчеловека», демиурга, который может не только писать стихи и прозу разных жанров, но и умеет рисовать, знает законы сцены и может сам исполнять роли как в театре, так и в кино.

Е.С. Шевченко в своей монографии «Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов» заметила, что образ Фосфорической женщины служит также сатирой на футуризм: «Мужественного Будетлянина в “Бане” замещает Фосфорическая женщина – в этой комически-нелепой смене пола прочитывается иронически-снисходительное отношение Маяковского к прежним, футуристическим ориентирам и ценностям»². Кроме того, эта героиня выражает собой «некоторое недоверие к наступающей эре конструктивизма»³.

Фосфорическая женщина появляется, как указано в ремарке автора «со свитком», на котором «горит слово “Мандат”»⁴. Маяковский делает явную отсылку к пьесе Эрдмана «Мандат» и, возможно, намекает на еще нерешенную до конца проблему бюрократии и в будущем. Хотя «лучшие образцы людей» находятся в другом учреждении, «хорошие экземпляры

¹ Примечания и дополнения // Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / отв. ред. А.Е. Парнис. М.: Сов. писатель, 1985. С. 511.

² Шевченко Е.С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов. Самара: Изд-во Самар. науч. центра РАН, 2010. С. 411.

³ Там же.

⁴ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 321.

людей можно вывезти и отсюда»¹ – неоднозначно заявляет Фосфорическая женщина о персонажах пьесы. Люди в контексте этой фразы – не самодостаточные личности, а лишь качественные (или не очень) продукты или проекты. Героиня, возвышаясь над обществом прошлого, говорит о его обитателях как об интересных и редких видах животных, что звучит унизительно. Ощущается переключка с предыдущей пьесой Маяковского «Клоп», где Присыпкин, заключен в отдельную клетку вместе с клопом как редкие экспонаты фауны прошлого.

У Двойкина – одного из бригады рабочих, помогающих Чудакову, Фосфорическая женщина замечает «подвижный курьерский мозг», который может очень пригодиться в работе будущего². Двойкин оказывается подходящим винтиком в машине государства нового времени. Фамилия рабочего Фоскин происходит от карточного термина фоска – название игровой карты от двойки до десятки. В данном случае употребляется в значении «простой», «рядовой». Однако в переводе с английского созвучное имени слово «forth» означает направление вперед, дальше. То есть персонаж Фоскин буквально устремлен в будущее, помогая в строительстве машины времени. Имена рабочих Двойкин и Тройкин Дуганов предлагает толковать как хлебниковские числа, из которых строится здание. Хлебников считал, что «в основании “чистых законов времени” лежат только числа 2 и 3, чет и нечет»³. Поэтому вполне закономерно, что Двойкин и Тройкин возводят машину времени, подобно тому, как всё «здание времени» вырастает из «двоек» и «троек», образующих единую архитектуру.

В будущее забирают лучших, точнее наиболее подходящие для новой системы экземпляры. Фосфорическая женщина неслучайно включена в прошлое только на двадцать четыре часа. Ровно в такое время драматургу в эпоху классицизма положено было уложить действие пьесы. Героиня из

¹ Там же. С. 330.

² Маяковский В.В. Баян // ПСС-13. Т. 11. С. 327.

³ Дуганов Р.В. Замысел «Бани» Маяковского // Дуганов Р.В. Велимир Хлебников и русская литература. М.: Прогресс-Плеяда, 2008. С. 279.

будущего довольно архаична и придерживается строгой системы прошлого. Маяковский намекает, что ничего абсолютно нового придумать невозможно, чем опровергает футуризм. Мечты о светлом будущем, которое можно построить благодаря свершившейся революции, разбиваются о реальность. Когда Победоносиков пытается прорваться на аудиенцию к Фосфорической женщине, он сталкивается с такой же ситуацией, которую создавал сам, не принимая своих посетителей по времени. Оптимистенко как секретарь объясняет отказ тем, что у нового начальства «время другое»¹, поэтому как она скажет, тогда и можно будет с ней поговорить. Победоносиков только поменялся с Фосфорической женщиной ролями, но суть взаимоотношений осталась та же.

Фосфорическая женщина не волшебница, которая освобождает положительных героев от гнета отрицательных. Она лишь задает новую систему правил. Кто им соответствует в бóльшей степени, тот достоин отправиться в будущее, которое «примет всех, у кого найдется хотя бы одна черта, роднящая с коллективом коммуны, – радость работать, жажда жертвовать, неутомимость изобретать, выгода отдавать гордость человечностью. <...> Летящее время сметет и срежет балласт, отягченный хламом, балласт опустошенных неверием»².

Анализируя дальше каждого из персонажей «Бани» важно учитывать критерии, которые задает Фосфорическая женщина как эталон человека будущего. Как в пьесе «Мистерия-буфф» персонажи делились на «чистых» и «нечистых», так и в «Бане» происходит разделение всех на достойных будущего и недостойных. Только в данном случае недостойные – это уже отрицательные персонажи. Трудолюбие, самопожертвование, изобретательность и человечность – именно те качества, которыми должен обладать человек, достойный попасть в будущее раньше времени. Важно подчеркнуть, что при этом люди не обязаны быть идеальны. Например,

¹ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 324.

² Там же. С. 345.

бухгалтер Ночкин, укравший казенные деньги, кажется сомнительной фигурой, однако его в будущее берут, потому что эти средства герой отдал на благое дело – строительство машины времени. Велосипедкин же выкрал блокнот у Понта Кича. Но это тоже оправданная кража: у иностранца не должно было остаться никаких конкретных технических данных о советском изобретении.

Свободный образ Фосфорической женщины явно выделяется на фоне остальных персонажей. Эту героиню нельзя назвать положительной или отрицательной. Она обособленно возвышается над всеми благодаря своему буквально столетнему опыту. С точки зрения своего имени и этимологии можно сказать многое об этой героине, но какой у нее характер? Фосфорическая женщина еще настолько эфемерный тип будущего, что невозможно уловить какие-либо сходства с реальными личностями, чтобы нарастить необходимое «мясо» достоверного образа.

Корни образа Фосфорической женщины вполне вероятно уходят к Аэлите – главной героине одноименного романа А.Н. Толстого¹. Литературный источник экранизировал Я.А. Протазанов в 1924 г. Роль Аэлиты исполнила Ю.И. Солнцева, с которой Маяковский был знаком – ее адрес и телефон были в записной книжке поэта². Кинокартина Протазанова еще неая, но визуально богата футуристичными образами Марса. Костюмы инопланетян были сделаны А.А. Экстер, которую можно назвать «амазонкой авангарда»³. Имя Аэлита переводится с марсианского как «видимый в последний раз... свет звезд»⁴. Художница создавала образ героини как сияющей вакханки, наполненной энергией и внутренней силой. Такой образ

¹ Подробнее об этом см.: Куревлева П.М. Пространство будущего через женские образы романа А.Н. Толстого «Аэлита» и пьесы В.В. Маяковского «Баня» // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2025. № 3 (86). С. 185–190.

² *Маяковский В.В.* Записная книжка № 16 // ГММ. КП Р-235/1. Л. зк. 37 и 56.

³ *Иванов Вяч. Вс.* Костюмы А. Экстер к фильму Я. Протазанова «Аэлита» // Художник и его текст: русский авангард: история, развитие, значение. М.: Наука, 2011. С. 13.

⁴ *Толстой А. Н.* Аэлита // Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1958. С. 595.

мог вдохновить Маяковского на создание Фосфорической женщины, тоже космической и недостижимой для персонажей «Бани».

Женский персонаж в «Аэлите» – триггер для действий инженера Лося, который, еще не зная о существовании прекрасной инопланетянке, стремился к ней, создавая космический корабль. Лось, возможно, так же, как и Чудаков чувствовал себя в этом времени и пространстве чужим, поэтому создал машину, способную перенести его на другую планету, чтобы обрести там взаимопонимание и смысл жизни. Однако сравнение мужских персонажей осложняется тем, что о самом Чудакове Маяковский практически не дает никакой информации. Если инженером Лосем двигали личные мотивы сбежать от одиночества, то Чудаков искренне хотел сделать мир лучше. Общественные интересы преобладали над личными, которых как будто и вовсе не было.

Фосфорическая женщина, появляясь на сцене, закручивает действие дальше по своим правилам. Хотя она уточняет, что ничего не решает сама, а является только проводником, судьба всех персонажей оказывается в ее руках. Образ сильной и независимой женщины противоположен ограниченной домохозяйке Поле и угнетенной машинистке Ундертон, но является идеалом, к которому подавленные Победоносиковым героини стремятся. Эти женские персонажи способны жертвовать собой и обладают состраданием и человечностью, поэтому могут попасть и в будущее.

На премьере роль Фосфорической исполнила З.Н. Райх, которая также была указана на афише как режиссер-лаборант. После того, как ГОСТИМ уехал на гастроли в Европу роль была передана актрисе Л.Л. Лесс. К.Л. Рудницкий считал, что Фосфорическая женщина в исполнении Райх была «одной из немногих удач» неоднозначной постановки: «Райх сумела сообщить своей героине нечто надмирное, нездешнее, таинственно запредельное. Особа, явившаяся из далекого будущего, выделялась среди плакатно-сатирических персонажей комедии какой-то непостижимой,

неулыбчивой серьезностью»¹. «И серебряным колокольчиком звенел нервный голос, как будто неподходящий для патетики и тем не менее этой-то лирической звонкостью и искренностью убеждавший»², – как вспоминал Смирнов-Несвицкий.

Рудницкий отмечал, что у Райх «актерский почерк был властный, с нажимом»³, поэтому у нее плохо получились образы «на умаление», где важно было показать поверхностную героиню. Лучше выходили персонажи, которых можно было усилить своим опытом и многогранной натурой. Эфемерный образ делегатки из будущего позволял много добавить «от себя». Костюм Фосфорической женщины соответствовал ее футуристической натуре и представлял собой серебристый легкий комбинезон, чем-то напоминающий скафандр астронавта. Рукавицы дополняли образ вместе с «красным грозным шлемом, который был почти надвинут на глаза»⁴.

3.2. Персонажи достойные будущего (Ундертон, Поля, Чудаков, Велосипедкин)

Ундертон. Замечания начальству или смех в неподходящий момент могут стать поводом для увольнения, что и случилось с машинисткой Победоносикова. Ундертон посмела засмеяться в момент ссоры своего начальника с бухгалтером, да еще и после фразы художника, желающего увековечить этот момент. Ундертон своим смехом «накрашенными губами» подорвала авторитет главначпупса, которым он дорожит больше всего в жизни.

Персонаж машинистки, вероятно, родственен Ремингтонистке из пьесы Евреинова «Самое главное», премьера постановка которой состоялась в ленинградском театре политической сатиры «Вольная комедия». В «Самом главном» есть эпизод, где Ремингтонистку стыдят за накрашенные губы: «Ну

¹ Рудницкий К.Л. Портрет Зинаиды Райх // Театральная жизнь. 1987. № 22. С. 15.

² Смирнов-Несвицкий Ю.А. Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1975. С. 97.

³ Рудницкий К.Л. Портрет Зинаиды Райх // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 13.

⁴ Смирнов-Несвицкий Ю.А. Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1975. С. 97.

можно ли так краситься? Я же вам говорила. Это смешно»¹. Маяковский видел этот спектакль и мог использовать этот эпизод в «Бане», где Ундертон увольняют за то, что она красила губы. Но этому сюжету в пьесе предшествует зарисовка в стихотворение «Товарищу машинистке» 1927 г.): «Не накрашишься – / не примут, / а накраюсь – / сократят»². Можно сравнить эти строки с фразами из «Бани»: «Сократили <...> Губы, говорят, красила! <...> Не покрасить, тогда и совсем не примут»³.

Сама фамилия Ундертон как будто представляет собой гибрид известных марок пишущих машинок «Ундервуд» и «Ремингтон». «Undertone» буквально с английского или с немецкого переводится как «нижний тон», который используется в музыке для полноты звучания, дополняя основной тон. Английское разговорное выражение «to speak in under tone» означает «говорить вполголоса»⁴. То есть фамилия машинистки намекает на ее несамодостаточность и несерьёзность. Эта героиня приравнивается к вещи, срачиваясь с образом пишущей машинки – ее основным рабочим атрибутом. Накрашенные губы – в свою очередь атрибут женщины. Победоносиков женщин терроризирует и угнетает, потому что боится оказаться под их влиянием. Поэтому такая деталь стала последней каплей, решившей судьбу машинистки в конторе по управлению согласованием.

На премьере роль Ундертон исполняла Р.М. Генина. Остались фото, где актриса на сцене в светлом платье выше колен и похожем на униформу сидит за печатной машинкой, готовая записать все изречения главначпука. На фотопробе актриса одета более солидно и скромно: в темный плащ и гладкую шапочку. На афише как второй состав указана также актриса Хераскова.

¹ Евреинов Н.Н. Самое главное: для кого комедия, а для кого и драма, в 4 д. М.: Совпадение, 2006. С. 73.

² Маяковский В.В. Товарищу машинистке // ПСС-13. Т. 8. С. 94.

³ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 331–332.

⁴ Характеристика машинистки воспроизводится по статье Дуганова.

Поля. Жена Победоносикова Поля находится также под угнетающим влиянием своего мужа. В стихотворение 1926 г. «Любовь» можно найти параллели с этим женским образом: «Живет с другой — / киоск в ширину, / бельем / — шантанная дива. / Но тонким чулком / попрекает жену: / Компрометируешь / пред коллективом»¹. По словам Поли, Победоносиков «говорит, что обрастание меня новым платьем компрометирует его в глазах товарищей»². Главначпупс оставляет своей жене браунинг, уезжая в командировку. В стихотворении также есть аналогия с этим эпизодом: «и мерит / любовь / на калибр револьверный»³.

Прототипом женского персонажа стихотворения, а затем и пьесы могла стать фигура героини поэмы «Облако в штанах». Маяковский познакомился с М.А. Денисовой еще в 1914 г. во время турне футуристов в Одессе. Поэт с тех пор мог видеться с девушкой, пока она проходила обучение в мастерской скульптора С.Т. Коненкова. «В 1919 году Мария как художник-оформитель и пропагандист отправилась на фронт»⁴, где вышла замуж за члена Революционного военного совета армии Ефима Афанасьевича Щаденко. Судя по письмам Денисовой, семейная жизнь с военным в мирное время складывалась напряженно.

В 1920-х гг. был характерен конфликт между официально признанным «руководящим лицом» и его супругой, которая стремилась утвердить свою индивидуальность и значимость в рамках семейных отношений. Такие сюжеты находили отражения в искусстве того времени.

Поля осуждает своего мужа Победоносикова за то, что он сделал свою любимую и верную подругу «ощипанной наседкой». В письме М.А. Денисова также жалуется на супруга «Домострой! Эгоизм! Тирания!»⁵

¹ Маяковский В.В. Любовь // ПСС-13. Т. 7. С. 146–147.

² Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 329.

³ Маяковский В.В. Любовь // ПСС-13. Т. 7. С. 148.

⁴ Терехина В.Н. «Любовная лодка разбилась о быт...» : Владимир Маяковский: неопубликованные страницы записных книжек и переписки // Человек. 2000. № 1. С. 162.

⁵ Терехина В.Н. «Любовная лодка разбилась о быт...» : Владимир Маяковский: неопубликованные страницы записных книжек и переписки // Человек. 2000. № 1. С. 166.

Муж не давал ей средств на материал и мастерскую для занятий скульптурой, считая это неважным делом. На этой почве семейная пара разругалась, Денисова ушла от мужа, который вскоре «упросил вернуться... грозя, что застрелится». Этот момент из письма также перекликается с эпизодом из пьесы, где наоборот Победоносиков оставляет своей жене Поле револьвер, чтобы та могла покончить с собой – другого пути уйти от него нет. При этом оставаясь в этом союзе Денисова считала, что совершает «моральное убийство» себя как личности. Интересно, что по сюжету пьесы Поля не связана с Победоносиковым как будто ничем: не носит его фамилию, не называет его мужем или по имени. Речь о любви и уважении тоже не идет, их брак – лишь выгодный союз. Правда выгоду от этого имеет только муж-чиновник, которому нужна жена как «ширма» для образа формально благопристойного гражданина и семьянина.

Поля же – классический пример жены, убивающей время со своим мужем. Маяковский указал для всех героев только фамилии за исключением жены Победоносикова. Ее зовут в пьесе исключительно по имени, причем используя только сокращенную форму, демонстрируя тем самым ее «одомашненность» и незначительность.

Внешне очень бытовые и простые диалоги Поли и Ундертон с Фосфорической женщиной раскрывают внутреннюю драму героинь. Эти женские персонажи второстепенны не только в пьесе, но в современности 1920-х гг. Автор через динамичные и краткие реплики жены Победоносикова и его машинистки показал, что эти персонажи обычно молчат. Для них непривычен такой интерес к их личностям, поэтому их реплики обрывисты, немногословны. В этих женских персонажах раскрывается конфликт маленького человека и тоталитарной власти в лице Победоносикова.

М.А. Денисова в одном из писем благодарила Маяковского «за защиту женщин от “домашних” “настроений” мужей-партийцев, которые возомнили, что им все дозволено по долгу службы Родине»¹.

М.Ф. Суханова вспоминала, что на роль Поли, жены Победоносикова, был объявлен конкурс и еще несколько претенденток составляли ей конкуренцию. Героиня постоянно повторяла фразы по тексту «смешно» и «не смешно». Сложность роли заключалась в том, чтобы читать эти слова так, как предполагал сам автор, а именно «проходно». Однако Суханова решила рискнуть и читать эти реплики «смыслово», делая на них акцент. Прорепетировав предварительно дома, актриса продемонстрировала свой стиль чтения роли Маяковскому, который согласился, что с такой интерпретацией «текст стал живей», добавились «интересные броски»². Актриса Ермолаева также исполняла роль Поли.

Чудаков. Прообраз Чудакова просвечивает в поэме об изобретательстве «Анчар» (1929). Маяковский написал ее почти ровно сто лет спустя стихотворения А.С. Пушкина «Анчар». Только в новой интерпретации ядовитым деревом становится чиновник, который как всевластный владыка распоряжается изобретателем как рабом, отравляя его работу своими препонами и отказами помочь. В стихотворение «Помните» Маяковский тоже выражает свое беспокойство об изобретателях, которые могут быть похоронены идеологией своей страны³.

Фамилия Чудакова с одной стороны вызывает ассоциацию – чудака, а с другой – чудо. При этом у героя нет имени, как у многих персонажей пьесы. В какой-то степени Чудакова можно назвать юродивым. Для русской культуры такие люди считались приближенными к Богу, поэтому к ним относились с уважением или, по крайней мере, снисходительно. Чудаков не

¹ Терехина В.Н. «Любовная лодка разбилась о быт...»: Владимир Маяковский: неопубликованные страницы записных книжек и переписки // Человек. 2000. № 1. С. 166.

² Маяковский в воспоминаниях современников / вступит. ст. З.С. Паперного, сост. и примеч. Н.В. Реформаторской. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963. С. 312.

³ Маяковский В.В. Помните // ПСС-13. Т. 10. С. 108–110.

теряет связь с реальностью окончательно, но о многих практических вещах он не задумывается. Он гений, которого не интересуют ни деньги, ни слава, ни признание. Этот герой существует в своем мире, где «фейерверочные фантазии Уэльса, футуристический мозг Эйнштейна, звериные навыки спячки медведей и иогов»¹ могут обрести новый национальный и даже мировой смысл, объединившись в одном механизме.

В образе Чудакова прослеживаются черты Велимира Хлебникова, короля времени, занятого исчислениями «Досок судьбы». Есть в действиях Чудакова и мечта Маяковского «жить единым / человечьим общежитьем»², заботясь не о своем только личном счастье, а о будущем всех людей. На восклицание Велосипедкина про мировое открытие, которое способно «унасекомить» Швейцарию Чудаков отвечает: «Да не щелкай ты языком на мелких сегодняшних политических счетах!»³ Изобретатель идеалист, который считает свою идею выше проблем насущных.

Такие намерения Чудакова созвучны с идеями романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Светлое и прекрасное будущее стоит приближать, работая для него: «...настолько будет светла и добра, богата радостью и наслаждением ваша жизнь, насколько вы умеете перенести в нее из будущего»⁴. Эту книгу Маяковский любил и по воспоминаниям Лили Брик перечитывал во время написания пьесы «Баня». Однако автор не демонстрирует нам картины светлого будущего, оставляя его за сценой. Он сосредотачивает внимание читателя и зрителя на настоящем, на тех абсурдных моментах, которые стоит изменить в жизни общества, чтобы оно смогло прийти к действительно счастливому будущему.

Чудаков «неутомимо изобретает» машину времени ради великой цели. Философ и искусствовед К.М. Кантор заметил, что образ Чудакова во многом автобиографичен. Машиной времени была поэзия. Маяковский как

¹ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 280.

² Маяковский В.В. Товарищу Нетте, пароходу и человеку // ПСС-13. Т. 7. С. 164.

³ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 280.

⁴ Чернышевский Н.Г. Что делать? СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. С. 357–358.

изобретатель нового искусства, работая со словами и их смыслами, часто встречал сопротивление со стороны архаичных «верхов», а также сталкивался с непониманием своего творчества со стороны рабочих, которым не хватало знаний и осведомленности, чтобы принять новаторские стихотворения. Их замечания «выщипывали перья» вдохновения у поэта¹.

Изобретатель хочет подчинить «волгу человеческого времени», чтобы у каждого человека появилась возможность «остановить секунду счастья и наслаждаться месяц»². Образ Волги-времени перекликается с предисловием Велимира Хлебникова к первому выпуску «Доски судьбы»: «День измерения русла Волги стал днем ее покорения... Подобные же промеры можно делать и для потока времени, строя законы завтрашнего дня, изучая русло будущих времен... что знание есть вид власти, а предвидение событий – управление ими»³. Хлебников как утопист мечтал о воссоединении поэзии и науки и делил людей на собственников-приобретателей и изобретателей.

Проблема многих великих изобретателей и гениев науки в том, что они, создавая или открывая что-то новое и великое, не думают о практическом применении своего открытия и о социально-политическом контексте. Исследователь М.Д. Бочаров указывает на «политическую близорукость»⁴ Чудакова, который с энтузиазмом увлеченного первооткрывателя делится всеми секретами своей машины времени с Понтом Кичем. Велосипедкин, крадя блокнот с записями иностранца, спасает открытие Чудакова, которое Понт Кич мог использовать во вражеских целях, сделав аналогичную машину в Англии. Чудаков как ребенок нуждается в заботе, однако из-за своей наивности он не заметит, как такие помощники вроде Велосипедкина могут находить в изобретении свои выгоды и двигать все дело в этом направлении, приземляя великое на свою траекторию.

¹ Кантор К.М. Тринадцатый апостол. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 234.

² Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 280.

³ Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 23.

⁴ Бочаров М.Д. Пьеса В.В. Маяковского «Баня»: материал к спецкурсу. Ростов-на-Дону: Ростовский гос. пед. ин-т, 1972. С. 24.

Маяковский сам как творец, возможно, видел некоторую опасность в таких людях. Создавая тексты, он как поэт мог иметь в виду одно, а критики и публика трактовали его слова совсем иначе. Так творение в столкновении с социумом искажалось неминуемо. При создании «живой маски» Чудакова драматург иронизирует, использует авторскую интонацию как нейтрализатор излишнего героического пафоса персонажа и как бы тыкает «романтика носом в землю»¹.

Положительные герои обороняются от западного влияния, при этом сами мыслят в капиталистическом направлении. Велосипедкин предлагает приспособить машину времени для быстрого роста куриц, а Фоскин хочет засунуть в машину облигацию, чтобы разбогатеть. Но важно не столько то, что хотят и делают герои, а причины, цели и последствия их поступков. Они беспокоятся не о собственном обогащении, а о благополучии народа или по крайней мере о счастье небольшой группы исследователей во главе с Чудаковым, который бесспорно отвечает всем критериям человека будущего.

В спектакле роль Чудакова была представлена в исполнении актера М.А. Чикул. Изобретатель был в строительном комбинезоне с засученными рукавами и прибором (увеличительное стекло) на голове. Облик передавал погруженность персонажа в свое дело, в строительство машины времени. Во втором составе этого персонажа играл Бузанов, который также был помощником режиссера.

Велосипедкин. Легкий кавалерист Велосипедкин – менеджер Чудакова, выражаясь современным языком. Он помогает организовывать творческий, изобретательный процесс и активно борется с бюрократами. Важная деталь – в реплику Велосипедкина Маяковский добавил фразы из своего письма Н.Ф. Чужаку. Оно было написано в период борьбы поэта с бюрократической машиной Госиздата еще в 1921 г.: «Здесь приходится так грызться, что щеки летают в воздухе... Постараюсь перегрызть все, что

¹ Смирнов-Несвицкий Ю. А. Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1975. С. 51.

возможно»¹. Для сравнения: «Велосипедкин... Я буду грызть глотки и глотать кадыки. Я буду драться так, что щеки будут летать в воздухе». Для самого поэта борьба с бюрократической машиной государства была слишком хорошо знакома.

Велосипед как образ встречался у Маяковского в более ранних произведениях. В неосуществленном киносценарии «Погоня за славой», написанном в 1913 г., «футурист спал на велосипеде»². Главный герой настолько гнался за славой, что даже во сне как будто старался быть начеку и оставаться в метафорическом движении.

Позже в 1918 г. в несохранившемся фильме «Не для денег родившийся» есть эпизод в комнате Ивана Нова (исполнял Маяковский) с подвешенным к потолку велосипедом. Сценарий был написан Маяковским по мотивам романа Джека Лондона «Мартин Иден». По сюжету романа главный герой покупает велосипед на последние деньги, надеясь на скорый гонорар от своих писательских трудов. Мартин не умеет на нем ездить, но совершает такую покупку только чтобышний раз встретиться со своей возлюбленной Руфь, которая по воскресеньям катается на велосипеде. При этом комнатка главного героя настолько мала, что в ней может поместиться только что-то одно: кровать или велосипед. То есть главный герой одного из любимых романов Маяковского выбирает движение вперед вместо комфортной (насколько это возможно в его положение) стагнации. Велосипедкин в «Бане» тоже горит идеей о создании машины времени и готов полностью заниматься только этим проектом вместе с Чудаковым, не имея гарантий успешного результата.

Фамилия Велосипедкина также ассоциируется с выражением «изобретать велосипед», которое означает придумывание каких-то новых решений и методов в то время, как таковые уже существуют. Во-первых, это

¹ Маяковский В.В. Н. Ф. Чужаку // ПСС-13. Т. 13. С. 51.

² Андронникова М.И. От прототипа к образу: К проблеме портрета в литературе и в кино. М.: Наука, 1974. С. 109–110.

может касаться машины времени, которая уже существует. Будущее и так наступит, а в прошлое герои пьесы не путешествуют. Во-вторых, автор мог подразумевать под «изобретением велосипеда» борьбу с бюрократией – дело наивное и обычно безрезультатное.

Велосипедкин в одной из своих реплик обмолвился о «беспризорщине», которая ему пригодилась для кражи блокнота у Понта Кича. Помощник Чудакова, вероятно, во время революции был беспризорником, поэтому он привык надеяться только на себя и умеет за себя постоять. Однако победить бюрократию в одиночку не по силам даже такому бойцу. Примечательно, что Бочаров в книге «Пьеса В.В. Маяковского “Баня”» первым из персонажей начинает анализировать именно Велосипедкина, считая его важнее Чудакова и Победоносикова.

Велосипедкина по характеру можно сопоставить с Лопахиным из «Вишневого сада» А.П. Чехова. Он не романтизирует изобретение Чудакова, а сразу мыслит практическими понятиями. Думает, как извлечь наибольшую выгоду из машины, устройство которой он едва понимает. Также герой пьесы «Вишневый сад» предпочитает не любоваться садом, а предлагает срубить его и разбить на участки, которые принесут реальный доход от аренды и продажи земли под дачи. Маяковский считал Чехова гениальным драматургом. Машина времени для Велосипедкина непостижима до конца, но он чувствует, что это ценный сосуд, который можно использовать разными способами: растить быстрее куриц или ускорять скучные заседания.

В постановке Мейерхольда роль Велосипедкина исполнял А.Г. Зайков. Его образ перекликается с костюмом Чудакова – тоже комбинезон, который удобен для разного рода работы. Во втором составе роль исполнял актер Пшенин, который вспоминал, как проходили репетиции. В начале коллективной читки Маяковский подчеркивал, «что ему хотелось бы слышать ясное и громкое чтение своей пьесы. “Все должно быть понятным.

Никакого психоложества”»¹. Актер также делился, как драматург помогал в работе над ролью. «...около получаса рассказывал о роли Велосипедкина, которую я готовил, о содержании и смысле неудавшегося мне куска сцены. Владимир Владимирович говорил (передаю вкратце своими словами): Вдумайся! Время не ждет. Надо немедленно закончить опыт Чудакова, иначе катастрофа – взрыв! “Нужны люди и деньги... Много!” Добивайся этого, и все встанет на свое место. Твоя (Велосипедкина) задача: сломить бюрократизм, издевательство, головотяпство»².

3.3. Персонажи недостойные будущего (Победоносиков, Мадам Мезальянсова, Понт Кич, Оптимистенко, Моментальников, Исак Бельведонский)

Победоносиков. Маяковский трансформирует пространство в динамическую структуру, поддающуюся авторскому конструированию. Подобное обращение с категориями пространства и времени получает наглядное воплощение, например, в комической сцене с Победоносиковым, где герой диктует машинистке Ундертон текст, представляющий собой семантический «винегрет», в котором Лев Толстой оказывается помещённым в контекст городской современности – едет в трамвае, что подчёркивает свободу футуристического моделирования художественной реальности.

Центральным антагонистом пьесы является Победоносиков – главный начальник по управлению согласованием или сокращенно главначпупс. Образ собирательный и многогранный. Аббревиатура «главначпупс» отсылает к детской кукле пупсу, который предназначен только для игры. Маяковский иронизирует над всевозможными сокращениями и аббревиатурами, которые были популярны в Советском Союзе.

В образе Победоносикова прослеживаются черты Сталина, который в сборнике трудов «Вопросы ленинизма» осуждал «пустых мечтателей», чьи

¹ *Февральский А.В.* Поэт в театре: Воспоминания о работе В.В. Маяковского в Гос. театре им. В. Мейерхольда // Литературное обозрение. 1978. №11. С. 109.

² Там же.

идеи не соотносятся с реальностью: «...они [утописты] не признавали первенствующей роли условий материальной жизни общества и, впадая в идеализм, строили свою практическую деятельность не на основе потребностей развития материальной жизни общества, а независимо от них и вопреки им, – строили на основе “идеальных планов” и “всеобъемлющих проектов”, оторванных от реальной жизни общества»¹. «Мечтателей нам не нужно!»² – провозглашает и персонаж пьесы. Исследователь О.В. Быстрова указывает, что манера разговора главначпука напоминает Луначарского. При этом огромное количество багажа, который Победоносиков собрал в будущее, отсылает к эпизоду, связанному с Троцким, который приехал в г. Фрунзе: «Публика была поражена обилием багажа Троцкого (свыше 70 мест) и наличием барских удобств», – как сообщалось в газете «Правда» (1928. № 37. 12 февр.)³

Кроме современных и реальных фигур в Победоносикова вшиты гоголевские персонажи. Вспомним городничего из «Ревизора», словами которого в одном из эпизодов говорит главначпука: «Инкогнито? Понимаю!». Победоносикова можно сравнить с персонажем, приведенным в третьей главе первого тома «Мертвых душ». Н.В. Гоголь размышляет о некоем правителе канцелярии, которого можно изображать с натуры как образ: «...просто бери кисть да и рисуй: Прометей, решительный Прометей!»⁴. В эпизоде из третьей главы второго тома Чичиков сталкивается с полковником Кошкаревым, который так же, как и его младший коллега Победоносиков приходит в полный восторг от бюрократического «бумажного производства» резолюций и чтит главноуправляющего. Нельзя не вспомнить о повести «Нос» и майоре Ковалеве, который лишился своего

¹ *Сталин И.В.* Вопросы ленинизма. М.: Госполитиздат, 1952. С. 585.

² *Маяковский В.В.* Бая // ПСС-13. Т. 11. С. 309.

³ *Быстрова О.В.* «Самоубийца» Н. Эрдмана и «Бая» В. Маяковского. К проблеме интерпретации. // Творчество В.В. Маяковского: Выпуск 3: Текст и биография. Слово и изображение. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 259–265.

⁴ *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 6: Мертвые души. I. С. 49.

носа, а тот в свою очередь стал жить отдельно и более успешно, чем его хозяин. Только спустя почти сто лет в пьесе Маяковского «потомство измельчало, нос стал носи́ком», но о былой славе осталось начало фамилии «Победо»¹.

В Победоносикове нашли отражения черты образа персонажа Копытко из киносценария Маяковского «Товарищ Копытко, или Долой жир!». Товарищ Копытко такой же образец бюрократа, как главначпупс.

В советское время исследователи и критики, чтобы отвести аллюзии на деятелей политической верхушки, находили заметки в газетах, где говорилось о персонажах, похожих на Победоносикова. Например, одним из прототипов считался руководитель конторы Севзапгосрыбтреста Степанов. Некоторые его высказывания были опубликованы в Правде (18.04.1928). Степанов оправдывал свое участие в устроенной пьянке тем, что «был там по согласованию вопроса с ГПУ!»². Маловероятно, что Маяковский руководствовался только этими материалами, но такие заметки в газетах подтверждают актуальность и обширность затронутой драматургом проблемы. Исследователь Б.Л. Милявский указывал также на высказывание орденоносца Губарева, которое могло выражать настрой Победоносикова: «Мы, коммунисты, сотрем все с лица земли и будем блаженствовать»³. Победоносиков на самом деле не делает ничего ради собственной выгоды, как это может показаться. Проблема в том, что главначпупс не разделяет свои личные интересы и государственные: «В его сознании государство – это он сам»⁴. «Государство – это я» – фраза, которую приписывают Людовику XIV. Произносил ли ее король, мнения историков и исследователей разнятся. Однако выражение стало символом абсолютной власти.

¹ Кантор К.М. Тринадцатый апостол. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 235.

² Смирнов-Несвицкий Ю.А. Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 64.

³ Милявский Б.Л. Сатирик и время: О мастерстве Маяковского-драматурга. М.: Сов. писатель, 1963. С. 87.

⁴ Смирнов-Несвицкий Ю.А. Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 62.

В образе Победоносикова Маяковский высмеивает такую установку авангарда в живописи, как создание псевдовещей, в которых значение придавалось больше форме, чем содержанию¹. Результатом такого перекоса может быть политика главначпупса, который плодит симулякры, бумаги ради бумаг, не задумываясь о реальных делах. Главное, чтобы все «шито да крыто было», как говорила Варвара из пьесы А.Н. Островского «Гроза». Персонаж безумно занят постоянной суетой. Поэтому его речь, прерываемая звонками, становится бессвязной. Победоносиков все время забывает, на чем остановился, но его же фразы, которые подсказывает ему машинистка, не дают никаких зацепок, потому что не несут смысла – это только канцеляризмы. Победоносикова интересуют люди только полезные для его выгоды (точнее важные для государства). Постоянные звонки от других руководящих лиц нашему герою показывают, насколько обширна проблема бюрократии – это целая сеть из множества чиновников, которые поддерживают друг друга. Бюрократия для них – защита от реальности, бумажная ширма, за которой можно скрыть свое дилетантство, равнодушие, а главное – свои страхи.

Победоносиков «умудряется спланировать самого Маяковского, его мольбу о звездах, его стремление к созвездию Большой Медведицы»². Образ этого созвездия появляется, например, в стихотворении еще в 1917 г. «Наш марш»: «Эй, Большая Медведица! требуй, / чтоб на небо нас взяли живьем»³. Для Маяковского имели большое значение в творчестве образы звезд в целом, как неких недостижимых, но прекрасных светил. Уже в детстве Маяковский был увлечен картой звездного неба и, когда темнело, любил подолгу смотреть на небосвод, усыпанный звездами⁴.

¹ Сахно И.М. Морфология русского авангарда. М.: РУДН, 2009. С. 12.

² Кантор К.М. Тринадцатый апостол. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 236.

³ Маяковский В.В. Наш марш // ПСС-13. Т. 2. С. 7.

⁴ Бебутов Г.В. Гимназические годы Владимира Маяковского. Тбилиси: Заря Востока, 1946. С. 18.

Прошлое Победоносикова туманно. Из уст Велосипедкина узнаем, что еще до революции главначпупс значился официально в какой-то партии: «...и неизвестно, что у него “бе” или “ме” в скобках стояло. Сидел в тюрьме, откуда сбежал, «засыпав страже табаком глаза»¹. «Тюрьма и ссылка по вас плачет»² – льстит главначпупсу художник Бельведонский, уточняя, что имеет в виду журнал с таким названием. В то время быть опубликованным там считалось почетно. Музей революции тоже оторвет с руками оригинал портрета такого важного лица. Такие крайности были свойственны для революционного времени, когда в одно мгновение статус мог измениться, так что важный чиновник превращался в преступника, которого ссылают, сажают, а то и расстреливают или наоборот политзаключенный в дореволюционное время, получал свободу и лучшее место. То, что Победоносиков смог выжить в турбулентные времена, когда менялась власть, и занять такой пост, говорит о многом, в первую очередь – о его хитрости.

Развитие – это только движение вперед. Победоносиков же пытается сохранить свое нынешнее положение, оставаясь на месте, а значит уже отставая от жизни. Только за счет смены пространств, где пребывает персонаж создается впечатление его «подвижности» и деловитости. «Я всегда обдумываю текущий момент»³ – говорит главначпупс, который не устремлен в будущее, а пытается уловить настоящее и зацементировать его резолюциями. Позируя Бельведонскому Победоносиков воплощает свою мечту о сохранении себя и своего статуса. С художником он играет роль важной и великой личности. Интересно, что герой просит изобразить себя «ретроспективно, то есть как будто бы на лошади»⁴. Происходит отсылка к прошлому чиновника, который когда-то был действующим военным и, вероятно, кавалеристом, как один из его антагонистов Велосипедкин. Как знать, возможно, такое же будущее ждет и верного помощника Чудакова.

¹ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 288.

² Там же. С. 299.

³ Там же. С. 319.

⁴ Там же. С. 300.

Сейчас Велосипедкин полон сил и энтузиазма, но что будет, когда он достигнет карьерных вершин? Может тогда он поймет, какими путями проще всего получить желаемое? Энтузиазма со временем будет все меньше, а бумаг и формальной ответственности все больше. Тогда очень легко и незаметно можно стать Победоносиковым.

В диалогах с положительными персонажами раскрывается невежество и глупость главного начальника по управлению согласованием. Например, его диалог с Ночкиным демонстрирует политическую неграмотность начальника, который своими репликами все время компрометирует себя. Бухгалтер смог убедить Победоносикова в том, что Карл Маркс играл в карты на деньги. Ночкину удалось это благодаря ссылкам на якобы авторитетные источники – писателей, которые на самом деле ничего об этом не говорили и не писали. В этом эпизоде раскрывается «говорящая» фамилия бухгалтера, который может темнить, запутывать, скрывать и хитрить не хуже своего начальника. В постановке Мейерхольда Ночкина играл актер К.А. Башкатов и Мологин. В сцене также прослеживается отношение Маяковского к великим авторам, из которых не стоит делать из памятник: «как только острота политических взглядов какого-нибудь писателя сглаживается, авторитет его поддерживают не изучением его произведений, а силой. Так, в одном из южных городов ко мне перед лекцией явился “чин”, заявивший: “имейте в виду, я не позволю вам говорить неодобрительно о деятельности начальства, ну, там, Пушкина и вообще!”» Маяковский подчеркивал, что футуристы борются именно с такой канонизацией «писателей-просветителей»¹.

По мнению Маяковского Победоносиков был прекрасен в исполнении М.М. Штрауха. Актер подходил к каждой роли очень серьезно. Редактор А.Н. Анастасьев вспоминал, что когда пришел к актеру обсуждать правки книги «Главная роль», то увидел огромное количество книг, открытых, с закладками, пометками и кучи исписанных листов в кабинете. Штраух

¹ *Маяковский В.В. Два Чехова // ПСС-13. Т. 1. С. 300.*

пояснил, что он не только над книгой так работает, но и над каждой ролью¹. При этом изучая большое количество литературного материала Штраух сам говорил о том, что в отличие от литературы «на театре слово – только один из элементов выражения основной идеи и мысли спектакля. <...> Язык спектакля – понятие более широкое, ибо в него входят и слово, и интонация, и движение, и ритмическое построение, и простота, и ясность передачи, и слаженность ансамбля, и тщательность монтировки, и вопросы темпа, и проблема построения спектакля как единого организма и т. д. <...> По-настоящему сделанная роль должна иметь в основе своей партитуру не менее сложную, чем партитура музыкального произведения»². Штраух не говорил о вдохновении в актерстве, потому что считал, что все достигается упорным трудом. Тем не менее в своего персонажа важно вдохнуть чувства и жизнь. Плучек, тоже занятый в спектакле, вспоминал, как его коллега репетирует и оттачивает детали своей роли: «...я видел, как спозаранок, задолго до репетиции, на пустой сцене, выгородив себе все, что нужно для тренажа, Штраух тщательно отделявал каждое движение Победоносикова, устанавливал их сложную последовательность, четкий ритм и доводил все это до виртуозной техники, напоминавшей технику танца. Он методично и упорно повторял весь рисунок, десятки раз одно и то же, как цирковой артист»³.

С детства Штраух любил рисовать, поэтому для него были важны не только движения и речь персонажа, но и как он выглядит. Штраух делал наброски всех своих ролей и в основном запечатлевал только головы-портреты. Наброски Победоносикова, сделанные в 1930 г. «напоминают маску», при этом эскизы других более поздних ролей выполнены в другой

¹ Штраух М.М. Главная роль. М.: Всерос. театр. о-во, 1977. С. 5–6.

² Штраух М.М. Что мне дали статьи А.М. Горького // Театр и драматургия. 1934. № 6. С. 14.

³ Штраух М.М. Главная роль. М.: Всерос. театр. о-во, 1977. С. 8.

технике и приближены к портрету психологическому, что может свидетельствовать о характере самой роли, как ее понимал актер¹.

Победоносиков Штраух носил «лилового цвета костюм, красный замшевый галстук [подарок от Маяковского], гетры...»² Актер сам себе придумал и делал грим под «Кабуки», так как видел недавно постановки японского театра, которые его вдохновили на такой визуальный образ. Создатели спектакля одобрили такого главначпулса с выбеленным лицом и прорисованными бровями и ртом. Такой грим усиливал эффект маски и напоминал образ клоуна.

Спустя время Штраух признавался, что лучше было бы сделать Победоносикова более узнаваемым: «Победоносиков превратился у меня в некоего абстрактного идола <...> играл в стиле плакатного гротеска». Штраух признавался, что роль Победоносикова была для него непростой: «Такую роль я играл впервые, к тому же очень крикливо»³. Сложности добавляла интенсивность показов: «спектакль после премьеры игрался ежедневно в течение целого месяца» и были даже «утренники»⁴. Тем не менее отзывы были не все хвалебные. Актер Гарин был на показе 14 ноября 1930 г. и счел, что Штраух «играет очень плохо. Совершенно непонятно, как его могли так хвалить»⁵.

Победоносиков вобрал в себя максимум отрицательных черт и представляет собой прошлое время, которое угнетает настоящее, при этом будущее ему не подвластно. Фамилия персонажа может вызывать ассоциации с фигурой К.П. Победоносцева, который долгое время был обер-прокурора Святейшего Синода. Государственный деятель строгих и консервативных нравов (запрещающий разводы, например). Эта деталь

¹ Айзеништат О. Зримый образ [О рисунках М. Штрауха к ролям] // Театр. 1956. №12. С.180–184.

² Штраух М. Три кита / публ. и сноски Е. Левина и Л. Прус // Искусство кино. 1993. № 5. С. 76.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Ученик чародея: Книга об Эрасте Гарине. / сост., подгот. текст., коммент. А. Ю. Хржановского. М.: Издательский дом «Искусство», 2004. С. 176.

особенно интересна, учитывая, что у сценического персонажа кроме жены есть любовница, с которой он собирается в путешествие по горам Кавказа. Но о разводе с женой речи нет. Победоносиков оставляет ей револьвер и дает таким образом понять, что уйти от него можно только умерев. Такую тиранию именно женских персонажей можно рассматривать как метафору патриархального строя общества. Но появление делегатки из 2030 г., которая по статусу оказывается выше Победоносикова, намекает на возможность полноценного равноправия в национальной культуре общества будущего. В эпизодах с Фосфорической женщиной Победоносиков меняет свою роль и превращается из начальника в подчиненного, меняя также и тон своих речей. Однако складывается впечатление, что ему безразлично, какую роль играть сейчас. Главное – сохранить максимальную выгоду в любой ситуации.

В отношении женщин Победоносиков проявляет явную амбивалентность. Тех, кто у него в подчинении, тиранит, но при этом заводит и любовницу Мезальянсову, которая, вероятно, нужна ему для самоутверждения своего статуса. Откровенный интерес Победоносикова к женщинам, по мнению Шевченко, находит свое «эвфемистическое выражение и всячески обыгрываются в микросюжете с носом – излюбленном сюжете балаганных комедий, интермедий и лубочного театра»¹. Например, «Точильщик носов», созданный в XVIII веке, считается одним из самых ранних текстов в формате русского лубка на данную тему. В «Бане» мадам Мезальянсова рада быть любовницей Победоносикова и называть его нежно «мой Носик», пока он имеет статус руководителя. Но когда он оказывается не в почете, мадам сразу же отрекается от «возлюбленного» и переключается на Понта Кича: «Я уже с носиком, и даже с носом, и даже с очень большим. Ни социализма не смогли устроить, ни женщину. Ах вы, импо... зантная фигурочка»².

¹ Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов. Самара: Самарский научный центр РАН, 2010. С.417.

² Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 347.

Неслучайно совпадение суммы, которую Ночкин через Полю передает Чудакову на строительство машины времени и количества денег, которые были предусмотрены для поездки главначпупса в горы с любовницей. На двести сорок рублей можно либо хорошо, но недолго отдохнуть, либо совершить мировое открытие, ценное для государства и человечества. Но так как Победоносиков и есть само государство, для него был важнее первый вариант, который явно принес бы лично ему удовлетворение.

Мадам Мезальянсова. Мадам Мезальянсова обозначена в списке действующих лиц как сотрудница ВОКС, то есть Всесоюзного общества культурной связи с заграницей. С помощью этой общественной организации проводилась внешняя пропаганда, а также контролировалась деятельность иностранцев в СССР. Среди основных задач ВОКС были обмен опытом и достижениями внутри страны и за рубежом, установление культурных связей с зарубежными странами, а также укрепление дружбы между различными народами Советского союза. Чтобы быть сотрудником такого учреждения, нужно обладать знаниями, по крайней мере нескольких иностранных языков, что и демонстрирует Мезальянсова по ходу действия.

Фамилия героини созвучна с термином «мезальянс», что значит неравный брак (с лицом низшего социального положения). Мадам, вероятно, мечтает о таком браке с каким-то важным иностранным представителем, однако вынуждена примкнуть к свите Победоносикова, выбрав его как самую влиятельную фигуру на этом поле. Роль Мезальянсовой воплотила на сцене ГОСТИМа актриса Наталья Серебрянникова, а во втором составе – Ремизова.

Мезальянсова уверена в своем превосходстве над другими, учитывая ее статус сотрудницы ВОКС: «И под каждым ей листком был уже готов местком...»¹. Словами Оптимистенко Маяковский создает аллюзию на известную басню И.А. Крылова «Стрекоза и муравей». Автор намекает на инфантильность Мезальянсовой, которая как и стрекоза, не заботится о

¹ *Маяковский В.В.* Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 304.

будущем, надеясь на местком (Местный комитет профсоюзной организации). Такие организации занимались, например, распределением путёвок на отдых или выдачей продовольственных наборов. Кроме официальных компаний, у мадам была надежда и на официальное лицо – влиятельного Победоносикова, который благодаря своему статусу поможет решить все вопросы. Однако Мезальянсова – копия Победоносикова в женской интерпретации. Поэтому Победоносиков вовсе не Муравей, который все честно наживает своим трудом. Его влиятельность слишком недолговечна. Вот так все чиновники, надеясь друг на друга, оказываются уязвимы в моменты перемен.

Понт Кич. Советская писательница и переводчица Рита Райт в книге «Маяковский в воспоминаниях современников», как она участвовала в создании персонажа Понт Кич. Когда Рита была однажды в гостях у Лили Брик и Маяковского, поэт предложил «придумать и английское слово и то русское, которое из него можно сделать, например, “из вери уэлл” – по-русски будет “и зверь ревел”» и за каждый удачный пример он давал рубль¹. Рита вспоминала, как все участники этого процесса «вошли в азарт», а сама она «обставила всех и выиграла чуть ли не два червонца – большие деньги!»² Результатом такой игры в слова стали реплики иностраннца в пьесе «Баня»: «ду ю уант» – «дуй Иван», «пленти» – «плюньте», «джаст мин» – «жасмин», «андестенд» – «Индостан», «ай сэй иф» – «Асеев».

«Говорящая фамилия» персонажа созвучна со словом «китч» (Kitsch), что в переводе с немецкого – дешёвка, безвкусица. При этом имя «Понт» происходит от жаргонного – выгода или хитрость, обман. «Понтоваться» на сленге значит хвастаться и пытаться преувеличить свои возможности и достижения в глазах окружающих. Герой создает впечатление значимой фигуры. Веса Понту Кичу придает его иностранное происхождение, которое

¹ Маяковский в воспоминаниях современников / вступ. ст. З.С. Паперного ; сост. и примеч. Н.В. Реформаторской. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963. С. 262.

² Там же.

запускает стереотип: все зарубежное лучше, чем русское. При этом на самом деле персонаж ничего из себя не представляет.

В Историческом словаре галлицизмов русского языка можно найти слово похожее на имя персонажа, а именно «понтер, понтерщик»¹, что значит игрок, играющий против банка. В словаре Даля «понтировать» с французского означает играть в банк, ставить куш на карту². В имени персонажа еще присутствует тема азарта и связанного с ним риска, часто неоправданного. Маяковский сам любил играть в карты и был азартным игроком. С ним никто не хотел соревноваться, потому что он обычно выигрывал, либо играл до тех пор, пока не отыграется. В образе Понта Кича тема азарта связана с разведыванием данных о машине времени.

Образ англичанина Понта Кича ассоциируется с сюжетом из Петрушечного театра, когда Петрушка встречается с Немцем. Фразы, которые принадлежат иностранцу, – полная бессмыслица, замаскированная под английский язык, однако приближенная к языку экспериментальному, к зауми: «Ай Иван в дверь ревел, а звери обедали. Ай шел в рай менекен, а енот в Индостан, переперчил ой звери изобретейшен»; «Дед свел в рай трам из двери в двери лез и не дошел туго. Дуй Иван. Червонцли?»³ Заграница изображается как антимир. Зарубежное пространство бросает «зловещий отблеск и на изображаемый “здешний”, “советский” мир, который ничем не лучше “заграничного”»⁴.

На премьерном спектакле роль иностранца исполнял актер А.И. Костомолоцкий. Однако сохранилась лишь его фотопроба на роль Победоносикова, для которой он, вероятно, не подошел по типажу.

¹ *Епишкин Н.И.* Исторический словарь галлицизмов русского языка. М.: ЭТС, 2010. С. 3579.

² *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1978–1980. Т. 3. 1980. С. 288.

³ *Маяковский В.В.* Баян // ПСС-13. Т. 11. С. 285–286.

⁴ *Шевченко Е.С.* Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов. Самара: Самарский научный центр РАН, 2010. С. 411.

Оптимистенко. Ложно «положительная» фамилия у секретаря Победоносикова товарища Оптимистенко, который является своеобразным альтер эго своего начальника. Первые реплики из текста «Бани» в записной книжке Маяковского принадлежат именно ему. Цензура требовала изменить фамилию, потому что она являлась якобы выражением «великодержавного шовинизма»¹. Катаев вспоминал, как Маяковский пробовал читать реплики Оптимистенко «без украинского акцента». Автор старался таким образом сгладить углы, но его герой многое терял от этого, становясь «бесцветным»².

Маяковский неоднократно был на Украине, где выступал с чтением своих произведений. В 1929 в Москве проходила Неделя украинской культуры, где Маяковский был на нескольких встречах с писателями. Как вспоминал поэт Павел Тычина «не обошлось, как обычно, без нападок на Маяковского» со стороны писателей³. Маяковский мог использовать черты реальных поэтов и писателей, присутствующих на тех встречах, в образе Оптимистенко, придав ему украинский колорит.

Оптимистенко поражает своим спокойствием, которое исходит не из мудрости, а скорее из безразличия к окружающей обстановке. При этом внешне герой довольно приветлив и как будто старается смягчить любые отказы: «Я же ж вас могу собственнлично вполне удовлетворить. Всё в порядке. На ваше дело имеется полное решение... От-ка-зять»⁴. Можно подумать, что Оптимистенко так издевается над просителями, но более вероятно, что он искренне уверен – сам факт решения, написанного на бумаге, важнее содержания.

Актер В.Ф. Зайчиков, исполняя роль Оптимистенко, симпровизировал в одной из сцен по ситуации: «В споре с Победоносиковым (пятое действие)

¹ *Смирнов-Несвицкий Ю.А.* Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1975. С. 22.

² *Катаев В.П.* Трава забвенья // *Катаев В.П.* Трава забвенья; Святой колодец. М.: Время, 2018. С. 365.

³ *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности / отв. ред. А.Е. Парнис. М.: Сов. писатель, 1985. С. 481.

⁴ *Маяковский В.В.* Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 295.

он нервно стучал стаканом о блюдец. На вопрос Победоносикова: “Что вы бьете государственную посуду?” Оптимистенко отвечал: “Не беспокойтесь, заготавливаем утильсырье”. Эта актерская «отсебятина», обычно встречавшаяся аплодисментами публики, получила одобрение Маяковского»¹.

Оптимистенко как хамелеон подстраивается под обстоятельства – ему не важно, кто его начальник: Победоносиков или Фосфорическая женщина. Неважно, что именно делать. Главное, оставаться на месте и содержать в порядке все бумаги. В этом он во многом родственен своему первому покровителю Победоносикову, который тоже искусно сочетает роли повелителя и раба².

Маяковский говорил о том, что полноценная фигура бюрократа как явления складывается из Победоносикова, Оптимистенко, Иван Ивановича, Мезальянсовой и других отрицательных персонажей. Чем-то они похожи, а в каких-то деталях дополняют друг друга, делая образ живым³. Иван Иванович вырастает из стихотворения «Товарищ Иванов» (1927): «Начальство / одно / смахнут, как пыльцу... / Какое / ему, / Иванову, / дело? / Он служит / так же / другому лицу, / его печёнке, / улыбке, / телу»⁴. Хотя эту фразу в равной степени можно отнести и к Оптимистенко, и к Бельведонскому, и к Мезальянсовой. Иван Иванович своим именем дает очень общую, но при этом точную характеристику своему персонажу, который буквально типичный тип. Речь этого героя похожа на сломанный телефон и наполнена алогизмом произвольных ассоциаций. Иван Иванович как сломанный робот вырывает слово из контекста диалога и начинает рассуждать о том, что не

¹ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений : в 12 т. Т. 11 : Пьесы и сценарии. 1926–1930 / под общ. ред. Л. Ю. Брик ; вступ. ст. и ред. А.В. Февральского. М.: Гослитиздат, 1936. С. 32.

² Бочаров М.Д. Пьеса В.В. Маяковского «Баня»: материал к спецкурсу. Ростов-на-Дону: Ростовский гос. пед. ин-т, 1972. С. 81.

³ Маяковский В.В. Выступление на обсуждении «Бани» в клубе Первой Образцовой типографии 30 октября 1929 года // ПСС-13. Т. 12. С. 396.

⁴ Маяковский В.В. Товарищ Иванов // ПСС-13. Т. 8. С. 147.

имеет никакого отношения к предмету разговора¹. Самостоятельных мыслей он не высказывает, а только зацепившись за чью-то фразу, может ее продолжить на свой лад. «Лес рубят – щепки летят» – его постоянное оправдания для любых трудностей, которые он не в состоянии решить.

Роль Ивана Ивановича исполняли А.В. Кельберер и Бондаренко во втором составе.

Моментальников. Репортер Моментальников прекрасно дополняет Ивана Ивановича. Этот персонаж живет моментом в прямом смысле этого слова и также не имеет своих мыслей, а только побочные. Для репортера важнее информповод, шумиха, чем суть происходящего. Он постоянно повторяет «эчеленца» – бессмысленную присказку, отсылающую к главному герою пьесы Эрдмана «Мандат». Гулячкин Павел Сергеевич также все время прибавлял к своим особенно важным высказываниям «силянс», как заклинание, придающее силы его словам. Восклицание «эчеленца» также напоминает фрагмент комической оперы «Каморра», текст которой писал С.И. Мамонтов. Один из героев вторит: «Eccellenza! прикажите. Appetit наш невелик. / Только денег нам дадите, все исполним в тот же миг»².

Моментальников как шут, который говорит складными импровизированными стихами, комментируя любую ситуацию. Из его собственной фразы мы узнаем, что репортер является сотрудником «дореволюционной и пореволюционной прессы»³. Сам персонаж признается, что революционная пресса «выпала», потому что во время революции он был устроен продавцом в лавочке то ли отца, то ли дяди. При этом по убеждениям он якобы рабочий, потому что считает, «что лучше умереть под красным знаменем, чем под забором»⁴. Хотя как говорит Мезальянсова, Моментальников готов присоединиться к тем, кто идет и называет его

¹ Бочаров М.Д. Пьеса В.В. Маяковского «Баня»: материал к спецкурсу. Ростов-на-Дону: Ростовский гос. пед. ин-т, 1972. С. 85–86.

² Февральский А.В. «Баня» // Владимир Маяковский : сб. 1: исследования и материалы / под ред. А.Л. Дымшица, О.В. Цехновицера. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 245.

³ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 284.

⁴ Там же. С. 284–285.

попутчиком. Обвинение, которому подвергались многие писатели и люди искусства 1920-х годов.

Роль репортера в спектакле исполнял В.Н. Плучек, который поступил на курс ГЭКТЕМАС к Мейерхольду в 1926 г. Плучек вспоминал, что никогда до этого не думал, что будет актером. Он учился на художника, но восхищался творчеством Мейерхольда и Маяковского. Когда представился шанс пройти прослушивание у режиссера, Плучек это сделал, исполнял эпизодические роли в «Клопе» и, пользуясь случаем, задавал много вопросов Маяковскому. Когда распределяли роли для «Бани», молодых артистов направили репетировать пьесу Безыменского «Выстрел». В перерывах Плучек подсматривал репетиции «Бани», и Маяковский предложил Мейерхольду взять его на роль Моментальникова: «Маяковский прочитал: “Эчеленца, прикажите! Аппетит наш невелик. Лишь за-да-да-да-данье нам дадите, – все исполним в тот же миг!” Я сходу повторил. Маяковский сказал: “Хорош”. Так я попал из подневольных участников пьесы Безыменского в элиту театра»¹, – вспоминал начинающий актер. Он был небольшого роста, худой, со звонким голосом, которым мог перекричать всех, а также был «необычайно пластичен, гибок и быстр в движениях»². После премьеры театр Мейерхольда собирался на гастроли в Европу и вместе с ним уезжала часть актеров, занятых в «Бане». На замену Мартинсона, играющего Режиссера, поставили Плучека, который теперь играл целых две роли. Причем Мейерхольд отмечал, что эта роль трудная, но смог доверить ее молодому артисту, в котором уже был уверен.

Исак Бельведонский. Еще одним попутчиком можно назвать в этой пьесе персонажа Исака Бельведонского, который указан в списке ролей как портретист, баталист, натуралист. То есть мастер на все руки. «Бельведёр» (belvedere) дословно в переводе с итальянского означает «прекрасный вид».

¹ Полтавская Г.М., Пашкина Н.И. Валентин Плучек, или В поисках утраченного оптимизма. М.: Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, 2013. С. 28.

² Там же. С. 74.

Также таким термином называется постройка, с которой может открываться вид на окрестности.

Роль художника исполняли Сибиряк и Боголюбов. По воспоминаниям Сухановой Маяковский «был недоволен актером в роли Бельведонского и часто влезал на сцену, читал и показывал и даже сам хотел играть эту роль»¹.

Этот герой ни хороший, ни плохой, он скорее обозреватель жизни чиновников. Как художник Бельведонский со стороны наблюдает за другими персонажами и готов служить тому, от кого можно получить сейчас максимум выгоды. Люди искусства тоже обладают властью над людьми и над временем. Бельведонский легко подстраивается под обстоятельства. Художник, желая завершить портрет Победоносикова, уверяет его, что лошадь он уже нарисовал – осталось только «присобачить» главное действующее лицо. Причем художник рисовал лошадь не только по памяти, но иногда даже в зеркало смотрелся. Как тонко заметил Л.Ф. Кацис, получается какой-то кентавр, а «настоящий кентавр штанов не имеет»². В стихотворение «Прозаседавшиеся» Маяковский тоже «раздвояет» своих персонажей, которые вынуждены успеть на десятки заседаний в день «До пояса здесь, / а остальное / там»³. Кацис предполагает, что сцена написания портрета Победоносикова – пародия на портрет Троцкого работы Юрия Анненкова. Лидер революции монументально стоит на кубических абстракциях. Лошади нет, но есть блестящие сапоги и повелительный жест поднятой руки.

В персонаже «Бани» прослеживается аллюзия на художника начала XX века Исаака Бродского, который был автором художественно-документальных картин на историко-революционную тему. У Маяковского в поэме «Хорошо!» есть эпизод, аналогичный сцене рисования портрета

¹ Маяковский в воспоминаниях современников / вступ. ст. З.С. Паперного ; сост. и примеч. Н.В. Реформаторской. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963. С. 312.

² Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский: поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М.: РГГУ, 2004. С. 221.

³ Маяковский В.В. Прозаседавшиеся // ПСС-13. Т. 4. С. 8.

Победоносикова: «Пришит к истории, / Пронумерован / и скреплен. / и его / рисуют – / и Бродский и Репин»¹.

Стремление к обновлению языка в 1920-х гг. размывает границы между грамматически неправильными (разговорными) словами и экспериментальными, но допустимыми неологизмами. В диалоге Бельведонского с Победоносиковым Маяковский использует слова в неправильной форме, склоняя имена собственные, что создаёт комический эффект. Когда такие искажённые падежные формы накапливаются одна за другой, комизм усиливается. Сначала Бельведонский делает краткий исторический экскурс в «стили... разных Луев. Вот это Луи Каторз Четырнадцатый... Все три Луя»². Затем Победоносиков подытоживает: «...мы остановимся на Луе Четырнадцатом». В основе этого диалога анекдоты, построенные как «антропонимическая игра, где несклоняемые имена становятся склоняемыми, и их аграмматичные падежные формы, нанизанные одна на другую в контексте, усиливают комичность»³.

Неслучайно Бельведонский предлагает Победоносикову стулья в стиле «разных Луев». В кафе «Бродячая собака» футуристы в начале войны устроили скандал: Маяковский прочитал антивоенное стихотворение «Вам!». В связи с этим на следующем вечере перед его выходом художник, музыкант и теоретик авангарда Н.И. Кульбин объявил публике, что Маяковский будет выступать в стиле Луи XIV, «Короля солнышка»⁴.

В финале пьесы звучит приговор для отрицательных персонажей. Те, кто не прошел контроль Фосфорической женщины, оказываются «скинутые и раскиданные чертовым колесом времени»⁵. Победоносиков, Оптимистенко,

¹ Маяковский В.В. Хорошо! // ПСС-13. Т. 8. С. 243.

² Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 299.

³ Приорова И.В. Лексико-грамматическая игра в поэзии В. В. Маяковского // В.В. Маяковский: русская и национальные литературы: материалы 20-й юбилейной международной научно-практической конференции, 28–30 сентября 2023 г. Ереван: КОПИ ПРИНТ, 2023. С. 319.

⁴ Смирнов-Несвицкий Ю.А. Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1975. С. 15.

⁵ Маяковский В.В. Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 345.

Бельведонский, Мезальянсова, Понт Кич, Иван Иванович остаются в настоящем. При этом репортер Моментальников не перечислен в ремарке автора среди тех, кто остался на сцене.

Выводы. Анализ документов, авторских выступлений, воспоминаний участников спектакля позволяет рассматривать премьерную интерпретацию «Бани» в ГОСТИМе как уникальную и максимально приближенную к замыслу драматурга. В постановочном договоре зафиксирована высокая степень участия Маяковского в работе с актерами на сцене театра. Мейерхольд предоставлял ему достаточно большую свободу действий. На репетициях вводились новые персонажи, придумывались на ходу реплики и многие моменты уточнялись – пьесу переводили на сценический язык. Персонажи, каждый из которых представлял собой калейдоскоп масок и опыта автора, оживали в исполнении актеров. Идеи пространства и времени нашли свое визуальное воплощение в условных декорациях.

С помощью элементов метатеатра Маяковский открыто выразил в «Бане» свои представления о функции искусства и о бюрократическом механизме. Опираясь на традиции, драматург высказывался об актуальных проблемах общества конца 1920-х гг. Древний прием «театра в театре» в III действии подчеркнул условность происходящего и абсурдность цензуры в лице Победоносикова, от мнения которого зависит судьба постановки. В образе машины времени прослеживается метафора искусства, которое способно преодолевать время и пространство, влияя на социум. Автор высказывает свои мысли устами персонажей-типов, которым вторят лозунги, развешанные на сцене и в зале. Все элементы представления заставляют зрителей не забывать о театральной условности и оценивать происходящее на сцене критически.

ГЛАВА 3. ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ ПОЛЕМИКА ВОКРУГ ПЬЕСЫ «БАНЯ» И ЕЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВОК

§ 1. Реакция на чтение «Бани» Маяковским

Маяковский начал представлять еще черновик новой пьесы «Баня» своим друзьям, а затем коллегам и широкому кругу слушателей. После каждого выступления, камерного, домашнего или на публике, автор просил поделиться впечатлением от только что прочитанного произведения. Маяковский прислушивался к мнению не только своих близких, но и разных социальных слоев, в том числе рабочих. Это было обусловлено не только личным желанием Маяковского, но и нормами того времени, когда происходила культурная революция – «комплекс мероприятий, осуществленных в Советской России и направленных на коренную перестройку культурной и идеологической жизни общества»¹. Целями культурной революции были прежде всего устранение неграмотности, чтобы страна могла развиваться как научно-техническая держава, и внедрение идеологии. Еще в 1918 г. в книге «Творческий театр» П.М. Керженцев писал: «Пролетарский театр не должен скрывать никаких тайн своего творчества. Его работа от первого до последнего шага должна быть доступна всем и каждому»². Керженцев утверждал, что зрителей надо подготавливать к пьесе «предварительным чтением, дискуссиями, лекциями»³. Желательно заранее знакомить их с автором и самим произведением целиком. Государственные театры также были обязаны выделять определённое количество льготных мест, которые заводы и другие организации распределяли среди своих сотрудников. Если рабочим новый спектакль не нравился, то его могли снять с репертуара, поэтому прислушиваться к мнению рабочих было

¹ Дядичев В.Н., Терехина В.Н. В.В. Маяковский, Н. Бухарин, Н. Асеев и Культурная Революция // Творчество В.В. Маяковского. Том Выпуск 4. Книга 2. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 108.

² Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] Творческий театр. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. С. 119.

³ Там же. С. 118.

обязательным требованием. Читением «Бани» на широкую аудиторию Маяковский прощупывал почву, чтобы понять, как воспринималась новая пьеса. Маяковский, привыкший представлять сам свои стихотворения на публике, хотел также поделиться новым драматургическим произведением. Только в авторской манере чтения драматург мог расставить необходимые акценты так, как он сам их задумывал в процессе написания «Бани».

Дебютные знакомства с пьесой автор проводил в кругу своих близких. 22 сентября 1929 г. состоялась первое чтение «Бани» в обществе друзей, которых «было человек 30» по воспоминаниям Л.Ю. Брик¹. Про реакцию присутствующих В.В. Полонская написала в дневнике, что «пьеса имела большой успех на этой читке. Мнения были единодушные и восторженные. Наверное, успех в очень большой мере шел за счет чтения Владимира Владимировича, который и всегда очень талантливо читал, а в этот вечер лучше, чем всегда»². М.М. Яншин, по воспоминаниям Полонской, также «был в восторге от пьесы. На другой день кричал в театре о новом событии, которое создал Маяковский “Баней”, убеждал, что пьесу нужно ставить в Художественном театре. После его разговоров была назначена читка “Бани” в Художественном театре, которая почему-то не состоялась»³.

Уже на следующий день 23 сентября прошло чтение пьесы на заседании художественно-политического совета ГОСТИМа. М.М. Зощенко вспоминал об этом событии в предисловии к «Альманаху эстрады»: «Это было триумфальное чтение. Актеры и писатели хохотали и аплодировали поэту. Каждая фраза принималась абсолютно. Такую положительную реакцию мне редко приходилось видеть». Положительная реакция артистов и писателей, горячо принимавших пьесу, ввела Зощенко, как он пишет дальше, в заблуждение: «Мне не понравилась пьеса, она показалась мне сценически

¹ Брик Л. Пристрастные рассказы. Нижний Новгород: Деком, 2003. С. 188–195.

² Там же.

³ Воспоминания современников. В.В. Полонская / «В том, что умираю, не вините никого»? Следственное дело В.В. Маяковского: документы, воспоминания современников / вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. С.Е. Стрижневой. М.: Эллис Лак 2000, 2005. С. 513.

беспомощной. И первый раз в жизни я покривил душой, думая, что я чего-то не понял. И когда Маяковский спросил меня, хороша ли пьеса, я сказал, что пьеса хороша»¹. Мейерхольду же пьеса очень понравилась. Режиссер отметил, что «в этой вещи ничего переделать нельзя, настолько органично она создана»².

Маяковский отправился с чтением «Бани» в Ленинград, где также при личной встрече прочел пьесу И.В. Ильинскому и Н.Р. Эрдману. Коллеги восприняли новое произведение холодно. Ильинский признавался позже, что тогда «недооценил пьесу. То ли Маяковский плохо читал, так как он привык читать на широкой аудитории, которая всегда отвечала шумной смеховой реакцией, а тут он читал двум “мрачным комикам”, то ли я заранее слишком наслышался о пьесе, но восторгов, которых от меня и от Эрдмана ждал автор, не последовало <...> Приехав в Москву, я довольно сухо отозвался о пьесе Мейерхольду, а когда услышал его экспликацию будущего спектакля, то совсем разочаровался, так как то, что было неоспоримо ценного в пьесе, Мейерхольд, на мой взгляд, совершенно неправильно трактовал. Особенно это касалось образа Победоносикова»³. Ильинский спустя годы изменил свое отношение к пьесе. В 1951 г. актер исполнил роль Победоносикова в радиоспектакле Р.Н. Симонова и таким образом «отдал свой долг Маяковскому». Ильинский хотел возродить «Баню» на сцене Малого театра и «выступал в печати со статьями, призывающими “вернуть Маяковского на сцену”»⁴. Однако замысел постановки удалось осуществить только в форме радиоспектакля. Тем не менее, Ильинский был рад, что как актер смог принять участие в трех пьесах Маяковского.

¹ Зоценко М. Альманах эстрады. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде. 1933. С. 6.

² Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / сост. А.В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 217.

³ Ильинский И. В. Сам о себе. М.: Искусство, 1984. С. 298.

⁴ Там же. С. 298–299.

В Ленинграде же Маяковский выступил с чтением отрывков пьесы: 12 октября в Государственной академической капелле; 13 октября в Московско-Нарвском доме культуры; 20 октября в ленинградском Доме печати.

Уже в ноябре во время посадки в поезд из Москвы в Ленинград Маяковский встретился с А.А. Фадеевым, Ю.Н. Либединским, И.А. Авербахом и М.Ф. Чумандриным. Автор предложил прочитать знакомым писателям по дороге «Баню». После смерти поэта Чумандрин вспоминал об этом эпизоде: «Читал он прекрасно. Голосом он владел в совершенстве. А разве легко было поэту, привыкшему к тысячным аудиториям, к громадным залам, к широким жестам, читать пьесу, пристроившись в уголке дивана, в душном маленьком купе? Однако прочел он отлично, впечатление было очень сильное.

Несколько раз Владимир Владимирович останавливался.

— Не скучно? Читать?

— Конечно же! Читайте!

Тогда я понял, что он очень волнуется. Странно было замечать это в человеке, которого трудно было смутить чем-либо.

Уже уходя, стоя в дверях купе, он спросил:

— Значит, вы находите, что интересно?»¹

В Москве Маяковский продолжил знакомить публику с новым произведением в своей авторской манере чтения. 25 октября состоялось выступление в Большой аудитории Политехнического музея, о котором написали кратко в газете «Комсомольская правда»: «Маяковский разобрал наиболее крупные и злободневные события в литературе за последнее время. Новая пьеса “Баня”, обращенная против бюрократизма, по своему содержанию и литературному оформлению далеко превосходит “Клопа”»².

¹ Чумандрин М.Ф. Несколько слов о Маяковском / «В том, что умираю, не вините никого»? Следственное дело В.В. Маяковского: документы, воспоминания современников / вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. С.Е. Стрижневой. М.: Эллис Лак 2000, 2005. С. 220.

² [Б. н.] Вечер В. Маяковского // Комсомольская правда. 1929. № 248. 26 октября. С. 4.

Заметка носила в основном информативный характер, однако утверждение о превосходстве новой пьесы над предыдущей задавало положительный тон. О чтении «Бани» в московском Доме печати (27 октября) сохранилась запись в дневнике Л.Ю. Брик: «Володя читал в Доме печати Баню. Говорит, было очень оживленно. Выступали Дм. Петровский, Гехт и Гус. Вернулся оттуда около 2-х часов ночи»¹.

Несколько таких чток было организовано редакцией журнала «Даешь». 30 октября 1929 г. состоялось выступление Маяковского в клубе 1-й Образцовой типографии. 4 декабря драматург читал «Баню» в клубе «Пролетарий» – заводов Парострой, Русскабель, Химический-1, Котлоаппарат. На этом вечере Маяковский был растроган из-за того, что видел положительную реакцию публики, которая состояла из рабочих: «В прошлом собрании я был в более квалифицированной аудитории по своему профессиональному составу – печатников; они постоянно имеют дело с книгами, и мне казалось, что сегодня я, может быть, попаду в среду, которая меня оттолкнет... Слово за словом, фраза за фразой, товарищи дали ценные указания и по-настоящему подходили к вещи. Мне остается только сказать, что я ободрен вашим к себе вниманием. Я вижу, что я дохожу действительно до самого рядового слушателя и читателя»².

На этом собрании была принята резолюция, в которой рабочие высказывали свое желание увидеть спектакль на сцене их клуба и принять в его обсуждении активное участие: «Мы, рабочие, собравшись в клубе “Пролетарий” на литературный вечер, на котором поэт Маяковский прочел свою пьесу “Баня”, считаем такие читки очень нужным и полезным делом... Мы хотим, чтобы общественный просмотр пьесы “Баня” состоялся совместно с критиками, автором, режиссером и артистами на нашей сцене вместе с нами, рабочими, где мы могли бы принять тоже участие в

¹ Примечания и дополнения // Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / отв. ред. А.Е. Парнис. М.: Сов. писатель, 1985. С. 587.

² *Февральский А.* Маяковский читает «Баню» // Советское искусство. 1936. № 50. 29 октября. С. 4.

обсуждении пьесы». Маяковскому было важно услышать мнения о своей новой пьесе как от своих близких и людей, хорошо разбирающихся в искусстве, так и от студентов, печатников, рабочих. Таким образом автор выяснял, насколько понятна «Баня» потенциальным зрителям спектакля, а также насколько хорошо она сделана с точки зрения профессионалов. Исполняя текст по ролям сам, драматург сразу мог понять, как звучит та или иная фраза в устной речи, что помогало ему скорректировать текст для постановки. Обсуждение после читок также давали автору понять, какие моменты в пьесы можно отредактировать. Стоит отметить, что отзывы о пьесе в авторском исполнении были в основном положительные, особенно это касалось публичных выступлений, где Маяковский был полноправным создателем всех образов своих персонажей.

§ 2. Театральные лозунги как диалог со зрителями

«Колонны и карнизы зрительного зала увешаны плакатами на красных полотнищах – острыми четверостишьями Маяковского о пятилетке в 4 года, о массовом искусстве, призывы к театрам вести борьбу с бюрократизмом, связаться с рабочими массами и пр. Это своего рода пролог к спектаклю – к политической пьесе “Баня”»¹, – так описал важную часть декораций В.С. Попов-Дубовской.

На сцене были расположены лозунги, которые с юмором подчеркивали важность коммуны: «За небольшую коммуну уступим оба самых больших-пребольших ГОТОБа»². Особенно Маяковский критиковал психологический театр, основанный на бесконечном самоанализе, которое ни к чему не приводило: «Запритесь, психоложцы, в квартиры-клетки. Театр – арена для пропаганды пятилетки». Искусство призвано решать глобальные проблемы общества, а не заниматься анализом индивидуальной истории, которую стоит

¹ Попов-Дубовской В.С. В поисках путей (Мысли по поводу постановки «Бани») // Правда. 1930. № 97 (4542). 8 апреля. С. 4.

² Комментарий Февральского: «Государственные театры оперы и балета 1-й и 2-й, т. е. Большой театр и его филиал» // Маяковский В.В. Баня // Примечания // ПСС-13. Т. 11. С. 682.

чаще всего не выносить на всеобщее обозрение, то есть за рамки своей квартиры. В некоторых лозунгах содержались намеки на конкретные театры: «Дома-коммуны вместо хаты! Массовым действием заменяйте МХАТы!» или «Не для того театров громады каменные, чтоб разводить завывания камерные. Вытряхнем индивидуумов из жреческих ряс. Иди, искусство, из массы и для масс». По мнению Февральского, Маяковский в данном случае имел в виду Камерный театр, в котором в то время был особенный стиль подачи материала со сцены в декламационной манере.

В нескольких лозунгах подчеркивалась неприкосновенность «старого» искусства через религиозный образ – «жрецов», авторитет которых непоколебим, потому что они связывают земное и небесное. Однако времена безусловных авторитетов прошли и пора уступать дорогу экспериментам: «Долой жрецов искусства, шевелюрой заросших густо. Артисты те – кто в рабочем ряду строить коммуны с песней идут». Маяковский подчеркивал, что театр при коммунистическом строе – это не просто феномен культуры, но и рупор нового общества, причем самый громкий в сравнении с литературой и визуальным искусством: «На театре греми, / проходи по стихам, / засияй плакатным разводом: от ударных бригад к ударным цехам от цехов – к ударным заводам».

В зрительном зале были развешаны лозунги, которые во многом вторили посылу тех, что находились на сцене. Продолжая тему искусства, Маяковский подчеркивал его утилитарность. Произведения существуют не как эфемерный феномен, а находятся в контексте своего времени и способны ощутимо помогать общественным процессам: «Коммуна строится трудно и туго, / На помощь строителям перо драматурга» или «Долой бутафорские тряпки и сор! Переделывай жизнь, коммунист-режиссер!» В лозунгах Маяковский также выражал, какой он видел функцию современного театра: «Театр / не отображающее зеркало, а – / увеличивающее стекло». Театр должен не копировать действительность, а высвечивать чаще всего гипертрофированно конкретные ее аспекты.

Отдельно следует выделить лозунги, касающиеся критики самой пьесы «Баня» и ее цензурных правок. Маяковский обращался напрямую к секретарю Главреперткома Гандурину и к критику Ермилову на развешанных в зале полотнищах.

Намекая на сходство ситуации реальной и показанной в III действии пьесы, Маяковский цитировал своего цензора, который требовал внести много изменений в текст «Бани» для разрешения ее постановки: «“Комедия неприемлема в виде таком”. Сказали И головой покачали. Уважаемый товарищ Главрепертком, заходите не в конце, а в начале».

Критика драматург причислил к приближенным бюрократического аппарата Победоносикова: «Сразу не выпарить бюрократов рой. Не хватит ни бань и ни мыла вам. А еще бюрократам помогает перо критиков – вроде Ермилова...»

Маяковским были также созданы лозунги для лент финала, которые не использовались во время спектаклей: «Руби капиталу и корни и ветки! / На непрерывку провода и ремни! / К социализму лети в пятилетке, / в нашей машине времени! / Шагай, страна, быстрее, моя, – / коммуна у ворот. / Вперед, время! / Время, вперед!» Слова во многом перекликались с «Маршем времени», которым было решено завершить спектакль. Вероятно, поэтому постановочная команда не стала задействовать лозунги.

§ 3. Публикации фрагментов пьесы и театральная премьера в критике

В противовес положительной реакции от читок пьесы «Баня» вокруг спектаклей развернулась критическая борьба, в которой большинство официальных изданий высказывались резко негативно о пьесе как литературном тексте Маяковского и постановках в театрах. Хронологически первые негативные оценки последовали сразу после премьеры «Бани» в интерпретации Люце в Ленинграде 30 января 1930 г. Однако закономерная «травля» пьесы и ее автора началась со статьи В.В. Ермилова. В.А. Катанян сообщает хронологию этих событий: «Статья В. Ермилова в “Правде” “О

настроениях мелкобуржуазной “левизны” в художественной литературе” появилась 9 марта, за 7 дней до премьеры. На основании одного напечатанного отрывка из пьесы он бросил Маяковскому упрек в “фальшивой “левой” нотке”. Ермилову отвечал Мейерхольд в статье “О “Бане” В. Маяковского” («Вечерняя Москва», 1930, 13 марта). Ермилов настаивал на своем в статье “О трех ошибках тов. Мейерхольда” («Вечерняя Москва», 17 марта)»¹.

В конце 1920-х гг. В.В. Ермилов был не просто рядовым критиком, а занимал весьма влиятельную позицию. Он входил в редколлегию журнала «На литературном посту», был одним из секретарей РАПП, а также исполнял обязанности ответственного редактора журнала «Молодая гвардия». Ермилов постоянно публиковал свои тексты в центральной прессе (в том числе в газете «Правда»). Скорее всего негативная реакция на «Баню» В.В. Ермилова была не личным мнением критика, а его результатом его понимания экономической и политической ситуацией конца 1920-х гг. С 1925 г. пьесы для писателей стали самым прибыльным источником дохода среди других видов литературной деятельности. Авторы получали гонорары за каждый показ спектакля по их пьесе, что превышало доход от публикаций своих произведений в виде книг или статей и других текстов в периодических изданиях. Государство повысило контроль в сфере искусства, в том числе литературы, закрывая частные издательства времен НЭПа. При этом количество писателей не уменьшалось. Такая ситуация создавала конкуренцию среди авторов, вынужденных бороться за источники дохода. Поэтому и профессиональная критика меняла свой фокус оценки творчества с литературно-искусствоведческой на идеологическую. Таким образом критика как инструмент государственно-экономической политики контролировала распределение потоков профессиональных сил.

¹ Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / отв. ред. А.Е. Парнис. М.: Сов. писатель, 1985. С. 491.

«Переход на пьесы» для Маяковского мог быть закономерен не только с точки зрения более эффективного воздействия на массы. Театр мог бы стать одним из основных источников дохода автора. Из-за частых выступлений на публике у поэта с каждым годом усугублялась ситуация с голосовыми связками. Поэтому Маяковский, вероятно, хотел сохранить возможность доносить свои идеи с трибуны устами своих персонажей, которых исполняли бы актеры в театре.

Несмотря на то, что В.В. Ермилов был влиятельной фигурой своего времени, он был одним из участников этой цензурной системы. Развернувшаяся вокруг пьесы «Баня» борьба таким образом являлась лишь частным случаем повсеместной практики давления на тех деятелей искусства, чьи произведения не были созвучны с идеологическими установками РАПП. С помощью цензуры, критических отзывов и других бюрократических препятствий целенаправленно понижали авторитет авторов, чтобы ограничить распространение их произведений.

Важно подчеркнуть, что в статье «О настроениях мелкобуржуазной “левизны” в художественной литературе» Ермилов рассматривал явления «мелкобуржуазной левизны» глобально, обвиняя не только Маяковского, но и ряд других авторов (в том числе Сельвинского и Безыменского). Критик читал «Баню», опубликованную в журнале «Октябрь»¹. Несмотря на то, что эта публикация на тот момент была самой полной, она исключала II и III действия, где в большей степени показан Победоносиков и сатира на него. В таком варианте текста о главначпупсе действительно может сложиться искаженное впечатление. Читатель застаёт его за разговором с женой, где он проявляет себя как тиран. Но в это же время материализуется Фосфорическая женщина и только что важный начальник вынужден с ней поменяться ролями, а в амплуа просителя Победоносиков может быть похож на «перерожденца».

¹ *Маяковский В.В. Баня: драма в 6 действиях с цирком и фейерверком // Октябрь. 1929. №11. С. 85–105.*

В статье Ермилов настраивал читателей на негативную оценку не только творчества Маяковского, но и постановок, которые выпускались в это время в трех театрах: «Опасность “увеликанить” “королевщину”¹ – “победоносиковщину”, расширить ее до таких пределов, при которых она перестает выражать что-либо конкретное, стоит и перед Маяковским, поскольку можно судить по опубликованному отрывку из его новой пьесы “Баня”. Когда бюрократ, перерожденец и пошляк Победоносиков, перечисляя свои заслуги, говорит: “Я... не пью, не курю, не даю на чай, не загибаю влево, не опаздываю”, то здесь несомненно звучит у Маяковского очень фальшивая “левая” нота, уже знакомая нам не по художественной литературе...»²

Ермилову официально ответил Мейерхольд в статье «О “Бане” В. Маяковского», напечатанной в «Вечерней Москве» 13 марта 1930 г. Режиссер утверждал, что оценивать все произведение по отрывку неверно. Особенно неправильно говорить о пьесе без учета ее сценического воплощения, если оно подразумевается: «Судить пьесу по отрывку никогда нельзя, даже в том случае, если пьеса, как это иногда бывает, предназначается не для сцены, а лишь к чтению (беллетристика в драматургическом наряде). Пьесу же, выстроенную для театра, судить по отрывку – значит обнаружить полное непонимание того, что происходит с пьесой, когда она приобретает сценическое выражение»³. Мейерхольд подчеркивал, что «в пьесе мастерски показан трагический конфликт рабочего-изобретателя в борьбе с бюрократизмом, волокитой, делячеством». Кроме этого, драматург с помощью нескольких эпизодов явно «выражает восхищение перед порывом пролетариата преодолеть все препятствия на

¹ В этой же статье автор разбирает поэму Сельвинского «Пушторг», где один из главных героев Кроль, который способствовал по сюжету увольнению Полуярова: «Огромный честнейший человек великолепной интеллектуальной породы задыхается в душливой королевской атмосфере», – *Ермилов В.В.* О настроениях мелкобуржуазной «левизны» в художественной литературе // На литературном посту. 1930. № 4. С. 8.

² *Ермилов В.В.* О настроениях мелкобуржуазной «левизны» в художественной литературе // На литературном посту. 1930. № 4. С. 9–10.

³ *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / сост. А.В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 219.

пути своем к социализму, ускорить темп в осуществлении задания партии “догнать и перегнать” и, несмотря на самую неблагоприятную конъюнктуру международных отношений, прийти к социализму во что бы то ни стало. Здесь поэтом развита патетика за горизонты, за изобретательство, за темп»¹.

Критик продолжил диалог, настаивая на своем мнении и уже переключившись на своего нового оппонента в статье «О трех ошибках тов. Мейерхольда», опубликованной также в «Вечерней Москве» через несколько дней, 17 марта. Ермилов заметил, что он говорил о «Бане» как о литературном событии, а Мейерхольд ответил ему о спектакле, тем самым подменив понятия: «Фигура Победоносикова судя по словам Мейерхольда, получит в спектакле другую трактовку, чем та, которая имеется в напечатанной в выдержках пьесе, – и об этом должен быть особый разговор»². Вторая ошибка Мейерхольда заключается в том, что он «подвергает сомнению право критики обсуждать напечатанный отрывок из того или иного драматургического произведения до тех пор, пока оно не показано на сцене»³. В качестве третьей ошибки Ермилов причисляет Мейерхольду незнания текста отрывка, о котором идет речь. Так как там есть явные цитаты, по мнению критика, которые характеризуют Победоносикова как партперерожденца. В завершении своей заметки Ермилов предостерег постановку от опасности уйти в слишком абстрактные образы, лишённые конкретики, а потому представляющими из себя «ветряные мельницы».

Ответом Маяковского Ермилову был один из лозунгов, висевший в зале театра во время представления «Бани» (см. подробнее во второй главе). Руководство РАПП попросило Маяковского убрать этот лозунг, и вскоре после премьеры он был снят. Для поэта этот инцидент был настолько важен,

¹ Там же.

² Ермилов В.В. О трех ошибках тов. Мейерхольда // Вечерняя Москва. 1930. № 62. 17 марта. С. 3.

³ Там же.

что он упомянул про это даже в предсмертной записке: «Ермилову скажите, что жаль – снял лозунг, надо бы доругаться»¹.

В противовес критике в газете «Правда» 8 апреля 1930 г. появилась статья, дающая объективную оценку «Бане». Мнение Попова-Дубовского как члена редакционной коллегии и руководителя отдела культуры было не менее весомо, чем Ермилова. Тем не менее эта обстоятельная статья была буквально единственным официальным неотрицательным отзывом, что не могло существенно повлиять на сложившуюся ситуацию.

В статье «В поисках путей (Мысли по поводу постановки “Бани”）」 В.С. Попов-Дубовской следовал от общего к частному, то есть обозначив тенденции современного театра, подкрепил их конкретным примером – постановкой «Бани». Театры в 1930-е гг., по мнению критика, должны быть «лабораториями, где вырабатываются новые, советские, революционные методы, формы, стили зрелищного обслуживания масс»². Такая трансформация необходима, чтобы «выходить за пределы своих театральных стен, из узкого круга обслуживания». С такой точки зрения Попов-Дубовской приступил к анализу «Бани» в интерпретации Мейерхольда. Критик сразу подчеркнул важность подзаголовка «драма в 6 действиях с цирком и фейерверком»: «это значит, что пьеса написана и поставлена теми новыми приемами, которые наиболее законченное выражение имеют в цирке». Так как цирк «исключает храмовую торжественность» и дает «непосредственность восприятия», то это очень подходящая форма искусства для масс, по мнению автора статьи. Критик сделал акцент на том, что «зрительный зал “раскололся” <...> Значит пьеса дала что-то новое. Просто плохое, бесталанное в театре убивается равнодушием»³.

¹ Предсмертное письмо Маяковского // Новое о Маяковском / АН СССР, Отд-ние лит. и яз. М.: Изд-во АН СССР. Т. 65. 1958. С. 199–200.

² Попов-Дубовской В.С. В поисках путей (Мысли по поводу постановки “Бани”) // Правда. 1930. № 97 (4542). 8 апреля. С. 4.

³ Там же.

Попов-Дубовской проанализировал пьесу комплексно с точки зрения идеологии и современных тенденции в сфере искусства. Автор объективно оценил «Баню», выделив не только плюсы, но и минусы, однако сделав это обоснованно и максимально корректно в отличие от многих газетных заметок других авторов. Тем не менее Попов-Дубовской поддержал мнения большинства о том, что «в “Бане” мало “сегодняшнего дня”, живого материала». Заметив неровность сценического действия, которое местами растянуто, критик похвалил, вероятно, один из ключевых эпизодов постановки, а именно «театр в театре»: «Спектакль “Баня” идет не совсем ровно. Укажем, например, на однообразие и растянутость первых двух действий, соединенных к тому же в длиннейший акт. Во втором акте (об искусстве) развернулась изобретательность постановщика. Действие идет частью на сцене, частью в зрительном зале, идет весело и живо, не отпуская внимания зрителя. Забавно поставлена пародия на балет. Интересны конструкция, костюмы»¹.

Анализ пьесы Попова-Дубовского представлен в контексте современной ситуации в Советском союзе. Общие тенденции подкрепляют выводы о постановке «Бани» в ГОСТИМ, что придает отзыву объективность. При этом критик выделяет ключевой плюс новой пьесы Маяковского. Драматург не боится искать новые формы и заходить на территорию театра экспериментального, где рождается новое искусство, необходимое для молодого советского государства.

К пьесе «Баня» проявили интерес также за рубежом. Текст произведения был опубликован в эсеровском по ориентации журнале «Воля России» в номере за ноябрь-декабрь 1930 г.², то есть уже после смерти Маяковского. В архиве А.М. Горького (ИМЛИ РАН) сохранился экземпляр

¹ Попов-Дубовской В.С. В поисках путей (Мысли по поводу постановки “Бани”) // Правда. 1930. № 97 (4542). 8 апреля. С. 4.

² Матевосян Е.Р. Пометы А.М. Горького в тексте пьесы Маяковского «Баня» // Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века. Новые задачи и пути исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 556.

издания, «где А.М. Горький оставил свои пометы прямо по тексту»¹. Обнаружено всего девять помет, представляющих собой «вертикальные отчеркивания (реже – подчеркивания) и вопросительные знаки»². По характеру таких карандашных замечаний можно сделать вывод, что Горькийзнакомился с текстом впервые и вчитывался внимательно. В журнале к пьесе было сделано примечание: «Печатаем последнее крупное произведение Вл. Маяковского, являющееся злой сатирой на коммунистические верхи. Читатель без труда узнает главных героев пьесы: А.В. Луначарского и А.М. Горького»³. Именно рядом с этой фразой на полях Горький поставил знак вопроса. Тем не менее характер помет свидетельствует о том, что Горький «принял “Баню”...понял героический пафос... и отраженный в пьесе драматизм столкновения творческого начала с чиновничьим, мещанским»⁴. За рубежом «Баня» Маяковского многими расценивалась как серьезное высказывание поэта революции против советской власти. В полемике В.Ф. Ходасевича и А.Л. Бема выразилась суть мыслей о пьесе в эмигрантской среде того времени. Ходасевич воспринимал пьесу как «угодливое выполнение очередного задания»⁵. Бем видел критические статьи коллеги как «срывы», в которых автор выдавал лишь свои писательские пристрастия.

Как указывал Февральский, несмотря на активное вовлечение Маяковского в процесс подготовки спектакля, «в сценическом решении пьесы была допущена ошибка»⁶. Был нарушен баланс формы (драма с

¹ Куревлева П.М. Пьеса В.В. Маяковского «Баня»: литературный текст и премьерные спектакли в оценке современников // Вестник Московского информационно-технологического университета – Московского архитектурно-строительного института. 2025. № 3. С. 55.

² Матевосян Е.Р. Пометы А.М. Горького в тексте пьесы Маяковского «Баня» // Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века. Новые задачи и пути исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 556.

³ Матевосян Е.Р. Пометы А.М. Горького в тексте пьесы Маяковского «Баня» // Творчество В. В. Маяковского в начале XXI века. Новые задачи и пути исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С.556-557.

⁴ Там же. С. 563.

⁵ Там же. С. 557.

⁶ Февральский А.В. Баня // Владимир Маяковский: сб. 1: исследования и материалы / под ред. А.Л. Дымшица, О.В. Цехновицера. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 262.

цирком и фейерверком) и содержания, которое контрастно форме было весьма реалистическое: «В спектакле неумеренное увлечение “цирком и фейерверком” привело к тому, что реалистическое содержание пьесы подчас заслонялось излишним эксцентризмом и чрезмерной условностью ряда сценических моментов»¹. Избегая натурализма, который противоречил бы самой пьесе, создатели театральной постановки слишком увлеклись другой крайностью.

Из-за такого перекоса персонажи стали более схематичны, а все действие в целом лишилось конкретики в пользу отвлечённости. Хотя рабочие были показаны бодрыми и веселыми через пластичные движения, «недостаточная разработка отдельных ролей и одинаковые костюмы обезличивали действующих лиц этой группы»². Сценическому выражению не хватало «плотности». Образ Фосфорической женщины выражал сдержанную силу, однако был обескровлен из-за чрезмерно скульптурного решения персонажа. Трогательные Поля и Ундертон не были раскрыты в постановке. Победоносиков с его приближенными был вычерчен в стилистике шаржа, который достигался за счет цирковых элементов. Образ Победоносикова был приближен к клоуну. С одной стороны, это соответствовало характеру пьесы, но с другой – злоупотребление этими приемами стирало конкретику из образов персонажей, которые в свою очередь потеряли часть своей глубины.

Фейерверк присутствовал на сцене буквально в виде взрывов, ракет, бенгальских огней. Эффектная пиротехника ознаменовывала работу волшебной машины времени. Действия затрагивало и зрительный зал: «ряд моментов игры актеров развернут в партере и даже ракеты летит через зрительный зал»³. Таким образом театру возвращалась зрелищность, к которой он должен был стремиться, по убеждениям Маяковского, но вместе с

¹ Там же.

² *Февральский А.В.* Баня // Владимир Маяковский: сб. 1: исследования и материалы / под ред. А.Л. Дымшица, О.В. Цехновицера. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 262.

³ *Февральский А.В.* Баня // Революция и культура. 1930. № 9–10. С. 116.

этим терялась часть содержания пьесы. Сценическое слово не передавало тех оттенков характеров каждого персонажа, которые так старательно оттачивал Маяковский: «реплики не были должным образом проработаны, – шум движения механических частей конструкции и слишком громкая музыка часто их заглушали»¹. К тому же плохая акустика помещения театра «съедала» голос актеров, которым приходилось прикладывать массу усилий, чтобы быть услышанными публикой. Зато эпизод «театра в театре» с пантомимой получил в спектакле свое развитие с помощью пародийно-пантомимического эпизода «Саломея», а также персонажей помрежа и реквизитора.

Остались воспоминания самого Маяковского о премьерной постановке «Бани» в ГОСТИМе. Драматург писал о своих впечатлениях в письме к Л.Ю. Брик спустя 3 дня после показа: «...третьего дня была премьера “Бани”. Мне, за исключением деталей, понравилось, по-моему, первая поставленная моя вещь. Прекрасен Штраух. Зрители до смешного поделились – одни говорят: никогда так не скучали; другие: никогда так не веселились. Что будут говорить и писать дальше – неведомо. У нас бывают все те же. Новых ни человека...»² Однако большинство критиков заострили свое внимание не на расколе в зрительном зале, а на той половине зрителей, которая скучала. Главной претензией критиков было чрезмерное обобщение и оторванность сюжета от современности. Неоднократно подтверждалось опасение Ермилова, высказанное еще до премьеры (или во всех отзывах звучало официально утвержденное мнение?).

Т. Костров не умалил в своем тексте мастерства Маяковского и Мейерхольда, которое спасает «Баню», но могло бы вывести пьесу совсем на другой уровень, если бы создатели использовали свои профессиональные навыки немного в другом ключе: «Но эти же качества, направленные на

¹ *Февральский А.В.* Баня // Владимир Маяковский: сб. 1: исследования и материалы / под ред. А.Л. Дымшица, О.В. Цехновицера. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С.263.

² *Маяковский В.В.* Письмо Брик Л.Ю., 19 марта 1930 г. Москва // Новое о Маяковском. М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 1. С. 172–174.

использование и обобщение конкретного материала, на отражение реальной классовой борьбы, кипящей сейчас в цеху, в колхозе, дали бы конечно больше и сегодняшнему и завтрашнему дню. А так – порой кажется, что сценка из “Бани”, когда группа людей с огромными усилиями при полном напряжении всех мускулов тащит невидимую машину, имеет символический характер для самой пьесы. <...> основной недостаток пьесы – отвлечение от реальной борьбы сегодняшнего дня, от практики социалистического строительства от движения и опыта миллионов»¹.

«Рабочая газета» заявляла, что мечта Маяковского о будущем слишком «трескучая» и «холодная». Сам автор в нее не верит, что говорить о зрителях: «А его издевательское отношение к нашей действительности, в которой он не видит никого, кроме безграмотных болтунов, самовлюбленных бюрократов и примазавшихся, весьма показательно. В его пьесе нет ни одного человека, на котором мог бы отдохнуть глаз»². Маяковский как раз был против утверждения, что театр – это отдых, поэтому такая претензия могла бы стать скорее комплиментом автору, который стремился заставить зрителей думать. Подытожило издание выводом, что рабочим такое зрелище не интересно: «Выведенные им рабочие совершенно нежизненные фигуры и говорят на тяжелом и замысловатом языке самого Маяковского. В общем – утомительный, запутанный спектакль, который может быть интересным только для небольшой группы литературных лакомок. Рабочему зрителю такая баня вряд ли придется по вкусу»³. Однако, как было рассмотрено ранее, пьеса понравилась рабочим заводов Парострой, Русскабель, Химический-1, Котлоаппарат. Причем Маяковский тогда исполнял все роли сам, без декораций на эстраде. Поэтому трудно представить, что в театральном исполнении (над которым работал и сам автор) пьеса могла столько потерять.

¹ Костров Т. «Баня» в театре Мейерхольда // Рабочий и искусство. 1930. № 16. С. 3.

² Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / отв. ред. А.Е. Парнис. М.: Сов. писатель, 1985. С. 490.

³ Там же.

В «Комсомольской правде» о новой постановке отзывались резко негативно: «Продукция у Маяковского на этот раз вышла действительно плохая, и удивительно, как это случилось, что театр им. Мейерхольда польстился на эту продукцию... Простую тему В. Маяковский запутал до чрезвычайности, и нам кажется, что эта путаница у него получилась потому, что он припустил в пьесу чересчур много туману... Маяковский показывает чудовищных бюрократов и в то же время не указывает, как с ними бороться... Надо прямо сказать, что пьеса вышла плохая и поставлена она у Мейерхольда напрасно»¹. В качестве аргумента, почему пьеса плохая, приводится только, что автор не дал четких указаний, как бороться с бюрократией, которую он обличает. Однако именно этот вопрос Маяковский отдал на откуп зрителям, показав лишь, что в будущем эти проблемы могут быть преодолены. А как это будет сделано – зрители вправе решить сами.

«Наша газета» подчеркнула актуальность проблемы бюрократии, однако по мнению корреспондента, эта тема была недостаточно хорошо раскрыта в пьесе: «Пьеса для наших дней звучит несерьезно. Спектакль не может в силу своей запутанности, примитивности, прикрывающихся маской «значительности», дать правильную зарядку зрителю. Мейерхольд спасал чисто фельетонный текст Маяковского, неинтересный в чтении и бесцветный на сцене... Холодно и вымученно все в спектакле... Спектакль – провал»².

В периодическом издании «Рабочий и искусство» также указали на «недостаток пьесы в том, что как бюрократизм, так и борьба против него лишены конкретного классового содержания... Спектакль снова показал огромное словесное мастерство Маяковского и режиссерское Мейерхольда. Но именно это оттеняет и основной недостаток пьесы – отвлечение от

¹ Чаров Ан. «Баня». Театр им. Мейерхольда. // Комсомольская правда. 1930. № 66. 22 марта. С. 4.

² Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / отв. ред. А.Е. Парнис. М.: Сов. писатель, 1985. С. 490.

реальной борьбы сегодняшнего дня, от практики социалистического строительства, от движения и опыта миллионов»¹.

«Рабочий и театр» акцентировал внимание на том, что пьеса оказалась не актуально по своей форме: «В дни коренного пересмотра драматургических традиций, в дни роста большой социальной драмы “Баня” Маяковского не может восприниматься иначе, как запоздалая демонстрация агитки, прозевавшей “ход времени”. В литературном отношении “Баня” могла бы предоставить неплохие отрывки для наших сатирических журналов. “Баня” требует чтеца, а не театра. Сама же “драма” не идет дальше однодневного фельетона... “Баня” идет не вперед, а тянет назад, — к задачам “театрального Октября” 1920–22 гг.»².

Постановка нуждалась в защите таких влиятельных фигур, как Луначарский. Однако вспоминая, как Луначарскому не понравился «Великодушный рогоносец» Мейерхольда 1922 г., критик Г.К. Крыжицкий писал: «...Луначарскому, естественно, не могут нравиться ни выстроенные Мейерхольдом конструкции, станки, лестницы, скаты и прочие сценические сооружения, ни прозодежда, в которую он облачил исполнителей»³. Луначарский не только занимал руководящие должности в сфере культуры, но и сам писал пьесы. Только его персонажами чаще всего становились важные особы и «венценосные короли». В «Бане» Маяковский подвергал осмеянию подобных героев, что могло также не понравиться Луначарскому.

Многие знакомые Маяковского, кто видел его сразу после премьеры и следующих показов «Бани» вспоминали, что драматург был угрюм, мрачен и задумчив. Актер Ильинский «...видел В. В. Маяковского на премьерке “Бани” в Театре имени Мейерхольда. После спектакля, который был не очень тепло принят публикой, и прием этот, во всяком случае, болезненно чувствовал

¹ Там же.

² Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / отв. ред. А.Е. Парнис. М.: Сов. писатель, 1985. С. 491.

³ Крыжицкий Г. Страницы из ненаписанной книги // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 603

Маяковский, он стоял в тамбуре вестибюля один и пропустил всю публику, выходящую из театра, прямо смотря в глаза каждому проходящему»¹. Автор как будто пытался понять, задавая безмолвный вопрос, почему у зрителей была такая реакция.

Цетнерович, принимавший участие в постановке, виделся с автором в конце марта: «Маяковский был явно удручен несправедливыми, грубыми рецензиями газет на “Баню”, но старался как бы подбодрить самого себя. Говоря о критиках, разносивших “Баню”, ругал их крепко»². Актер Н.К. Мологин, исполнявший роль бухгалтера Ночкина, вспоминал встречу с Маяковским 28 марта 1930 г.: «Но когда одна из актрис неосторожно заметила, что “Баня”, по-видимому, не доходит до массового зрителя, он <...> стукнув кулаком по столу, произнес с необычайной горячностью: “А я утверждаю, что “Баня” – лучшее мое произведение”»³. Автор был непоколебим в своем мнении несмотря на то, что был также огорчен такой негативной реакцией публики и изданий.

Поставленная в завершении театрального сезона «Баня» шла в ГОСТИМ только месяц. Спектакль игрался также во время гастролей театра в Поволжье. А после лета «Баня» вернулась в репертуар лишь на первую половину сезона, не выходя за рамки 1930 г.⁴

§ 4. Постановки пьесы «Баня» в Ленинграде

Первой премьерой «Бани» хронологически стала постановка **В.В. Люце в Драматическом театре Народного дома**⁵ 30 января 1930 г. Режиссер был учеником Мейерхольда и работал с ним также в качестве актера и сценографа. Люце ставил и предыдущую пьесу Маяковского «Клоп», отзывы о которой были положительные: «Молодежь Большого Драматического

¹ Ильинский И.В. Сам о себе. М.: Искусство, 1984. С. 299.

² Февральский А.В. Поэт в театре: Воспоминания о работе В.В. Маяковского в Гос. театре им. В. Мейерхольда // Литературное обозрение. 1978. №11. С. 108–109.

³ Там же. С. 111.

⁴ Февральский А.В. Баня // Владимир Маяковский : сб. 1: исследования и материалы / под ред. А.Л. Дымшица, О.В. Цехновицера. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 265.

⁵ Художник Снопков, композитор Богданов-Березовский; Победоносиков-Бабочкин, Поля-Кибардина, Фосфорическая женщина – Магарилл.

театра, под руководством режиссеров Тверского и Люце, показала свою талантливость, молодежную подвижность и актерскую изобретательность. Недаром присутствовавший на премьере Мейерхольд, вместе с автором «Клопа», весело «включились» в бурный поток зрительских аплодисментов»¹. В газете «Жизнь искусства» подчеркнули, что создатели спектакля «Клоп» учли «законы стиля пьесы, положив в основу представления «монтаж аттракционов»... спектакль носит черты ясной и последовательной режиссерской мысли, имеет четко отлитую аттракционно-гротесковую форму»². Люце был хорошо знаком с драматургией Маяковского.

В спектакле «Баня» режиссер сконцентрировал свое внимание на цирке: «Художник П.П. Снопков в оформлении пьесы предусмотрел применение различных трюков. Сильно выдающийся вперед просцениум, уподобляясь цирковой арене, композиционно заканчивал «горизонт», составленный из четырнадцати створок, поворачивающихся вокруг своих осей (створки с одной стороны были белые, с другой – зеркальные)»³. На сцене была также построена «система лифтов и трапезий и экран с зеркальным стеклом, заимствованный из традиционных феерий Народного дома»⁴. Экран исполнял функцию своеобразного портала, из которого появлялась Фосфорическая женщина, а также кресла «разных Луёв». Оформление спектакля менялось, как и было предусмотрено в пьесе во втором, третьем и четвертом действиях. При этом в пятом действии дублировалось оформление второго, а в шестом – первого, таким образом закольцовывая все действие.

Условность действия подчеркивалась «сэндвичами», которые выносили плакаты с номерами действий, а также таблички «Антракт» и «Конец». Все предметы в спектакле были увеличенных размеров и в

¹ Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / отв. ред. А.Е. Парнис. М.: Сов. писатель, 1985. С. 472.

² Дрейден Сим. «Клоп» (филиал БДТ) // Жизнь искусства. 1929. № 49. 6–7.

³ Февральский А.В. Баня // Владимир Маяковский : сб. 1: исследования и материалы / под ред. А.Л. Дымшица, О.В. Цехновицера. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 267.

⁴ Там же.

костюмах персонажей прослеживались элементы гротеска. Февральский вспоминал о некоторых режиссерских решениях: «Во втором действии из-под пола поднимался плакат «Без доклада не входить» и стол, который затем при смене эпизода проваливался. В кабинете Победоносикова было до тридцати телефонов. Бельведонский шествовал на сцену через зрительный зал...»¹.

Декорации эпизода «театра в театре» были довольно грандиозными и с аллюзиями на конкретные места Ленинграда: «по бокам просцениума обнаруживались ложи б. Александринского театра. Из-под пола сцены, как в оперных спектаклях б. Мариинского театра, вылезала декорация завода – трубы с дымом; появлялось колеса, вращавшееся рабочим, якобы символизирующее «угнетение». Затем фигурировали боярские палаты с орнаментом из автомобилей и мешков со знаком доллара. Потом декорация изображала небо в красных звездах, аэропланы, подвесные арки и трубы заводов, увитые гирляндами цветов. Сусальные рабочие размахивали серпами и молотами. Бил фонтан... Аполлон держал лиру с серпом и молотом»² Приспособленчество в искусстве носило в данном случае «академические» черты, а весь эпизод был максимально утрирован и красочен.

В завершении спектакля обыгрывалось само название «Баня»: «Победоносикова выталкивали в зрительный зал и рабочие на роликах, вооруженные банными вениками <...> гнались за ним по залу»³. Постановка была переполнена элементами формализма: «...многие из цирковых приемов носили самодовлеющий характер»⁴, не соотносясь с текстом и смыслом пьесы, который не всегда из-за этого был очевиден.

¹ Там же.

² *Февральский А.В.* Баня // Владимир Маяковский : сб. 1: исследования и материалы / под ред. А.Л. Дымшица, О.В. Цехновицера. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 268.

³ Там же.

⁴ Там же.

Остались сведения, что автор читал труппе театра пьесу «Баня» в начале работы над постановкой. Маяковский также видел «репетицию с уже частично готовым оформлением и одобрил эту работу»¹. В деле о Маяковском упоминается, что драматург как минимум дважды присутствовал на репетициях ленинградской «Бани» Люце². По воспоминаниям режиссера Маяковскому понравилось, какой образ на сцене был найден для Понта Кича, которого снабдили наушниками и роликами. Он был обездвижен – его как куклу могли передвигать только другие персонажи. Иван Иванович появлялся на сцене в игрушечном автомобиле. Такие элементы детской игры подчеркивали, насколько деятельность бюрократов несерьезна.

Режиссер мог лично обсуждать с автором постановку и вносить какие-то изменения при необходимости. Поэтому утверждать, что режиссер плохо понял замысел пьесы и недостаточно доходчиво показал «Баню» на сцене будет неверным. Постановка вызвала волну негативных откликов в периодической печати. Рецензенты сходились во мнении, что проблема бюрократизма осталась нераскрытой. Причем винили в поверхностности не только режиссера, но и драматурга, пьесу которого скучно смотреть в театре. Маяковский, слышав об отрицательных отзывах о постановке, передал с Л.Ю. Брик письмо Люце, в котором волновался об этой ситуации и просил поделиться с Лилей всей информацией. «Если я для чего-нибудь нужен, позвоните – постараюсь заявиться»³, – обещал в конце краткого послания Маяковский.

¹ *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений : в 12 т. Т. 11 : Пьесы и сценарии. 1926–1930 / под общ. ред. Л.Ю. Брик ; вступ. ст. и ред. А.В. Февральского. М.: Гослитиздат, 1936. С. 34.

² «В том, что умираю, не вините никого»? Следственное дело В.В. Маяковского: документы, воспоминания современников / вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. С.Е. Стрижневой. М.: Эллис Лак 2000, 2005. С. 315.

³ «В том, что умираю, не вините никого»? Следственное дело В.В. Маяковского: документы, воспоминания современников / вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. С.Е. Стрижневой. М.: Эллис Лак 2000, 2005. С. 315.

М.М. Зощенко был свидетелем не только авторской читки «Бани», но и ее премьеры в Ленинграде: «Публика встречала пьесу с убийственной холодностью. Я не помню ни одного взрыва смеха. Не было даже ни одного хлопка после двух первых актов. Более тяжелого провала мне не приходилось видеть»¹. Учитывая, что Зощенко видел бурную радостную реакцию при чтении пьесы Маяковским в ГОСТИМ, его отзыв о спектакле особенно ценен и скорее всего достаточно объективен, так как самому писателю это произведение не понравилось.

Уже на следующий день после премьеры начали появляться негативные отзывы в печати. В «Красной газете» сосредоточились на слабой идеологической повестке самого спектакля: «“Баня” бьет – или лучше сказать хочет бить – по бюрократизму... Но острая и жгучая тема эта не поставлена и не развернута так, чтобы она смогла дать зрителю нужную общественно-политическую зарядку: тема трактована статично, крайне поверхностно и односторонне. К тому же ее фантастика до крайности отвлечена, абстрактна, бескровна... Спектакль неинтересен настолько, что писать о нем трудно: зритель остается эмоционально не заряженным и с холодным равнодушием следит за действием, самый ход которого местами не ясен»². Также в «Красной газете» подчеркивали несостоятельность спектакля, который не смог передать идеи Маяковского: «Спектакль, вместо разъяснения зрителю замысла Маяковского, лишь затемнил в итоге основную тему и остался лоскутно-пестрым, нелепо шумным, чрезмерно затянутым и малопонятным спектаклем»³.

Аристов-Литвак в своем отзыве в «Ленинградской правде» о постановке довольно точно заметил, что персонажи Маяковского представляют собой штампы. Автор как раз стремился показать обобщенные фигуры. Однако рецензент пишет об этом в негативной коннотации, обвиняя

¹ Зощенко М. Альманах эстрады. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. С. 7.

² Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / отв. ред. А.Е. Парнис. М.: Сов. писатель, 1985. С. 481.

³ Там же.

Маяковского в поверхностной разработке темы бюрократизма. Говоря о самой постановке, Аристов-Литвак сделал вывод, что: «Драматический театр Госнардома (постановщик В. Люце) оказался настолько неизобретательным, настолько неспособным преодолеть авторские погрешности, что он имевшиеся у автора ошибки только усугубил. Постановщик сумел только пролепетать что-то невнятное. Спектакль получился неинтересный, скучный»¹.

В издании «Смена» обобщали все претензии к спектаклю, подчеркнув скуку зрителей как главный показатель провала: «На “Бане” Маяковского в Народном доме скучно. Сидишь и ждешь, скоро ли кончится... Зритель холоден, как лед. И зритель скучает. Кто виноват? Прежде всего автор... Тема “Бани” – бюрократизм – взята крайне примитивно и убого... Никакая фантастика не спасет политическую пустышку... Театр (реж. Люце) не углубил, не расширил пьесы. Он увлекся формой, ради формы, почти не думая о содержании»².

В газете «Рабочий и театр» критика рецензента Дрейден миновала Маяковского как автора пьесы, и обрушивается только на режиссера, который якобы не смог перенести литературный материал на сцену доходчиво: «Драма Маяковского – пьеса, задуманная интересно, но сделанная халтурно. Небрежно сделанная помесь заплеванных фельдфебельских анекдотов о “Луях 14-х”, дешевых каламбуров, рубленой прозы гимназических утопий и недостаточно усвоенной занимательной науки... Почти все персонажи “Бани” штампованны, стертые пятаки»³.

Спустя пару недель после премьеры негативные отзывы продолжались. Также в газете «Рабочий и театр» первоначальное мнение подтверждалось новой статьей Андреева «Рабочие о “Бане”»: «Признавая недоходчивость

¹ Там же. С. 481–482.

² Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / отв. ред. А. Е. Парнис. М.: Сов. писатель, 1985. С. 482.

³ Дрейден С.Д. «Баня» В. Маяковского в Госнардоме // Рабочий и театр. 1930. № 7. 5 февраля. С. 8–9.

спектакля до зрителя, режиссер Люце все же крепко убежден в доброкачественности как пьесы, так и постановки». Однако рабочие сочли, что создатели спектакля «в поисках сценических трюков витают в межпланетном пространстве <...> оживляют идеи и гробят нежизненных бюрократов, а зритель сидит, зевая, и уходит, ничего не поняв». В конце следует бескомпромиссное заявление о том, что театр с таким подходом к постановкам существовать не может¹. Такой отзыв противоречит положительной реакции рабочих клуба «Пролетарий», которым пьеса была понятна и интересна в авторском исполнении. Учитывая, что Маяковский видел спектакль Люце и одобрил его, утверждать, что режиссер не смог передать идей автора будет неверно.

Резко негативные отзывы после положительной реакции от авторской читки были неожиданны с точки зрения вкусов зрителей. В авторском исполнении Маяковского пьеса была понятна всем, даже авторам негативных отзывов. Зощенко отмечал, что «разница в реакции бывает при чтении и при постановке сценических произведений». В книге «Альманаха эстрады» он как раз рассуждал о том, что иногда вещи, которые трудно читать, прекрасно смотрятся на сцене и наоборот – произведения, которые воспринимаются при чтении хорошо, на сцене многое теряют. Поэтому так важно понимать «железные законы» сцены, которые Маяковский, по его мнению, не учел. Однако это утверждение звучит не убедительно, учитывая, что Маяковский на тот момент имел уже довольно богатый опыт работы в театре. Мейерхольд подчеркивал талант поэта не только драматургический, но и режиссерский. Если исключать поломку текста при переводе на сценический язык, то остается изменение политической повестки в стране. «Идейное содержание дошло до тех, для кого “Баню” натопили»², поэтому цензура была вынуждена прокомментировать спектакль в негативном ключе. Эту

¹ Андреев Н. Рабочие о «Бане» // Рабочий и театр. 1930. № 9. 16 февраля. С. 8.

² Янгфельдт Б. Ставка – жизнь. М.: КоЛибри, 2009. С. 513.

гипотезу подтверждают аналогичные критические отзывы и на другие две постановки пьесы.

17 марта 1930 г. в **филиале Ленинградского Большого драматического театра**¹ состоялась премьера постановки «Баня» в интерпретации режиссера **П.К. Вейсбрем**. По воспоминаниям Смирнова-Несвицкого режиссер в своей постановке сконцентрировался на метафоре машин: «машины времени и машины главначпупсии»². Фигура Победоносикова представлялась в данном случае как явление вечное: «Высокая площадка оказывалась символом победоносиковщины, она ассоциировалась и с постаментом, и с трибуной и как бы вырастала сама из человека-бюрократа»³. Характерно, что некоторые эпизоды были аллюзиями на творчество Мейерхольда. Например, момент, когда Оптимистенко принимал посетителей, был похож на эпизод из мейерхольдовского «Ревизора»: «Оптимистенко демонстрировал благодушие и покой, распивал чай, а из многих дверей позади него выставлялись одновременно разгневанные лица, грубо вылепленные – в кепках, косынках, закопченной одежде...»⁴ Фосфорическая женщина, одетая в модную в то время юнгштурмовку, была бодра и энергична как образ комсомольцев 1920-х годов. Она также являлась своеобразным воплощением маяковского ритма, который как определенный образ, уже прижился в сознании современников.

Вейсбрем отмечал сильное лирическое начало в пьесах Маяковского: «Именно в драматургии Маяковский выступает особенно ярко как лирик»⁵. Вероятно, поэтому его постановка «Бани» была решена в жанре драмы, близком драматургу по природе своего творчества. Но конструктивистскому

¹ Художник Э. Криммер, композитор Волошинов; Победоносиков-Балашов.

² *Смирнов-Несвицкий Ю.А.* Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 97.

³ Там же. С. 97–98.

⁴ *Смирнов-Несвицкий Ю.А.* Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 97.

⁵ *Вейсбрем П.* Маяковский как драматург-лирик // Владимир Маяковский: однодневная газета Ленинградского Отдела Федерации Объединений Советских Писателей. 1930. 24 апреля. С. 2.

по форме спектакля не хватало глубины смыслового содержания: «Экипаж машины времени показывал гимнастические пирамиды, а Фосфорическая женщина стояла с патетически воздетыми руками. Этот физкультурный апофеоз указывал на расширение средств театра и за счет спорта, но ничего не открывал для самой идеи пьесы»¹.

При этом по воспоминаниям Февральского Вейсбрем максимально отошел от «цирка и фейерверка» в отличие от своих коллег и сконцентрировался на «публицистическом пафосе Маяковского»². В интерпретации режиссера «драма с цирком и фейерверком» была изменена на «Спектакль-плакат». Так как плакат как жанр требует краткости, то и в текст самой пьесы Вейсбрем внес правки, которые заключались в основном в сокращение. Чтобы представить себе визуальное решение спектакля, можно обратиться к описанию сцены, оставленном художником Э.М. Криммер: «Монтировка “Бани” жесткая, сухая. Она состоит из двух частей: 1) вертикальных штор, являющихся переходной формой от актера к объемной декорации; шторы... принимают гибкость и изменчивость живого существа, 2) мостика – металлической конструкции, под которой и вокруг которой проползают шторы... В одной своей части мостик переходит в короткий крутой скат, который дает возможность переводить напряженную атмосферу спектакля в сторону комического или бодрого. Такая скупая форма монтировки и сниженная цветность окраски казалась нам всем подходящей для того, чтобы создать спектакль-плакат»³.

Музыка, созданная композитором В. Волошиным, была «угловатой», резкой». Звуковое сопровождение делилось на несколько тем. Во-первых, была «карикатурно-мощная характеристика Победоносикова», а также давящая «тоска учреждений и очередей». Во-вторых, музыкальная тема

¹ Там же.

² *Февральский А.В.* Баня // Владимир Маяковский: сб. 1: исследования и материалы / под ред. А.Л. Дымшица, О.В. Цехновицера. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 269.

³ *Февральский А.В.* Баня // Владимир Маяковский: сб. 1: исследования и материалы / под ред. А.Л. Дымшица, О.В. Цехновицера. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 269.

будущего и «здорового настоящего». В-третьих, отдельно стоит выделить музыку для вводных эпизодов: «первая сцена Понта Кича», где аудиальная характеристика персонажа ярко выражена в отличие от остальных и «сцена в театре, “где музыка играет служебную аккомпанирующую роль”»¹.

В спектакле было много взаимодействия с залом, куда иногда «перебрасывалось» основное действие. Это способствовало включению зрителей в диалог по поводу происходящего на сцене.

Судя по машинописи², предоставленной творческо-исследовательской частью БДТ им. Г.А. Товстоногова, при постановке спектакля текст пьесы подвергался изменениям. Была максимально сглажена политическая тема и сатира на бюрократизм, которая являлась основой произведения. Например, I действие начиналось с патетических слов Чудакова о покорении Волге-времени без предшествующего ему диалога с Велосипедкиным. Далее было исключено размышление Велосипедкина о перемотке времени на партийных заседаниях и оставлено только предложение об ускорении роста куриц. Слова Велосипедкина про биографию Победоносикова вычеркнуты. Персонаж Фоскин был убран, а его реплики переданы Велосипедкину. Эпизод, где Оптимистенко объявлял о решении отказать в поддержке строительства машины времени видоизменен. Эпизод с Бельведонским вычеркнут. Сначала был зачеркнут и эпизод с машинисткой Ундертон, которая записывала удивительный монолог главначпупса про трамваи, но затем эта правка была отменена. Несмотря на обилие пометок в первых двух действиях пьесы, театр в театре III действия практически не содержал изменений, но был довольно ярко решен музыкально. Выделено, какие реплики говорят в рупор, какие поются и где играет музыка. Далее во второй половине пьесы изменений почти не отмечено.

Позже в 1936 г. Вейсбрем признал главную свою ошибку – чрезмерный «экспрессионистский» характер постановки: «... исходя из правильного

¹ Там же.

² *Маяковский В.В.* Баян. Машинопись Б.Д.Т. филиал библиотека, №59.

положения, что условные формы в драматургии требуют условных приемов постановки, я перешагнул дозволенные границы и сделал спектакль малодоступным зрителю. В заботе о том, чтобы правильно передать замечательный язык и стиль произведения, я упустил из виду такие незыблемые требования, как ясность фабулы и понятность сценического действия. Ошибочным было единое конструктивное и абстрактное оформление, затруднявшее понимание места действия в каждой сцене. Спектакль понравился отдельным ценителям, поэтам и (не дошел) до широкого зрителя. В прессе он встретил неблагоприятные отзывы. Нынешняя критика назвала бы его формалистическим»¹.

Отзывы о второй ленинградской постановке были такими же отрицательными, как и первой. В «Красной газете» подчеркнули, что новая премьера требует пересмотра выводов «о пьесе, какие были единодушно сделаны критикой, после недавнего провала “Бани” в Народном доме. Поскольку допустимо отделять пьесу от спектакля, следует признать, что первоначальные выводы отнюдь не отменяются и полностью остаются в силе... В силе остаются упреки в поверхностной разработке темы борьбы с бюрократизмом, основной темы в “Бани”, в силе остаются упреки в абстрактности и схематичности персонажей пьесы, в недоработанности и недоделанности целого»².

Спустя неделю в этом же периодическом издании вышла еще одна заметка, подкрепляющая первое впечатление от постановки Вейсбрема: «Еще раз внимательно проанализировав пьесу по постановке ее в филиале БДТ, можно смело подтвердить, что злободневная и актуальная тема борьбы с бюрократизмом разработана в ней крайне поверхностно и слабо, что действующие лица пьесы чрезвычайно ходульны (за исключением комсомольца Велосипедкина) и производят впечатление не живых людей, а

¹ *Февральский А.В.* Баня // Владимир Маяковский: сб. 1: исследования и материалы / под ред. А.Л. Дымшица, О.В. Цехновицера. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 269–270.

² *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности / отв. ред. А.Е. Парнис. М.: Сов. писатель, 1985. С. 492.

ходячих схем, что вся пьеса крайне растянута, никак не звучит, а местами и просто непонятна»¹.

Несмотря на критику «Баню» показали в филиале БДТ 28 раз, как указывает Февральский².

Маяковский представлял «театр как арену, отражающую политические лозунги» и пытался «найти оформление для разрешения подобных задач»³. Однако по мнению К.Л. Рудницкого эта установка на рубеже 1920-х – 1930-х гг. уже устарела, потому что исключала психологизм, который уже возвращался на сцену. Несмотря на то, что И.В. Сталин назвал Маяковского лучшим и талантливейшим, это не разожгло интерес к поэту и не вернуло из забвения его драматургическое наследие. Одной из причин такой ситуации Рудницкий видел в тенденциях того времени: «Театры увлекала в эту пору вообще не сатирическая комедия, а психологическая драма. Повсеместно ставились пьесы Горького, возродился интерес к Толстому, Чехову, к классике вообще»⁴. Поэтому в конце 1920-х гг. Маяковский стал ощущаться «архаичным, несовременным и несвоевременным»⁵. Однако со временем эта ситуация стала меняться.

§ 5. История интерпретаций пьесы «Баня» в СССР и тенденции ее восприятия

Премьерные постановки «Бани», а затем и смерть автора вызвали бурную реакцию в прессе. Однако вскоре имя Маяковского стало «затихать» в информационном пространстве. После обращения Л.Ю. Брик к И.В. Сталину в 1935 г. о поэте снова вспомнили и стали вводить его фигуру в авангард русской классической литературы принудительно. Маяковский никогда не желал быть памятником и был против такого подхода по

¹ Там же.

² *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений : в 12 т. Т. 11 : Пьесы и сценарии. 1926–1930 / под общ. ред. Л.Ю. Брик ; вступ. ст. и ред. А.В. Февральского. М.: Гослитиздат, 1936. С. 35.

³ *Маяковский В.В.* Выступления на диспуте «упадочное настроение среди молодежи (Есенинщина). 18 февраля и 5 марта 1927 года // ПСС-13. Т. 12. С. 316.

⁴ *Рудницкий К.Л.* Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 202–203.

⁵ Там же.

отношению к другим творцам, однако сам стал жертвой «обронзовения» после смерти.

Однако пьесы Маяковского оставались в забвении дольше, до 1950-х гг. После успешной радиопостановки 1952 г. и спектакля Московского театра сатиры 1953 г. театры вновь стали обращаться к драматургии поэта. В этом параграфе автор работы не ставит своей целью перечислить все интерпретации «Бани». О некоторых постановках осталось только информационное упоминание, которое не дает представления о художественном решении режиссёра. О ряде любительских или иностранных спектаклей сведения могли не сохраниться в российских архивах. Поэтому автор данной работы предлагает проследить тенденции, которые были характерны не только для определенного времени, но и для отдельных режиссеров и театров. Советский критик Калитин подчеркивал, что пьесы Маяковского как новатора своего времени предполагают вариативность интерпретаций. Его тексты нужно сценически «дописывать» по выражению самого драматурга. При этом формальное следование, копирование текста на сцену означает измену Маяковскому: «Именно там, где театр в сценической интерпретации его образов ограничивает свою задачу лишь простой передачей текста и скрупулёзным воспроизведением скупых ремарок поэта (а ведь эта нарочитая скупость – не что иное, как великолепная щедрость художника, предоставляющего режиссеру и актерам широчайшие возможности творческого истолкования каждого его указания), – именно там он и уходит от Маяковского, обедняет его замысел, его образы»¹.

Постановки 1950-х гг. дали возможность познакомиться огромному количеству людей с текстом пьесы, представленном в сценическом исполнении. Отдельно «Баня» не издавалась после смерти Маяковского. Произведение было включено только в Полное собрание сочинений, которое было интересно в основном узкому кругу читателей. В то время как

¹ Калитин Н. Вместе с Маяковским / Спектакли этих лет, 1953–1956: сб. ст. М.: Искусство, 1957. С. 112.

посмотреть спектакль, тем более – послушать радиопостановку могла обширная аудитория, из разных уголков страны. Благодаря постановкам в регионах «Баня» Маяковского также активно популяризировалась.

Радиопостановка «Бани» Маяковского в 1952 г. стала одним из первых шагов к возвращению сценической жизни пьесы. Текст адаптировали для чтения на радио, сделав минимальные уместные сокращения. Постановщиком спектакля выступил Р.Н. Симонов, режиссером М. Турчанович. Среди актеров, аудиально исполняющих роли были И.В. Ильинский – Победоносиков, Н.О. Гриценко – Оптимистенко, В.П. Марецкая – Мезальянсова, Л.А. Скопина – Фосфорическая женщина. Удачно представлены были как отрицательные, так и положительные герои. Только «в Чудакове (А. Грибов) не ощущается молодости... не передает вдохновенной увлеченности... И это одна из причин того, что утверждающее начало пьесы раскрыто в радиопостановке не в полной мере»¹. Игру актеров лаконично дополняло «подъемное, глубоко содержательное чтение Р. Симоновым стихов и пояснительного текста, взятых из лозунгов Маяковского к “Бане” и из его статей о ней. Очень выразительна и музыка В. Шебалина, железный ритм которой так отвечает теме времени». В радиопостановки смогли подсветить персонажей так, чтобы они стали близки и понятны современному зрителю. В некоторых удалось раскрыть «то, что прежде было малозаметно»².

Радиопостановка дала возможность передать всю сатиру и пафос пьесы только с помощью звука: голосов актеров и музыки. За счёт такой формы внимание к слову было обострено. Возможно, это наиболее подходящий формат для пьесы «Баня», чтобы она звучала так, как ее задумывал Маяковский-оратор. Февральский подчеркивал в своей статье об этом событии: «Радиопостановка “Бани” вылилась в победу сценического слова

¹ Февральский А.В. Победа драматургии Маяковского. «Баня» Вл. Маяковского в радиопостановке // Театр. 1952. № 4. С. 73.

² Там же.

Маяковского»¹. Однако это было лишь первая победа, которая открыла дорогу для экспериментов над пьесой уже в полноценном театральном воплощении.

5 декабря 1953 г. «Баня» Маяковского возродилась на сцене Московского академического театра сатиры. Это было очень ярким и знаковым событием. Режиссерами постановки стали Н.В. Петров, С.И. Юткевич и В.Н. Плучек. В успехе спектакля не последнюю роль сыграло участие Плучека в премьерной постановке «Бани» 1930 г. и работа непосредственно с Маяковский над этим материалом. Тогда как актер он беседовал с самим автором в процессе подготовки роли и как никто другой понимал не только основную идею пьесы, но и особенности ее репрезентации на сцене. Юткевич, как и Плучек, учился у Мейерхольда в 1920-х гг. и тоже соприкасался с творчеством Маяковского – например, оформлял спектакль «Хорошее отношение к лошадям», поставленный В.З. Массом в 1921 г. по одноименному произведению поэта.

Критики в основном сходились на мнении, что «заслуга постановщиков... в том, что глубоко проникнув в идейный замысел Маяковского, они в сценическом выполнении этого замысла нашли именно ту форму, которая с особенной полнотой и яркостью его выражает»². При этом режиссеры вышли за рамки текста пьесы, изменив некоторые фрагменты, а также убрав вставное III действие, построенное по приему «театр в театре». Изменения, внесенные постановочной командой, не обеднили пьесу, а сделали «Баню» ближе к зрителю 1950-х гг.: «Даже, казалось бы, отходя от Маяковского, театр в то же время оставался с ним, и шли они дружно вперед к сегодняшнему зрителю, помогая ему в свете нашей современности глубже осмыслить и шире обобщить содержание пьес, написанных четверть века назад»³. Во времена культа личности И.В. Сталина

¹ Там же. С. 74.

² *Калитин Н.* Вместе с Маяковским / Спектакли этих лет, 1953–1956: сб. ст. М.: Искусство, 1957. С. 109.

³ Там же. С. 107.

проблема бюрократии была все также актуальна. Условия тоталитаризма способствовали процветанию инертных руководителей, формалистов и бюрократов, избавляя их от ответственности решать что-то самим. Спектакль вышел уже после смерти Сталина, но память о культе личности была еще совсем свежа. При этом уже начинался период оттепели, более свободный и демократичный. Обращение к «Бане» в это время обернулось признанием как со стороны зрителей, так и с позиций профессиональных критиков и изданий. Новая постановка не только вывела из забвения драматургию Маяковского, но и сам Московский театр сатиры.

Визуальное оформление сцены, по мнению исследователя, Ф.Я. Сыркиной вводило «зрителя в обстановку действия без излишнего нажима на сатиричность изображения выведенных на обозрение персонажей». При этом декорации нельзя назвать аскетичными или нейтральными. Они выполняли роль «сценической среды, несущей на себе зримое присутствие Маяковского-художника»¹. Режиссура Театра сатиры опиралась на премьерную постановку «Бани» Мейерхольда, но не копировала его приемы, а «полемизировала с трактовкой им образов положительных героев, с принципами сценического показа будущего»². Вернулся образ лестницы Мейерхольда. Конструкция подходила как для комедийных выходов героев, так и для патетического отправления в будущее. Важная составляющая спектакля – ритм, который был у каждого эпизода по-своему оправдан: в первой картине Велосипедкин суетился и бежал по лестнице, а в приемной Оптимистенко время замирало и ритм действия был неторопливый. Таким образом создавался контраст борющихся сил.

Однако кроме цитат из прошлых постановок в декорациях спектакля 1953 г. было много новаторского. Как вспоминал Смирнов-Несвицкий,

¹ Сыркина Ф.Я. Русское театральное-декорационное искусство. М.: Искусство, 1978. С. 207.

² Образцова А.Г. Режиссеры и современность. М.: Искусство, 1961. С. 12.

оформление сцены удивляло своей неожиданностью: «...огромными, до колосников, рисунками Маяковского-карикатуриста. Под одним из них, изображавшим канцелярский стол, было начертано недрогнувшей рукой: “Советский бюрократ хоть тут рабочему подгадить рад”. С боковых ширм глазели зубастые рожи с рыбьими выпученными зрачками. Затем, по ходу действия, сцена вдруг разрезалась на два этажа. (По сему поводу уже знакомый нам “зритель” не забыл упомянуть словечко “конструктивизм”). Вместо рож появлялись плакаты с красными силуэтами могучих молотобойцев (художник С. Юткевич)... “Баня” же 1953 года знаменовала собой начало массового наступления зрелищной театральности...»¹. Несмотря на то, что «Баня» была несложной по своей постановочной структуре, этот спектакль задал тенденцию к вариативности средств художественной выразительности и метафоричности в театре.

Калитин выделил несколько эпизодов, которые были добавлены режиссерами постановки. Победоносиков со словами «Товарищ Оптимистенко может дать молнией за наш счет» передавал «застывшему перед ним навытяжку секретарю одну за другой какие-то бумаги. И вот приходит в действие бюрократическая машина. Механическим движением – раз-два – перебросив бумагу из правой руки в левую, Оптимистенко протягивает ее стоящему рядом Иван Ивановичу, тот так же механически (раз-два – правой взял, левой, наотмашь, – передал) препровождает ее Бельведонскому, а последний, в том же порядке, перебросив документ из правой руки в левую... выпускает его на пол. Бюрократическая машина “работает”, результаты – налицо! Вот она, суть канцелярского “движения” бумаги: бессмыслица, пустота, пшик!»². Этой сцены нет в тексте пьесы, но она прекрасно передает дух бюрократии как явления.

¹ Смирнов-Несвицкий Ю.А. Плучек // Портреты режиссеров. М.: Искусство, 1972. С. 148–149.

² Калитин Н. Вместе с Маяковским / Спектакли этих лет, 1953–1956: сб. ст. М.: Искусство, 1957. С. 115–116.

Добавленная сцена у кабинета Победоносикова демонстрировала «квинтэссенцию подхалимства» Оптимистенко, который сравнивался с собакой: «Оптимистенко, испуганно нырнувший под письменный стол от занесенных над его головой телефонных аппаратов, вдруг видит выходящую из кабинета Победоносикова Мезальянсову. Не успев переменить позу, так и оставшись на четвереньках между двумя тумбами стола и выглядывая оттуда, он умильным взглядом дворовой собаки провожает новую фаворитку начальства. А когда Мезальянсова небрежным жестом бросает ему ключ от кабинета, кажется, Оптимистенко поймает его не рукой, а зубами, как собака на ходу ловит брошенный кусок»¹.

Музыка В.И. Мурадели играла особенно важную роль, когда персонажи впервые появлялись на сцене, а также во время пантомимных эпизодов. Та или иная мелодия становилась также характеристикой героев. Например, Победоносикову соответствовала мелодия «подчеркнуто лирическая, нежная и томная, построенная на прямом использовании сладчайшего вальса из “Сказок Гофмана” в сочетании с ресторанным блюзом, она являет пример остроумной контрастной характеристики»².

Обилие внешних выразительных средств, характерные позы и жесты, казалось бы, могли сковывать актеров, не давая психологической мотивированности их поведения. Однако такая четко продуманная форма отлично характеризовала каждого персонажа. Образ Фосфорической женщины вызывал споры. Она была одета слишком буднично и походила на современниц. Однако такое режиссерское решение оправдано тем, что таким образом подчеркивалась близость дня сегодняшнего к тому «завтра», к которому устремлены герои пьесы.

Победоносиков в исполнении актера А.В. Яичницкого «может показаться на первый взгляд даже неправдоподобным в своей слоновой

¹ Там же.

² *Калитин Н.* Вместе с Маяковским / Спектакли этих лет, 1953–1956: сб. ст. М.: Искусство, 1957. С. 118.

массивности, с этими полуавтоматическими движениями, самоупоенной важностью, разлитой на лице, с непререкаемо-авторитетным тоном»¹. Он выходит из равновесия лишь пару раз. Однажды его выводит бухгалтер Ночкин. В другой раз главначпулс говорит человеческим языком в сцене со своей женой Полей, маскируясь под человека. Другому исполнителю роли Г.П. Менглету, по мнению Калитина, не доставало значительности в образе. Несмотря на то, что Победоносиков «бюрократ в квадрате, в кубе... это не делает образ плоскостным, однолинейным». Режиссеры стремились показать этого героя как «большой, реалистический, сложный характер»².

Выразителен был финал спектакля, где под «Марш времени» происходила связь времен: «на киноэкране под титрами 1931, 1932, 1935 и т. д. один за другим мелькают кадры, указывающие точные приметы времени... И вот 1952, 1953 год – Волго-Дон, Московский университет, затем одни только титры на фоне светящихся, суживающихся и расширяющихся концентрических кругов – 1960, 1972 и т.д.»³. Режиссеры решили ввести кинохронику в свой спектакль, чтобы таким образом показать машину времени буквально, «как летопись славных дел страны на пути к коммунизму»⁴. Только на титрах 1960–1970 гг. зрителям показывали сброшенных колесом времени бюрократов. Так подчеркивалось, что в 1953 г. они еще явно существовали, но в скором будущем эта проблема будет преодолена. После заключительных фраз Победоносикова: «И она, и вы, и автор – что вы этим хотели сказать, – что я и вроде не нужны для коммунизма?!?»⁵ – появлялась во весь экран фотография Маяковского, который как будто отвечал на этот риторический вопрос своим суровым осуждающим взглядом. Со временем подтвердился тот факт, что в пьесах лирическое «я» Маяковского настолько сильно, что во всех последующих

¹ Там же. С. 121.

² *Образцова А.Г.* Режиссеры и современность. М.: Искусство, 1961. С. 14.

³ *Калитин Н.* Вместе с Маяковским / Спектакли этих лет, 1953–1956: сб. ст. М.: Искусство, 1957. С. 113–114.

⁴ *Образцова А.Г.* Режиссеры и современность. М.: Искусство, 1961. С. 15.

⁵ *Маяковский В.В.* Баня // ПСС-13. Т. 11. С. 347.

постановках режиссеры стремились буквально добавить фигуру автора. Тогда спектакль складывался более полноценно.

Остались воспоминания Бертольда Брехта, который видел эту постановку в 1955 г. и хвалил ее: «Полная жизни камерная мистерия, которую очень живо играют превосходные актеры. Реалистическая игра, повсюду эффекты отчуждения, пафос комического»¹. Говоря в интервью о спектаклях, которые больше всего понравились Брехту в Москве, он выделил «Баню» за острую режиссерскую мысль и глубокий реализм. Постановку также видел Питер Брук, который оставил восхищенный краткий отзыв в книге театра: «Незабываемый вечер – прекрасная постановка – совершенный ансамбль. Спасибо!»²

Отдельные негативные отзывы высказывались. Например, один из руководящих работников театра после премьеры «Бани» счел, что этот спектакль «полный художественный провал и огромная политическая ошибка»³. Однако такого рода высказывания были единичные. В 1953 г. ситуация для постановки «Бани» сложилась более благоприятная, чем для премьерных постановок 1930-х гг. Зрители и критики в один голос хвалили спектакль. Благодаря такому теплему приему драматургии Маяковского через пару лет Театр сатиры возродил также «Клопа», а затем и «Мистерию-буфф». В 1967 году Московский академический театр сатиры возобновил в своем репертуаре «Баню». Автором второй редакции был также Плучек. Актерский состав изменился за редкими исключениями – Победоносикова исполнял также Менглет. А.А. Миронов стал новым Велосипедкиным, неумоимо прорываясь «к самой сердцевине авторского замысла»⁴. Эта роль особенно хорошо получилась в исполнении молодого актера, по мнению

¹ *Полтавская Г.М., Пашикина Н.И.* Валентин Плучек, или В поисках утраченного оптимизма. М.: Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, 2013. С. 154.

² Там же.

³ *Петров Н.В.* Встречи с драматургами. М.: Искусство, 1957. С. 188.

⁴ *Смирнов-Несвицкий Ю.А.* Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1975. С. 24.

Смирнова-Несвицкого. Цирковое начало в новой версии из эпизодичных вкраплений усилилось, определив всю форму спектакля: «В параде-алле пробегает от кулисы к кулисе довольный собой Победоносиков – Г. Менглет, спешит Поля – В. Васильева и при этом, внезапно вынимая револьвер, стреляет, улыбаясь, в воздух... Моментальников – В. Долинский лихо выпрыгивает в круг, прорывая газетный лист. В новой редакции образ постановки концертней, лапидарней, актеры – пластичнее»¹. Время требовало перемен, чтобы спектакль оставался успешным.

Юткевич, участвовавший как режиссер в постановке спектакля Театра сатиры, почти через десять лет снял киноверсию «Бани» (1962): «...режиссеры смешали кукольную и рисованную мультипликацию с отрывками из документальных фильмов и с игрой живого актера и применили полиэкран. Смелый полет режиссерской фантазии сделал органичным переход от условности рисунка к условности объемных кукол, от средства плаката к натурным съемкам»².

Юткевич решил попробовать передать условность и некую сатирическую отстраненность пьесы за счет кино, которое, по сути, и есть машина времени Чудакова. Обращаясь к древнему театру кукол и образу сверхмарионетки Крэга, Юткевич подчеркивал, что часто кукол «заставляют подражать живому человеку, копировать или имитировать его движения»³. В этом заключается ошибка многих фильмов и спектаклей. «Кукла – это всегда обобщение, поэтическая или сатирическая гипербола и потому должна уметь делать то, что не может делать человек. Опираясь на реалистическую действительность, кукла не подражает ей, а синтезирует ее... придает ей наиболее заостренную выразительность...»⁴ Художник Ф. Збарский в рисунках использовал изобразительные традиции Маяковского. Над созданием самих кукол работал коллектив «Союзмультфильм». Это была

¹ Там же. С. 105.

² *Чертков С.* Маяковский продолжается // Советский экран. 1971. № 8. С. 12.

³ *Юткевич С.* Маяковскому быть на экране! // Советский экран. 1961. № 14. С. 7.

⁴ Там же.

тонкая кропотливая работа – куклы должны были ожить на экране, «увлечь, убедить зрителя, сделав реалистически правдивой и безусловной их “условную” и фантастическую жизнь»¹. В «оживлении» помогал также оператор М. Каменецкий и кукловоды. Сопостановщиком картины был А. Каранович, который создал ранее «мультиэкранизацию» стихотворения Маяковского «Прочти и катай в Париж и Китай» и был награждён премией на международном фестивале во Франции. Характеры каждого из персонажей были переданы в куклах, таких непохожих друг на друга: «С любопытством разглядываешь забавную куклу Победоносикова. Крышка от чернильницы вспархивает на башку главначпупса и венчает ее подобно шлему... Иван Иванович – плюшевый, Понт Кич сделан из губки, с подвижным хоботом вместо носа. Мезальянсова имеет шаровидный бюстик, она в фетровом берете и с пошлой улыбочкой. Художник Бельведонский – спиралевидный, с заплетающимися ногами»². Причем Победоносиков в зависимости от ситуации то предстает в рост человека, то «становится писклявым ничтожеством, которое режиссер небрежно запрятывает в стеклянный шкафчик»³. Так подчеркивается победа над бюрократией, которая потеряла свой вес буквально, став игрушечной.

Еще на этапе создания Юткевич добавил, что для озвучки ему понадобятся скорее всего «только два голоса – мужской и женский – как бы прочтут замечательный текст поэта, не засоряя его бытовыми интонациями»⁴. Мультипликационную картину дополнила музыка Р.К. Щедрина, состоящая из «богатства тембров, накопленных современными электронными и шумовыми инструментами»⁵. Такая авангардная форма, возможно, наиболее точно могла передать содержание

¹ Там же. С. 14.

² *Смирнов-Несвицкий Ю.А.* Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1975. С. 46

³ Там же. С. 100.

⁴ *Юткевич С.* Маяковскому быть на экране! // Советский экран. 1961. № 14. С. 7.

⁵ Там же. С. 14.

пьесы. Фильм был смелым экспериментом, но такую популярность, как постановка в Театре сатиры, не снискал.

Радиопостановка и Московский театр сатиры запустили волну постановок «Бани» и в других театрах СССР, начиная с 1950-х гг. Причем за создание спектакля по пьесе брались не только профессиональные театры¹, режиссеров которых зачастую хвалили критики. Многие театры предлагали оригинальные сценические решения², подчеркивающие условность и авангардность, однако не всегда это собиралось в целостную картину³. При этом утверждение реалистической природы пьесы Маяковского было представлено весьма успешно режиссером Л. Лурье в Псковском театре им. Пушкина⁴. Однако постановкам, сделанным в натуралистической манере, чаще всего не удавалось раскрыть в полной мере художественные особенности пьесы⁵. Неожиданной режиссерской находкой стал хор, сопровождающий весь спектакль⁶ и выполняющий функцию комментатора сценического действия как в античном театре. Обилие песен в этой постановке стало ключом к более яркой эмоциональной окраске текста пьесы и более глубокому пониманию каждого характера и эпизода⁷.

¹ Ивановский народный молодежный театр (1963), реж. Р. Гринберг. *Елизарова Е.* Маяковский наступает // Театр. 1963. №7. С. 43.; Студенческий спектакль Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (1967). *Смирнов-Несвицкий Ю.А.* Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 65.; Молодежный театр «Лучафэрул» города Кишинёва (1967). *Толченова Н.* Утро театра // Огонек. 1967. № 23. С. 20.

² Горьковский театр драмы им. Горького (1956), реж. Н. Аноева. *Ростоцкий Б.* Преодоленное недоверие. «Баня» на сцене Горьковского театра. // Театр. 1957. №6. С.101–103.

³ Свердловский театр кукол (1980). *Иняхин А.* Люди, куклы и «третий жанр» // Театр. 1980. № 1. С. 50.

⁴ *Ростоцкий Б.* Сценическая жизнь пьес Маяковского // Советское искусство. 1953. № 43. 27 мая. С. 3.

⁵ Постановка в Барнауле (1968), реж. А. Геренбург. *Рымаренко З.* У нас в Барнауле // Театр. 1968. №4. С. 36; Постановка Сталинбадского русского драматического театр им. Вл. Маяковского, реж. Л. Рудник. *Полякова Е.* От пьесы к спектаклю. Заметки о спектаклях Сталинбадского русского драматического театр им. Вл. Маяковского // Театр. 1957. №7. С. 82–87.

⁶ Павлодарский областной драматический театр имени Чехова (1971), реж. В. Кузенков.

⁷ *Богатенкова Л.* Поэзия творчества // Театр. 1971. № 7. С. 49–50.

Даже схожие решения сценографии спектакля (например, деление пространства сцены на нижний и верхний ярус) осмыслялись режиссерами по-разному. В Театре комедии Ленинграда 1977 г. внизу располагались приземленные бюрократы, а наверху над ними – машина времени с Чудаковым и его товарищами, устремленными вперед, в воздушный мир будущего¹. В спектакле Клайпедского драматического театра наоборот мир бюрократии был наверху, даже визуально угнетая и величественно возвышаясь над изобретателями, которые как будто прятались в подполье как революционеры в свое время². В некоторых постановках пытались развить положительных персонажей, сделать их более живыми³.

Образу Победоносикова режиссеры старались придать глубину и посмотреть на него с разных ракурсов. Герой переставал быть лишь отрицательным собирательным типом. Режиссер Орлов в Казанском русском драматическом театре имени В.И. Качалова представлял бюрократа в первую очередь как человека, оказавшегося не на своем месте. Он был рядовым работником, не имея амбиций и широкого кругозора, но «бюрократическая машина превратила его в “высокое начальство”»⁴, поэтому теперь он вынужден надевать маску главначпупса перед своими подчиненными, чтобы не ударить в грязь лицом. Таким образом на первый план в его образе выходила драма личности, изломанной системой. Театр комедии Ленинграда демонстрировал Победоносикова не как всемогущего начальника, а как канцелярскую крысу⁵. Сотрудники канцелярии были максимально приближены к среднестатистическим людям, что добавляло драматизма ситуации. В Студенческом спектакле главначпупс приобретал черты

¹ Рабинянц Н. Баня // Театр. 1978. № 5. С. 27.

² Соловьев Вл. Зрелищные ориентиры театра // Нева. 1972. № 4. С. 197–198.

³ Казанский русский драматический театр имени В.И. Качалова (1967), реж. Н. Орлов, Театр комедии Ленинграда (1977), реж. А. Белинский.

⁴ Илялова И. Непроторенной дорогой // Театр. 1968. №1. С. 106.

⁵ Рабинянц Н. Баня // Театр. 1978. №5. С. 27.

анархиста¹. В постановке А.В. Бородина² Победоносиков в исполнении актера Серова сильно отличался от сложившего за десятилетия штампа и выглядел как «здоровяк, атлет...плоть от плоти вечного руководителя и вечного невежды, ведущего людей в пропасть...»³

Постановки, выпущенные с конца 1980-х гг. и до нашего времени, отличает отсутствие иллюзий по поводу будущего. Взгляд режиссеров подчеркнуто критический. В спектаклях уже нет надежды на преодоление проблем, затрагиваемых Маяковским в пьесе.

Однако в такой разнообразии интерпретаций прослеживался один общий недостаток. Режиссеры увлекались визуальным выражением пьесы, забывая о тексте. Рецензенты, которые писали о разных постановках, обращали внимание на сценическую речь актеров, которые не делали нужных акцентов на тех или иных репликах⁴. Работа с текстом без участия автора оказывалась самой сложной задачей для режиссуры. Фигура самого Маяковского могла часто присутствовать в постановках в виде стихов, которые декламировались его персонажем⁵, рисунков с подписями из стихотворений⁶, портрета⁷. Постановщиками ощущалась роль автора, незримо присутствующего в пьесе «Баня» и говорящего с помощью своих персонажей со зрителями.

¹ Студенческий спектакль Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (1967). *Смирнов-Несвицкий Ю.А.* Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 65.

² Центральный детский театр Москвы (сейчас РАМТ) (1988).

³ *Велехова Н.* Опаленные крылья. Новое прочтение «Бани» В. Маяковского московским театром // *Московская правда*. 1988. № 136. 16 июня. С. 3.

⁴ Псковский театр им. Пушкина (1953), реж. Л. Лурье. *Ростоцкий Б.* Сценическая жизнь пьес Маяковского // *Советское искусство*. 1953. № 43. 27 мая. С. 3.; Краснодарский драматический театр (1955), реж. М. Ляшенко. [Б. п.] Спектакли и отклики // *Театр*. 1955. № 1. С. 181; Горьковский театр драмы им. Горького (1956), реж. Н.Аноева. *Ростоцкий Б.* Преодоленное недоверие. «Баня» на сцене Горьковского театра // *Театр*. 1957. №6. С. 101–103.

⁵ Театр комедии Ленинграда (1977), реж. А. Белинский.

⁶ Горьковский театр драмы им. Горького (1956), реж. Н. Аноева.

⁷ Московский академический театр сатиры (1953), реж. Плучек.

Пьесой Маяковского интересовались не только в СССР, но и за рубежом. Например, Юткевич еще в 1960-х гг. вспоминал, что видел спектакль «Баня», поставленный в колледже Лондона школьниками под руководством педагога Роя Уотерса. Тогда пьеса впервые была переведена на английский язык¹. Известно, что пьесы Маяковского ставились также в США. Исследователь М.М. Гудков изложил подробно ситуацию вокруг спектакля «Клоп», премьера которого состоялась 19 марта в 1931 г. в Нью-Йорке². «Баню» же поставили в Нью-Йорке только в 1990-х гг. по найденным в архивах сведениям. Интерпретация советской пьесы была показана в 1990 г. Полом Шмидтом и режиссером Кристофером Эшлей. В 1993 г. Пол Шмидт сделал новую адаптацию пьесы вместе с режиссером Иваном Поповски. Ансамбль «Феникс» в сотрудничестве с ГИТИС выпустил спектакль, который шел с 22 сентября по 17 октября 1993 г. судя по афише. Причем коллектив «Феникса» основательно готовился к постановке, изучая биомеханику Мейерхольда в течение четырех недель под руководством Геннадия Богданова. Как писал Пол Шмидт: «Обучение оказалось бесценным для роста нашего ансамбля и формирования видения “Бани” нашим директором мистером Поповски»³.

Выводы. Проследив историю литературно-критических оценок пьесы «Баня» от ее исполнения Маяковским до премьерных постановок, можно сделать вывод о неоднозначности существовавших мнений. В авторском чтении пьеса была понятна и интересна широкому кругу слушателей, в то время как три премьерные постановки были встречены волной негативной критики. Приводятся различные суждения, объясняющие данный феномен. Могла произойти «поломка» текста, который был переведен на визуально-

¹ Юткевич С. Маяковскому быть на экране! // Советский экран. 1961. № 14. С. 6.

² Гудков М.М. «Клоп» на американской сцене (премьера пьесы В. Маяковского за океаном, 1931 г.) // Творчество В.В. Маяковского. Выпуск 5: Междисциплинарные подходы и мировая рецепция (к 130-летию со дня рождения поэта) / отв. ред. В.Н. Терехина, А.А. Россомахин. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 503–536.

³ The training proved invaluable in the growth of our ensemble and in the shaping of our director, Mr. Popovski's vision of THE BATHTUB // New York Public Library for the Performing Arts. Title 17, U.S. Code.

кинетический язык театра. Однако эта гипотеза спорная. Маяковский принимал активное участие при создании спектакля в ГОСТИМе, а также консультировал режиссера Люце в Ленинграде. Два из трех спектаклей были одобрены автором, а значит не могли не передавать идей, заложенных в его пьесе. Другая гипотеза неуспеха постановок высказывалась Рудницким и заключалась в неактуальности проблематики «Бани» для 1930 г. Однако это утверждение противоречит положительной реакции, вызванной чтением «Бани» Маяковским. От первых публичных чток до премьер в театре прошло не более полугода, за которые культурно-социальные тенденции не могли так стремительно поменяться в своем естественном развитии. Одной из самых убедительных и вероятных причин разницы реакций могло стать изменение политической ситуации в стране, когда тенденции менялись вынуждено под влиянием цензуры. Эта гипотеза подтверждается возвращением интереса к пьесе «Баня» в 1950-е гг. после смерти Сталина и разоблачения культа его личности. В этих условиях актуальность проблематики пьесы, ставившей вопрос о бюрократии и чистке партийно-советского аппарата, была несомненна. В период оттепели, когда стало возможно говорить о подобных проблемах свободнее, после Московского театра сатиры спектакли по пьесе «Баня» прошли по всей стране. Критика высказывала свое мнение об интерпретациях еще смелее, считая, что каждую из постановок можно назвать уникальной, потому что каждый режиссер подходил к пьесе по-своему, заостряя определенные детали и вскрывая таким образом новые смыслы.

Обращение к «Бане» требовало экспериментов. Если у постановочной команды не хватало на это смелости, то чаще всего постановка получалась посредственной. Возможно, это редкий случай, когда следование тексту означало провал. Потому что в «Бане», как и в других своих пьесах, Маяковский заложил авангардную универсальность, которая требовала от постановщиков вариативности, изобретательности и смелости в поиске формы, чтобы точнее передать смысл произведения. Однако существует

опасность в погоне за новаторской формой забыть о тексте. Недостатком многих постановок критики считали сценическую речь актеров, которые не делали нужных акцентов на тех или иных репликах. Так за внешней феерией стирался смысл метких остроумных фраз, которые Маяковский оттачивал при написании пьесы. Режиссеры нащупывали в пьесе элементы народного и античного театра, сказки и психологической драмы. Казалось бы, очевидный образ Победоносикова представлялся по-разному: от условного куклы-робота до живого человека, оказавшегося заложником обстоятельств. Со временем менялись не только герои пьесы, но и ее смысл. Чем ближе становится 2030 г., откуда прибывала Фосфорическая женщина, тем яснее ощущаются в современных постановках антиутопичные мотивы. Уже в постановках в 1980-х гг. проблема бюрократии звучит как вечная и не имеющая своего окончательного решения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования был сделан вывод о том, что пьеса «Баня», написанная в 1929 г., стала квинтэссенцией разностороннего опыта Маяковского, поэта, драматурга, сценариста, художника, режиссера, актера, оратора. Автор не только владел искусством слова, но мог мыслить визуальными образами, понимать механику театрального представления, что позволяло ему создавать динамичный и сценически живой текст. С этим связан междисциплинарный подход к анализу истории текста и сценической реализации пьесы «Баня».

Текст пьесы «Баня» неоднократно подвергался изменениям — как авторским, так и цензурным. Однако часть правок, внесённых в ходе репетиций и необходимых по мнению Главреперткома, не попала в печатную версию, которая согласовывалась уже с другим официальным органом — Гублитом. В диссертации выдвигается и обосновывается гипотеза о двух различных версиях текста: сценической и литературной. Сюжетная линия и идея сохранились, однако некоторые детали (новые герои, реплики и характеристики персонажей) изменились, что напрямую повлияло на концентрацию сатиры в произведении.

Одним из ключевых конфликтов пьесы было противостояние искусства и бюрократии, творчества и цензуры. Освещая эту проблему, Маяковский выстроил открытый диалог со зрителями с помощью элементов метатеатра: образ машины времени, лозунги, развешанные на сцене и в зале, а также художественный прием «театр в театре», которым подчеркнул условность происходящего на сцене, а также абсурдность цензурных замечаний Победоносикова. Машина времени — метафорическое воплощение искусства, влияющего на жизнь общества. Лозунги, развешанные на сцене и в зале, стали актом рефлексии Маяковского о бюрократии и цензуре. Все эти элементы целенаправленно уничтожают иллюзорность театра и заставляют зрителей оценивать происходящее на сцене критически.

В данном исследовании использован комплексный анализ историко-литературных, источниковедческих, текстологических особенностей движения текста от литературной к сценической версии. Значительное место уделено персонажам пьесы. Такое литературное произведение как пьеса строится на диалогах действующих лиц, поэтому основная смысловая нагрузка текста заключена в персонажах и их взаимодействии между собой. При этом герои пьесы «Баня» не получают психологического развития. Именно эта статичность характеров подчеркивает их роль: каждый персонаж выступает как резонер, который прямо или косвенно озвучивает идеи автора. Такое построение системы образов позволяет Маяковскому сознательно отказаться от психологической глубины в пользу публицистической ясности, превращая действующих лиц в носителей определенных масок и тем самым усиливая сатирический эффект всей пьесы.

Маяковский не ограничился ролью драматурга, принимая активное участие в постановочном процессе спектакля «Баня» в театре Мейерхольда. Автор участвовал в создании спектакля наравне с режиссером – и такой формат сотрудничества был прописан в постановочном договоре на пьесу «Баня», заключённом 5 октября 1929 г. Согласно этому документу за Маяковским закреплялась роль ассистента режиссера-постановщика, что давало возможность драматургу контролировать процесс создания спектакля и влиять на него. Поэтому интерпретацию пьесы «Баня» в ГОСТИМ можно считать максимально приближенной к замыслу автора. На премьерной афише было указано уточнение обязанностей Маяковского – «работа над текстом». Драматург работал с актерами, помогая им понять и наиболее точно показать своих персонажей.

В противовес положительной реакции слушателей от пьесы в исполнении Маяковского вокруг опубликованного текста и театральных премьер развернулась критически настроенная полемика. Между первыми публичными выступлениями и театральными премьерами прошло не более полугода – срок, за который вкусы общества не могли так кардинально

измениться. Тем более странно выглядят одинаково негативные отзывы на три разные постановки спектакля. Маяковский не только активно участвовал в подготовке спектакля «Баня» Мейерхольда, но и консультировал режиссера Люце в Ленинграде. Два из трех спектаклей были одобрены драматургом лично, а значит, не могли противоречить авторскому замыслу. Наиболее убедительной и вероятной причиной полярных мнений может быть изменение политической ситуации в стране, когда тенденции стали меняться принудительно, под давлением цензуры.

Возрождение пьесы «Баня» сначала в радиопостановке, а затем и на сцене Московского театра сатиры в 1950-е гг. опровергло миф о не сценичности пьесы и запустило волну интерпретаций в регионах. Во времена культа личности проблема бюрократии усугубилась, однако после смерти Сталина стало возможно обсуждать это свободнее. Анализ сценических интерпретаций пьесы «Баня» с 1950-х по 1980-е годы показывает, что авангардная природа произведения требовала от режиссеров не буквального следования тексту, а смелой формотворческой изобретательности, причем с течением времени акценты в трактовке персонажей смещались в сторону усиления антиутопического звучания, так что к 1980-м годам бюрократия осмыслялась уже как вечная и неразрешимая проблема, а светлое будущее – как недостижимый ориентир.

За последнее десятилетие в России спектаклей о самом Маяковском было значительно больше, чем постановок его пьес. Лирика и его биография оказались более подходящим полем для экспериментов в поэтическом театре, усиливая таким образом мифологизацию фигуры поэта¹. Однако стоит отметить две современные интерпретации пьесы «Баня», в которых режиссеры стремятся показать Маяковского как неотъемлемого и самого главного персонажа своего текста. Н.А. Рощин выпустил две версии «Бани» в Александринском театре: в 2017 г. на новой сцене и в 2019 г. на

¹ Подробнее об этом см.: *Голубенко Н.М.* Эволюция образа В.В. Маяковского в русской культуре на рубеже XX–XXI веков: магистерская диссертация. М.: НИУ ВШЭ, 2025. 73 с.

исторической сцене. Во второй версии название было изменено на «Маяковский. Баня». Фигура автора появляется не только в названии, но и в самом начале спектакля в виде огромной куклы-марионетки. В постановке С.А. Захарина 2023 г., показанной в Театре Романа Виктюка¹ сам Маяковский в исполнении Дмитрия Бозина периодически появляется на сцене, создавая выразительные лирические отступления декламацией стихотворений поэта. Спектакли Рощина и Захарина эмоционально и визуально разные, однако и в том, и в другом прослеживается образ будущего как антиутопии. Постановка Захарина тем не менее звучит более оптимистично и не педалирует декадентское настроение. Фигура драматурга включается в спектакли уже не эпизодически, как это было в других постановках, а полноценным действующим героем. Таким образом режиссеры пытаются передать неразделимую связь автора и его произведения и подчеркивают своеобразную автобиографичность пьесы «Баня».

Перспективы развития темы диссертации видятся в более глубоком изучении поэтики пьесы «Баня», рассмотрении эволюции ее жанровых определений, соотношения литературной и сценической версии авторского текста. Представляется перспективным анализ особенностей переводов пьесы на иностранные языки, а также исследование театральных интерпретаций пьесы за рубежом в сравнении с советскими и российскими адаптациями, что поможет определить рецепцию пьесы В.В. Маяковского «Баня» в контексте разных культурных кодов. Предпринятый в диссертации анализ пьесы и ее сценической реализации может быть применен также для изучения других произведений драматургического наследия Маяковского.

¹ Сейчас Сцена «Мельников» Театра на Бронной.

Список использованной литературы

Архивные источники

1. «Баня». Драма в шести действиях с цирком и фейерверком. На л. 71 об. – рисунок В.В. Маяковского: два персонажа из пьесы «Баня» и набросок конструкции (?) // РГАЛИ. Фонд № 336, опись № 5. Ед. хр. № 81. Фотокопия № 133.
2. «Баня». Драма в шести действиях с цирком и фейерверком. Полный текст и I, V, VI действия. Л.1-2 – «В чем дело?». Статья для журнала «Даешь!» // РГАЛИ. Фонд № 336. Опись № 5. Ед. хр. № 80. 31 л. (нумерация: 65–84 и 91–93).
3. Баня. Драма в шести действиях с цирком и фейерверком. Машинопись пьесы: пятое и шестое действия // Государственный музей В.В. Маяковского. РДФ. Р-267. 34 лл.
4. Баня. Драма в шести действиях с цирком и фейерверком. Две машинописные копии пятого действия с орфографическими правками // Государственный музей В.В. Маяковского. РДФ. Р-268. 20 лл.
5. Баня. Драма в шести действиях с цирком и фейерверком». Машинопись пьесы: конец шестого действия с вариантами // Государственный музей В.В. Маяковского. РДФ. Р-269. 3 лл.
6. *В.В. Маяковский*. «Баня». Пьеса (6 частей). Рабочий экземпляр В.Э. Мейерхольда. // РГАЛИ. Фонд № 963. Опись № 1. Ед. хр. № 657. 86 лл.
7. *В.Э. Мейерхольд*. Режиссерские заметки и зарисовки во время репетиций спектакля «Баня». // РГАЛИ. Фонд № 963. Опись № 1. Ед. хр. № 663. 20 лл.
8. *Маяковский В.В.* «Баня». Машинопись Б.Д.Т. филиал библиотека №59.
9. *Маяковский В.В.* Записная книжка №16 // Государственный музей В.В. Маяковского. КП Р-235/1.

10. *Маяковский В.В.* Записная книжка №67 // Государственный музей В.В. Маяковского. ГММ. КП Р-209.
11. *Маяковский В.В.* Баня. Машинопись с правкой и печатью Главреперткома // Государственный музей В.В. Маяковского. РДФ Р-5427. 98 с.
12. Отрывки из роли Бельведонского и сцен из комедии В.В. Маяковского «Баня» // РГАЛИ. Фонд № 963. Опись № 1. Ед. хр. № 659. 5 лл.
13. Постановочный договор на пьесу Вл. Вл. Маяковского «Баня», с гостеатром им. Мейерхольда и Драматическим театром государственного народного дома в Ленинграде. 1929 // ОР ИМЛИ РАН. Фонд №18. Опись 2. № 27.
14. Роль Фосфорической женщины из пьесы В. В. Маяковского «Баня», сыгранная З.Н. Райх в ГОСТИМ // РГАЛИ. Фонд № 998. Опись № 1. Ед. хр. № 3644. 9 лл.
15. Роль Ундертон из пьесы В.В. Маяковского «Баня», готовившаяся З.Н. Райх к исполнению в ГОСТИМ. Без начала // РГАЛИ. Фонд № 998. Опись № 1. Ед. хр. № 3645. 2 лл.
16. Стенограммы лекций, прочитанных А.А. Гвоздевым, Самойловым, В.Н. Соловьевым и др. в театре по различным разделам истории театра // РГАЛИ. Фонд № 963. Опись № 1. Ед. хр. № 44. Л. 23–24.

Источники

17. *Маяковский В.В.* Баня: драма в 6 действиях, с цирком и фейерверком: отрывок из 5 действия // Даешь. 1929. № 12. С. 10.
18. *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 11: Пьесы и сценарии. 1926–1930 / под общ. ред. Л.Ю. Брик ; вступ. ст. и ред. А.В. Февральского. М.: Гослитиздат, 1936. 595 с.
19. *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Худож. лит., 1955–1961. 13 т.

20. *Маяковский В.В.* Письмо Брик Л.Ю., 19 марта 1930 г. Москва // Новое о Маяковском. М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 1. С. 172–174.
21. *Маяковский В.* Баня: Драма в 6 действ. с цирком и фейерверком. Москва; Ленинград: Гос. изд-во, 1930. 78 с.
22. *Маяковский В.* БАНЯ – это моя новая драма «в 6 действиях с цирком и фейерверком» // Радиослушатель. 1929. № 43. 27 октября. С. 8.
23. *Маяковский В.В.* Что такое «Баня» и кого она моет // Огонек. 1929. № 47. С. 6.
24. *Маяковский В.В.* Баня: драма в 6 действиях с цирком и фейерверком // Октябрь. 1929. №11. С. 85–105.
25. *Маяковский В.* Баня. Даем начало первого действия пьесы // Рабис. 1929. № 49. 2 декабря. С. 9.
26. *Маяковский В.В.* Марш времени // Комсомольская правда. 1929. № 218. 21 сентября. С. 1.
27. *Мейерхольд В.Э.* Переписка: 1896–1939 / сост. В.П. Коршунова, М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976. 464 с.
28. *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / сост. А.В. Февральского. М.: Искусство, 1968. 2 т.
29. Тата (Татьяна Яковлева): сб. / сост. Аксёнкин А. М.: Гельветика, 2003. 216 с.
30. *Февральский А.* Удивительно интересно! 3-е действие «Бани» // Советский театр. 1930. № 2. С. 24–26.

Прочие источники

31. Переписка А.М. Горького с И.А. Груздевым / Архив А.М. Горького. Т. 11. М.: Худож. лит., 1966. 384 с.
32. *Айзеништат О.* Зримый образ [О рисунках М. Штрауха к ролям] // Театр. 1956. №12. С. 180–184.
33. *Крэг Э.Г.* Воспоминания, статьи, письма / сост. и ред. А.Г. Образцова и Ю.Г. Фридштейн, вступ. ст. А.Г. Образцовой, коммент.

Ю.Г. Фридштейна, пер. с англ. В.В. Воронина, Г.Г. Алперс, В.Я. Виленкина, Ю.Г. Фридштейна, А.Д. Ципенюк. М.: Искусство, 1988. 399 с.

34. *Андреев Н.* Рабочие о «Бане» // Рабочий и театр. 1930. № 9. 16 февраля. С.8.

35. *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. 183 с.

36. *Аристотель.* Поэтика / пер. Н.И. Новосадского. Л.: Academia, 1927. 120 с.

37. *Аристофан.* Комедии. Фрагменты / пер. Адр. Пиотровского; изд. подгот. В.Н. Ярхо; отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Ладомир; Наука, 2008. 1033 с.

38. *Басков В.* Сквозь увеличивающее стекло времени. К 80-летию со дня рождения Вл. Маяковского // Театральная жизнь. М., 1973, №14. Июль. С.19.

39. *Бебутов Г.В.* Гимназические годы Владимира Маяковского. Тбилиси: Заря Востока, 1946. 83 с.

40. *Богатенкова Л.* Поэзия творчества // Театр. 1971. № 7. С. 48–52.

41. *Брехт Б.* Театр: пьесы, статьи, высказывания: в 5 т. Т. 5/2 / коммент. Е.Г. Эткинда. М.: Искусство, 1965. 564 с.

42. *Брик Л.* Пристрастные рассказы. Нижний Новгород: Деком, 2003. 324 с.

43. *Булгаков М.А.* Диалог сатириков: сборник: Михаил Булгаков, Владимир Маяковский / сост., вступ. ст., коммент. Е.А. Яблокова. М.: Высшая школа, 1994. 556 с.

44. [Б. п.] «Баня» Маяковского идет на следующей неделе // Литературная газета. 1930. №9. 3 марта. С. 4.

45. [Б. п.] Вечер В. Маяковского // Комсомольская правда. 1929, № 248. 26 октября. С. 4.

46. [Б. п.] В наступление по всему фронту. Основные итоги 1-й областной конференции МАПП // На литературном посту. 1930. № 4. С. 1–5.

47. [Б. п.] Московские рабочие о «Бане» // Рабочий и театр. 1930. № 19. С. 18.
48. [Б. п.] Спектакли и отклики // Театр. 1955. № 1. С. 181.
49. [Б. п.] Спектакли и отклики // Театр. 1955. № 8. С. 178.
50. Вейсбрем П. Маяковский как драматург-лирик // Владимир Маяковский: однодневная газета Ленинградского Отдела Федерации Объединений Советских Писателей. 1930. 24 апреля. С. 2.
51. Велехова Н. Опаленные крылья. Новое прочтение «Бани» В. Маяковского московским театром // Московская правда. 1988. № 136. 16 июня. С. 3.
52. Г.С. Наши беседы // Зритель. 1918. № 37. 19 октября. С. 4.
53. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 6: Мертвые души. I. 920 с.
54. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 4: Ревизор. Приложение. 551 с.
55. Горький М. О литературе: статьи и речи. 1928–1935 гг. М.: Гослитиздат, 1935. 429 с.
56. Дрейден С.Д. «Баня» В. Маяковского в Госнардоме // Рабочий и театр. 1930. № 7. 5 февраля. С. 8–9.
57. Дрейден Сим. «Клоп» (филиал БДТ). // Жизнь искусства. 1929. № 49. С. 6–7.
58. Елизарова Е. Маяковский наступает // Театр. 1963. №7. С. 42–44.
59. Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2 / ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2011. 686 с.
60. Евреинов Н.Н. Самое главное: для кого комедия, а для кого и драма, в 4 д. М.: Совпадение, 2006. 103 с.
61. Ермилов В.В. О настроениях мелкобуржуазной «левизны» в художественной литературе // На литературном посту. 1930. № 4. С. 6–13.
62. Ермилов В.В. О трех ошибках тов. Мейерхольда // Вечерняя Москва. 1930. № 62. 17 марта. С. 3.

63. *Зоценко М.* Альманах эстрады. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. 222 с.
64. *Ильинский И.В.* Сам о себе. М.: Искусство, 1984. 535 с.
65. *Илялова И.* Непроторенной дорогой // Театр. 1968. № 1. С. 105–106.
66. *Иняхин А.* Люди, куклы и «третий жанр» // Театр. 1980. № 1. С. 44–51.
67. *Катаев В.П.* Трава забвенья; Святой колодец. М.: Время, 2018. 416 с.
68. *Керженцев П.М. [Лебедев П.М.]* Творческий театр. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. 234 с.
69. *Костров Т.* «Баня» в театре Мейерхольда // Рабочий и искусство. 1930. № 16. С. 3.
70. *Крыжицкий Г.* Страницы из ненаписанной книги // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. 622 с.
71. Лев Свердлин, тысяча девятьсот первый: Статьи. Воспоминания / сост. Н.А. Велехова, А.Г. Образцова. М.: Искусство, 1979. 318 с.
72. *Ленин В.И.* Сочинения. Т. 27, М. Л.: Гос. изд-во, 1932. 614 с.
73. *Ленин В.И.* О литературе и искусстве: сборник / вступ. ст. Б. Рюрикова. М.: Гослитиздат, 1957. 687 с.
74. *Луначарский А.В.* Собрание сочинений: в 8 т. М.: Худож. лит., 1964. Т. 3. 627 с.
75. Маяковский в воспоминаниях современников / вступ. ст. З.С. Паперного; сост. и примеч. Н.В. Реформаторской. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963. 731 с.
76. *Полякова Е.* От пьесы к спектаклю. Заметки о спектаклях Сталинбадского русского драматического театр им. Вл. Маяковского // Театр. 1957. № 7. С. 82–87.
77. *Попов-Дубовской В.С.* В поисках путей (Мысли по поводу постановки «Бани») // Правда. 1930. № 97 (4542). 8 апреля. С. 4.

78. Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. 848 с.
79. Предсмертное письмо Маяковского // Новое о Маяковском / АН СССР, Отд-ние лит. и яз. М. : Изд-во АН СССР, Т. 65, 1958. С. 199–202.
80. Прижизненные издания Маяковского. М.: ГБЛ, 1984. 64 с.
81. *Рабинянц Н.* Баня // Театр. 1978. № 5. С. 27–30.
82. *Романович И.* Большие ожидания // Театр. 1970. №9. С. 41–50.
83. *Ростоцкий Б.* Преодоленное недоверие. «Баня» на сцене Горьковского театра // Театр. 1957. №6. С. 101–103.
84. *Ростоцкий Б.* Сценическая жизнь пьес Маяковского // Советское искусство. 1953. № 43. 27 мая. С. 3.
85. *Рудницкий К.Л.* Портрет Зинаиды Райх // Театральная жизнь. 1987. № 22. С. 15–18.
86. *Рудницкий К.Л.* Портрет Зинаиды Райх // Театральная жизнь. 1987. № 21. С. 12–14.
87. *Рудницкий К.Л.* Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. 343 с.
88. *Рымаренко З.* У нас в Барнауле // Театр. 1968. № 4. С. 33–37.
89. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собрание сочинений: в 20 т. Т. 8. М.: Худож. лит., 1969. 614 с.
90. *Соловьев Вл.* Зрелищные ориентиры театра. Нева. 1972. № 4. С. 190–198.
91. *Сталин И.В.* О правом уклоне в ВКП(б): речь на пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б) в апреле 1929 г. // Сталин И.В. Сочинения. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1949. Т. 12. С. 1–107.
92. *Сталин И.В.* Вопросы ленинизма. М.: Госполитиздат, 1952. 611 с.
93. *Толстой А.Н.* Аэлита // Толстой А. Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1958. 719 с.
94. *Толченова Н.* Утро театра // Огонек. 1967. № 23. С. 20.

95. *Троцкий Л.Д.* Литература и революция. М.: Гос. изд-во, 1924. 422 с.
96. Ученик чародея: Книга об Эрасте Гарине / сост., подгот. текст., коммент. А. Ю. Хржановского. М.: Искусство, 2004. 383 с.
97. *Февральский А.В.* «Баня» // Владимир Маяковский: сб. 1: исследования и материалы / под ред. А.Л. Дымшица, О.В. Цехновицера. М.: Изд-во АН СССР, 1940. 364 с.
98. *Февральский А.В.* Поэт в театре: Воспоминания о работе В.В. Маяковского в Гос. театре им. В. Мейерхольда // Литературное обозрение. 1978. №11. С. 108–109.
99. *Февральский А.В.* Записки ровесника века. М.: Сов. писатель, 1976. 391 с.
100. *Февральский А.В.* Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского. М.: Сов. писатель, 1971. 272 с.
101. *Февральский А.В.* Маяковский драматург. М.; Л.: Искусство, 1940. 156 с.
102. *Февральский А.* Маяковский читает «Баню» // Советское искусство. 1936. № 50. 29 октября. С. 4.
103. *Февральский А.В.* Победа драматургии Маяковского. «Баня» Вл. Маяковского в радиопостановке // Театр. 1952. № 4. С. 71–74.
104. *Февральский А.В.* Баня // Революция и культура. 1930. № 9–10. 1 мая. С. 113–118.
105. *Февральский А.* Баня Вл. Маяковского // Правда. 1929. № 244. 22 октября. С. 5.
106. *Февральский А.В.* Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского. М.: Сов. писатель, 1971. 272 с.
107. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / под общ. ред. Д.В. Трубочкина. М.: Международное театральное агентство «Play&Play»; Канон+, 2015. 320 с.
108. *Фролов В.В.* О советской комедии. М.: Искусство, 1954. 340 с.

109. *Ханзен-Леве О.А.* Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду / О.А. Ханзен-Леве. М.: РГГУ, 2016. 450 с.
110. *Харджиев Н.И.* От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме / сост. С.В. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. 557 с.
111. *Ховин В.* Великолепные неожиданности // Очарованный странник: альманах. 1915. № 9. С. 15–16.
112. *Чаров Ан.* «Баня». Театр им. Мейерхольда. // Комсомольская правда. 1930. № 66. 22 марта. С. 4.
113. *Чернышевский Н.Г.* Что делать? СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. 448 с.
114. *Чертков С.* Маяковский продолжается // Советский экран. 1971. №8. С. 11–12.
115. *Штраух М.М.* Художник и время // Огонёк. 1961. №41. Октябрь. С. 9.
116. *Штраух М.* Три кита / публ. и сноски Е. Левина и Л. Прус // Искусство кино. 1993. №5. С. 76.
117. *Штраух М.М.* Главная роль. М.: Всерос. театр. о-во, 1977. 275 с.
118. *Штраух М.М.* Что мне дали статьи А.М. Горького // Театр и драматургия. 1934. №6. С. 14.
119. *Юткевич С.* Маяковскому быть на экране! // Советский экран. 1961. № 14. С. 6–7, 14.
120. *Якобсон Р.О.* Смерть Владимира Маяковского. The Hague; Paris: Mouton. 1975. 48 с.
121. New York Public Library for the Performing Arts. Title 17, U.S. Code.

Энциклопедии и словари

122. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1978–1980. Т. 3. 1980. 555 с.

123. *Епишкин Н.И.* Исторический словарь галлицизмов русского языка. М.: ЭТС, 2010. 5140 с.
124. Литературная энциклопедия. Т. 9: Пнин-Роман / ответ. ред.: А.В. Луначарский. М.: Изд-во Коммунист. акад., 1935. 832 стб.
125. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
126. *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка: ок. 100000 слов, терминов и фразеологических выражений. СПб.: Ленинградское изд-во, 2012. 1357 с.
127. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

Исследования

128. *Алфёрова С.В.* Трагедия «Владимир Маяковский» в историко-литературном контексте 1910-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Алфёрова Светлана Викторовна. М., 2009. 26 с.
129. Алфёрова С.В. Трагедия «Владимир Маяковский»: дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Алфёрова Светлана Викторовна. М., 2009. 175 с.
130. *Андреева О.С.* Родовой синкретизм в творчестве В.В. Маяковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Андреева Ольга Сергеевна. Волгоград, 2012. 23 с.
131. *Андронникова М.И.* От прототипа к образу: К проблеме портрета в литературе и в кино. М.: Наука, 1974. 199 с.
132. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: в 7 т. М.: Русское слово. Т. 6. 2002. 799 с.
133. *Белый А.* Мастерство Гоголя: исследование. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1934. 321 с.
134. *Бобылева А.Л.* Хозяин спектакля. Режиссерское искусство на рубеже XIX–XX веков. М., 2000. 166 с.

135. *Большухин Л.Ю.* Лирический герой Маяковского: феномен «незавершенности». М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2022. С. 237.
136. *Борев Ю.Б.* Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. 268 с.
137. *Бочаров М.Д.* Пьеса В.В. Маяковского «Баня»: материал к спецкурсу. Ростов-на-Дону: Ростовский гос. пед. ин-т, 1972. 210 с.
138. *Быстрова О.В.* «Самоубийца» Н. Эрсмана и «Баня» В. Маяковского. К проблеме интерпретации // Творчество В.В. Маяковского: Выпуск 3: Текст и биография. Слово и изображение. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 259–265.
139. «В том, что умираю, не вините никого...»? Следственное дело В.В. Маяковского: документы, воспоминания современников / вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. С.Е. Стрижневой. М.: Эллис Лак 2000, 2005. 671 с.
140. В мире Маяковского: сб. ст. в 2 т. / сост. А. Михайлов, С. Лесневский. М.: Сов. писатель, 1984.
141. Введение в театроведение / сост. и отв. ред. Ю.М. Барбой. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. 366 с.
142. *Владимиров С.В.* Маяковский // Очерки истории русской советской драматургии: в 3 т. Т. 1 : 1917–1934 / ред. С.В. Владимиров, Д.И. Золотницкий. Л.: Искусство, 1963. С. 322–345.
143. *Владимиров С.В.* Драма. Режиссёр. Спектакль / сост. Н.Б. Владимирова. Л.: Искусство, 1976. 223 с.
144. Второй футуризм: манифесты и программы итальянского футуризма. 1915–1933 / введ., сост., пер. с итал. и коммент. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2013. 228 с.

145. *Гаевский В.М.* Гибель утопии // Экран и сцена. 2019. № 8. 27 апреля. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://screenstage.ru/?p=10764>. Дата обращения: 16.02.2026.
146. *Гачева А.Г.* Евангельский текст и идея проективности литературы в наследии Н.Ф. Федорова // Проблемы исторической поэтики. 2023. Т. 21. № 4. С. 189–215.
147. *Головчинер В.Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2007. 318 с.
148. *Голубенко Н.М.* Эволюция образа В.В. Маяковского в русской культуре на рубеже XX–XXI веков: магистерская диссертация. М.: НИУ ВШЭ, 2025. 73 с.
149. *Гудков М.М.* «Клоп» на американской сцене (премьера пьесы В. Маяковского за океаном, 1931 г.) // Творчество В.В. Маяковского. Выпуск 5: Междисциплинарные подходы и мировая рецепция (к 130-летию со дня рождения поэта) / отв. ред. В.Н. Терехина, А.А. Россомахин. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 503–536.
150. *Дидро Д.* Парадокс об актере. Л.; М.: Искусство, 1938. 166 с.
151. *Дуганов Р.В.* Замысел «Бани» Маяковского // Дуганов Р.В. Велимир Хлебников и русская литература. М.: Прогресс-Плеяда, 2008. 381 с.
152. *Дядичев В.Н., Терехина В.Н.* В.В. Маяковский, Н. Бухарин, Н. Асеев и Культурная Революция // Творчество В.В. Маяковского. Том Выпуск 4. Книга 2. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 106–117.
153. *Евреинов Н.Н.* Театр и эшафот: к вопросу о происхождении театра как публичного института / публ., вступ. текст и примеч. В.В. Иванова // Мнемозина: документы и факты из истории русского театра XX в. / сост., общ. ред. В.В. Иванов. М.: ГИТИС, 1996. С. 14–21.
154. *Золотницкий Д.И.* Закат театрального Октября. СПб.: РИИИ, 2006. 463 с.

155. *Золотухин В.В.* Голос и воск: звучащая художественная речь в России в 1900–1930-е годы: поэзия, звукозапись, перформанс. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 256 с.
156. *Иванов Вяч. Вс.* Костюмы А. Экстер к фильму Я. Протазанова «Аэлита» // Художник и его текст: русский авангард: история, развитие, значение. М.: Наука, 2011. С. 10–24.
157. *Ильин О.И.* Героическая сатира Маяковского. Саратов: Саратов. кн. изд-во, 1962. 119 с.
158. Имя этой теме: любовь!: Современницы о Маяковском / сост., вступ. ст., коммент. В.В. Катаняна. М.: Дружба народов, 1993. 336 с.
159. *Калитин Н.* Вместе с Маяковским / Спектакли этих лет, 1953–1956: сб. ст. М.: Искусство, 1957. С. 107–142.
160. *Кантор К.М.* Тринадцатый апостол. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 361 с.
161. *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М.: Сов. писатель, 1985. 647 с.
162. *Катышева Д.Н.* На перекрестках культурных эпох: драма, балет, литература на сцене. СПб.: СПбГУП, 2023. 664 с.
163. *Кацис Л.Ф.* Владимир Маяковский: поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М.: РГГУ, 2004. 828 с.
164. *Киселева Е.Л.* Чистки государственных учреждений в 1929–1932 гг. как советский метод борьбы с бюрократизмом // Вестник РУДН. Серия: История России. 2009. № 4. С. 60–74.
165. *Клементьев Р. Е.* Кинодраматургия А. П. Платонова конца 1920-х – начала 1930-х гг.: творческая история в контекстах времени: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Клементьев Руслан Евгеньевич. М., 2019. 24 с.
166. *Колесникова Л.Е.* Аэрокосмические сюжеты Маяковского // Творчество В.В. Маяковского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. Выпуск 3: Текст и биография. Слово и образ. С. 480–498.

167. *Комаров С.А.* А. Чехов – В. Маяковский: Комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX – первой трети XX в. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.01 / Комаров Сергей Анатольевич. Екатеринбург, 2002. 474 с.
168. *Комаров С.А.* «Клоп» и «Баня» В.В. Маяковского и русская советская сатирическая комедия 20–30-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Комаров Сергей Анатольевич. Томск, 1989. 200 с.
169. *Комаров С.А.* Комедии В. Маяковского «Клоп» и «Баня»: материалы к уроку // Филологический класс. 2003. № 9. С. 34–40.
170. *Кузнецова О.Н.* К проблеме метатеатра // Литературоведческий сборник: Выпуск 53–54: Актуальные проблемы филологии: материалы международной научной конференции, г. Донецк, 14–15 мая 2015. Донецк: ДонНУ, 2015. С. 31–38.
171. *Купченко Т.А.* Условная драма 1920–1950-х годов: Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Купченко Татьяна Александровна. М., 2005. 24 с.
172. *Купченко Т.А.* Условная драма 1920–1950-х годов: Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Купченко Татьяна Александровна. М., 2005. 145 с.
173. *Купченко Т.А.* Категория перформативности как основа поэтического театра В. Маяковского // Поэтический театр в России XX–XXI вв. Сборник статей Первой научной конференции / сост. Ю. Гирба. М.: ГИТИС, 2021. 496 с.
174. *Купченко Т.А.* Пьесы Маяковского «Клоп» и «Баня» в контексте условной драмы // Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века. Новые задачи и пути исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 151–192.
175. *Купченко Т.А.* Театр в театре // Миргород № 1. Словарь современной драматургии. Lausanne-Siedalce, 2016. С. 81–88.
176. *Лукиянов А.В.* «Оркестр пожарников» в музыке Д. Д. Шостаковича к пьесе «Клоп» в постановке В. Э. Мейерхольда // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве: материалы

Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения поэта, Москва, ИМЛИ РАН, 18–20 сентября 2018 г. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 315–321.

177. *Максимов В.И.* Театральная деятельность Маяковского и футуристическая модель театра // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве: материалы Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения поэта, Москва, ИМЛИ РАН, 18–20 сентября 2018 г. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 321–330.

178. *Матевосян Е.Р.* Пометы А.М. Горького в тексте пьесы Маяковского «Баня» // Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века. Новые задачи и пути исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 556–564.

179. Маяковский без глянца: проект Павла Фокина. СПб.: Амфора, 2008. 589 с.

180. Маяковский в школе: сборник статей / под ред. В.О. Перцова и В.Ф. Земскова. М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1961. 703 с.

181. *Метченко А.И.* Маяковский: Очерк творчества. М.: Худож. лит., 1964. 503 с.

182. *Милявский Б.Л.* Сатирик и время: О мастерстве Маяковского-драматурга. М.: Сов. писатель. 1963. 304 с.

183. *Молдавский Д.М.* С Маяковским в театре и кино: книга о С. Юткевиче М.: ВТО, 1975. 399 с.

184. *Николаев Д.Н.* Смех – оружие сатиры. М.: Искусство, 1962. 224 с.

185. *Николаев Д.Д.* Парижское «Возрождение» о Владимире Маяковском (1925–1930) // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве: материалы Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения поэта. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 425–450.

186. *Образцова А.Г.* Режиссеры и современность. М.: Искусство, 1961. 206 с.

187. *Падерина Е.Г.* Записи Гоголя после премьеры «Ревизора» 1836 г. и понятие «редакция драматического текста» (К истории текста «Театрального разъезда») // Вопросы источниковедения и текстологии русской литературы XIX века: сборник статей по материалам Международной научной конференции. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 157–185.
188. *Падерина Е.Г.* К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 448 с.
189. *Паперный З.С.* О мастерстве Маяковского. М.: Сов. писатель, 1957. 454 с.
190. *Паперный З.С.* Поэтический образ у Маяковского. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 444 с.
191. *Перцов В.О.* Маяковский: Жизнь и творчество: в 3 т. М.: Худож. лит., 1976. 3 т.
192. *Петров Н.В.* Встречи с драматургами. М.: Искусство, 1957. 198 с.
193. *Плотникова А.Г.* М. Горький и кинематограф: историко-литературный и биографический аспекты: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. / Плотникова Анастасия Геннадьевна. М., 2025. 44 с.
194. *Полтавская Г.М., Папкина Н.И.* Валентин Плучек, или В поисках утраченного оптимизма. М.: Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, 2013. 520 с.
195. Поэтическая культура Маяковского: сб. / Н.И. Харджиев, В.В. Тренин. М.: Искусство, 1970. 328 с.
196. *Приорова И.В.* Лексико-грамматическая игра в поэзии В.В. Маяковского // В.В. Маяковский: русская и национальные литературы: материалы 20-й юбилейной международной научно-практической конференции, 28–30 сентября 2023 г. Ереван: КОПИ ПРИНТ, 2023. С. 315–322.
197. *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Азбука, 2025. 640 с.
198. *Ростоцкий Б.И.* Маяковский и театр. М.: Искусство, 1952. 343 с.

199. *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1997. 821 с.
200. *Рябов В.* Русская фольклорная демонология. От оборотней и мертвецов до русалок и огненного змея. М.: МИФ, 2024. 432 с.
201. *Сахно И.М.* Морфология русского авангарда. М.: РУДН, 2009. 348 с.
202. *Семенова С.Г.* «Третья Революция Духа» // Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века. Новые задачи и пути исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 40–76.
203. *Скорнякова М.Г.* Сценическое пространство в театре постклассической эпохи // Театр XX века: закономерности развития: сборник статей. М.: Индрик, 2003. С. 76–102.
204. *Смирнов-Несвицкий Ю.А.* Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1975. 160 с.
205. *Смирнов-Несвицкий Ю.А.* Плучек: сборник статей. М.: Искусство, 1972. С. 145–180.
206. *Соколова О.В.* Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангард, реклама и PR. М.: Гнозис, 2014. 304 с.
207. *Стахорский С.В.* Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века: Лекции. М.: ГИТИС, 1991. 102 с.
208. *Сыркина Ф.Я.* Русское театально-декорационное искусство. М.: Искусство, 1978. 246 с.
209. *Тарабукин Н.М.* О В.Э. Мейерхольде. М.: ОГИ, 1998. 110 с.
210. Театральные манифесты Николая Фореггера / републ., вступит. т. и коммент. В. Щербакова // Мнемозина. Документы и материалы по истории русского театра XX в. / сост. В. Иванов. М.: ГИТИС, 1996. С. 45–78.
211. *Терехина В.Н.* «Любовная лодка разбилась о быт...»: Владимир Маяковский: неопубликованные страницы записных книжек и переписки // Человек. 2000, № 1. С. 157–169.
212. *Терехина В.Н.* Место цензурного экземпляра пьесы В. Маяковского «Баня» в ее текстологической истории // Текстологический

временник. Русская литература XX века: вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 256–263.

213. Терехина В.Н. Концепт «будущее» и его константы в поэтике В. Маяковского // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 229–243.

214. Тимофеева В.В. Язык поэта и время. Поэтический язык Маяковского. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. 318 с.

215. Титова Г.В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб.: СПАТИ, 1995. 225 с.

216. Чебанова О.В. Традиции ранней русской драматургии в пьесах Владимира Маяковского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Чебанова Ольга Вадимовна. М., 2003. 153 с.

217. Шевченко Е.С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов. Самара: Изд-во Самар. науч. центра РАН, 2010. 411 с.

218. Юрасова Н. Г. Пространство и время в художественном мире В.В. Маяковского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Юрасова Надежда Геннадьевна. Нижний Новгород, 2008. 229 с.

219. Юрасова Н. Г. Пространство и время в художественном мире В.В. Маяковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Юрасова Надежда Геннадьевна. Нижний Новгород, 2008. 19 с.

220. Янгфельдт Б. Ставка – жизнь. М.: КоЛибри, 2009. 640 с.

221. Abel L. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. New York: Hill and Wang, 1963. 146 p.