

Mikulášek, Miroslav

(1928-1930)

In: Mikulášek, Miroslav. *Пути развития советской комедии 1925-1934* годов. Izd. 1-oe Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962, pp. 91-166

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119363>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Конец 20-х годов проходил под знаком развернутого наступления социализма по всему фронту общественной и хозяйственной жизни страны. Советское общество укреплялось. Передовые силы прочно завоевывали основные позиции. Создаются социалистические общественные отношения, вырабатываются новые этические нормы общежития.

Советские люди изменяют страну и сами изменяются одновременно с ней, участвуя в социалистическом строительстве. Напряженный творческий труд, развивающий инициативу широких народных масс и поднимающий их энтузиазм, становится центром общественной жизни, находя отражение и в художественной литературе, идущей всегда в ногу с жизнью.

Драматургия, как и другие жанры литературы, остро и непосредственно реагировала на современность. Драматурги зорко наблюдали жизнь, схватывали ее типические явления и пытались изобразить их в процессе непрерывного развития. Одной из первых пьес, открывающих новую большую тематическую область, явился „Чудак“ — пьеса молодого драматурга А. Афиногенова. В ней показан трудовой подъем советских людей.

Хотя вопрос „кто кого“ решался в пользу социализма, общественная борьба продолжалась, приобретала новые формы; враг маскируется, вредит скрыто, но он не менее опасен, чем раньше. В драматургии делались попытки изобразить общественную борьбу в тех новых формах, которые появились в жизни. Отсюда закономерное появление новых конфликтов.

Жизненной, реальной основой развития советской комедии, ищущей современную тему, новые конфликты и художественные формы, является пафос отрицания всего, что мешает утверждению новых социалистических отношений. Поэтому главным направлением в развитии комедии остается сатирическое направление.

Однако путь советской комедии не может быть представлен последовательно восходящей линией. Победа давалась нелегко. Она завоевывалась в борьбе с разного рода буржуазными влияниями в области идеологии и эстетики. Не сразу было сломлено недоверчивое, порой недоброжелательное и даже прямо враждебное отношение к молодому пролетарскому государству. Конечно, произведения, явно проповедующие вражду к новому, не могли появляться ни в печати, ни на сцене театров. Точно распознавая общественно-классовое содержание таких произведений, партия и прогрессивная общественность всегда умели дать им вовремя решительный отпор.

Однако все же появлялись произведения, которые под видом борьбы с отрицательными явлениями клеветали на советскую действительность. Они были порождены если и не прямо антисоветскими настроениями, то обывательским

злопыхательством над трудностями, которые испытывало советское государство.

В репертуаре театров можно было еще встретить безыдейные или сомнительные по идее комедии, авторы которых пользовались приемами бульварной драматургии и удовлетворяли пошлый обывательский, мещанский вкус.

Такой является, например, комедия А. Воиновой (псевдоним Сант-Элли) „Совбарышня Нина“¹⁾, возрождающая традиции рышковской драматургии. Пьеса была поставлена в Москве, в „Аквариуме“, в 1925 году.

Все действие сосредоточено, главным образом, вокруг драгоценностей некоего Антона Максимовича Блинчикова, который прячет их от своего сына (чтобы придать пьесе современное звучание, автор сделала Блинчикова директором Торг-Треста). В приобретении драгоценностей заинтересовано большинство действующих лиц. В этот сюжет вклинивается история бывшего члена Государственной думы и видного адвоката, ныне юрисконсульта Торг-Треста — Михаила Николаевича Соколкова. Он полон надежд на переворот и мечтает „въехать на белом коне в Москву“.

В попытке нарисовать образы людей, мечтающих о перемене режима, сказано, несомненно, влияние эрдмановского „Мандата“, придавшее пьесе слабую искру жизни. Герои комедии — ходячие штампы. Это персонажи старого типа, в общем отрицательные, чуждые советской действительности, люди, думающие лишь о том, как бы кого обмануть, обокрасть, получить средства к жизни нетрудовым путем.

И совбарышня Нина — дающая название комедии — не что иное, как мещанка старого образца, мелкотравчатая хищница (кстати, сделанная удивительно трафаретно), стремящаяся любыми средствами добиться своей цели — обеспеченной жизни. В пьесе совершенно не чувствуется осуждения этих „героев“; даже можно говорить о некотором сочувствии и симпатиях автора. Она явно любит своей „совбарышней“ Ниной, ее рафинированностью, оправдывает в конце пьесы ее поведение „честной женщины“.

В пьесе звучат порой прямые выпады против современных нравов („что вы мне говорите о чести, — говорит Нина матери. — Кому и для чего нужна сейчас эта честь? Разве вы не видите, что делается кругом? Все друг у друга изо рта куски вырывают, брат брата готов убить, а вы говорите про честь!...“²⁾ и т. п.). Под занавес все герои подобрали (даже берутся за коллективное воспитание вдруг появившегося ребенка), стали милыми, спокойными. Автор по существу совершенно отошла от темы контрреволюции, превратила ее в безобидную шутку.

Известная ремесленная ловкость, проявляющаяся в конструкции комедии, и налет сентиментальности не могли скрыть пошлости, пустоты и примитивизма этой пьески, совершенно чуждой новому современному зрителю, его интересам, потребностям и мировоззрению.

Главная ущербность пьесы заключалась в том, что автор лишь воспроизвела отрицательное, притом в безобидной, даже привлекательной форме, без малейшего оттенка осуждения или критики.

Оживлением буржуазных элементов в период нэпа была порождена „Зойкина

¹⁾ А. Воинова (Сант-Элли), „Совбарышня Нина“ Московское театральное издательство, 1926, стр. 64.

²⁾ Там же, стр. 48.

квартира" (1926) М. Булгакова, где изображен темный мир нэпманской среды.

С претензиями на сатирическое изображение нэпманского мира сочинил М. Булгаков историю „мадам“ Зои Денисовны Пельц, которая под видом пошивочно-показательной мастерской Наркомпроса открывает в своей квартире „публичный дом“. Днем мастерская, вечером увеселительный „дом свиданий“ дореволюционного типа — с девушками, опиумом, фокстротами, шампанским. Зойке помогает ловкий проходимец Аметистов — „душа“ заведения.

Вокруг зарождения и деятельности „предприятия“, демонстрирующего все свои соблазны, разворачивается все действие. Оно щедро пересыпано непристойными сценами из жизни Зойкиной „квартиры“, выписанными с явным смакованием.

Персонажи пьесы — проститутки, прохвосты, „бывшие люди“, морфинисты, педерасты и т. д. Ущербность пьесы заключалась в самом способе изображения персонажей. Автор явно сочувствует своим „героям“, особенно Зойке и Аметистову. Он пощадил то, что требовало осуждения, ярких сатирических красок. Зойку драматург описывает спокойно, внешне бесстрастно, но в то же время несколько драматизирует образ и наделяет его рядом привлекательных черт; она остроумна, предприимчива. То же мы видим и в образе Аметистова. Такой подход ясно сказался на идейной сущности пьесы. Отсутствие сатирической оценки приводит к тому, что окружающий мир представляется совершенно враждебным героям Булгакова, которые потому и не могут развернуть всех своих талантов, не могут делать то, к чему имеют способности, и вынуждены притворяться, лавировать, заниматься авантюрами и т. д. Это была по существу амнистия проходимцев и даже „героизация“ — „униженных и оскорбленных“ мещан. Меткое замечание М. Горького о том, что „постепенно мещанство обзаводится своей литературой, которая «героизирует» мещанина“³⁾ („О мещанстве“; 1929 г.) касается и произведений типа „Зойкиной квартиры“. „В чем сущность авторского замысла «Зойкиной квартиры»? — писал центральный орган «Правда» вскоре после премьеры пьесы. — Она та же, что и в других немногочисленных произведениях М. Булгакова. Тем или иным образом автор старается пробудить «видение старого и все-таки бесконечно милого, до слез очаровывающего режима» (повесть «Роковые яйца»)“⁴⁾.

Отсутствие четкой прогрессивной идеи было заслонено умелым композиционным построением пьесы и занимательностью авантюрной сюжетной истории. Истинное содержание комедии было также маскировано элементами сатиры. Они выступали в изображении низкого взяточника, председателя домкома Аллилуя, напыщенного директора Гуса и в жанровой сцене болтливых кумушек, жен „ответственных“ мужей — заказчиц мастерской Зойки.

Ироническая насмешка с оттенком сатиры над периферийными явлениями уводила в сторону от необходимости сатирического развития центрального мотива пьесы и обличения главных „героев“.

Советская общественность на страницах печати (газеты „Правда“, „Комсо-

³⁾ М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 25, М. 1953, стр. 24.

⁴⁾ А. Орлинский, „Зойкина квартира“ (Студия им. Вахтангова). *Правда*, 1926, № 263, 13/11, стр. 8.

мольская правда“, „Красная газета“, „Ленинградская правда“, „Труд“ и журналы — „Новый зритель“, „Жизнь искусства“ и др.) дала резкую критику пьесы и спектакля. Пьеса была поставлена Студией имени Вахтангова в 1926 году, режиссер А. Попов. Прогрессивные критики остро высказывались о пьесе, отмечали совершенную беспринципность, беззастенчивость, с какой выписан темный мир; они увидели в пьесе тоску по прошлой жизни, „реакционно-мещанскую попытку дискредитировать настоящее и оправдать прошлое“⁵⁾ Критика также единодушно осудила постановку, признав ее ошибкой театра. Даже многочисленные переделки не могли спасти пьесу. „Попов не смог преодолеть всей скучности и пошлости содержания, — писал журнал «Жизнь искусства», — хотя, как можно судить по замыслу постановки, предполагалось перевести всю пьесу в план анекдотического гротеска-сатиры. Увы, этого не получилось, и вместо социальной сатиры зритель получил спектакль скверного жанра — скабресный фарс-ревю!“⁶⁾

„Зойкина квартира“ была не единственным опытом Булгакова в жанре комедии. В 1928 году Камерный театр поставил его пьесу „Багровый остров“. Пьеса сразу встретила решительный отпор. Ее единодушно оценили как пасквиль на советскую общественность, на революционную советскую драматургию.

Автор назвал пьесу драматическим памфлетом. Но это воинствующий памфлет, открытая карикатура на тогдашнюю репертуарную политику, насмешливо пародирующая современную революционную драматургию, и изобилующая пронических выпадами по адресу советской общественности.

Содержание пьесы следующее: в присутствии завреперткома, некоего Саввы Лукича, происходит где-то в провинциальном театре генеральная репетиция пьесы „Багровый остров“, написанной на тему „революция в колонии“. Схватка „красных туземцев“ с собственной реакционной властью и „белыми арапами“ — интервентами-англичанами, которые послали против туземцев военно-морскую экспедицию — завершается победой трудящихся. Но заврепертком Савва Лукич пьесу запрещает. Почему? Потому, что она не выдержана „идеологически“, что это, с точки зрения Саввы Лукича, „контрреволюционная пьеса“. Весь театральный коллектив вместе с директором в смятении и отчаянии. Оказывается, что все дело „в конце“ — не показана „международная революция“. „Матросы, ведь они кто?“ — спрашивает Савва Лукич.

Лорд (директор театра — М. М.). Пролетарии, Савва Лукич, пролетарии, чтоб мне скиснуть. Савва. Ну так как же. А они, в то время, когда освобожденные туземцы ликуют, они остаются...

Лорд. В рабстве, Савва Лукич, в рабстве... Ах, я кретин!...

Савва. А международная-то революция, где?, а солидарность?...

Театр моментально переделывает финал в соответствии с указаниями завреперткома. Актеры импровизируют революцию, в которой принимают участие матросы, поднявшие бунт на английском крейсере, посланном на подавление восставших туземцев.

В таком виде пьеса к представлению разрешается. Теперь Савва Лукич говорит молодому автору пьесы: „Ну, спасибо вам, молодой человек. Утешили... утешили... Прямо скажу, и за корабль спасибо... Далеко пойдете, молодой человек... Далеко. Я вам предсказываю. Лорд. Страшнейший талант. Я же вам говорил.

Савва. Но в других городах я все-таки вашу пьесу запрещаю... Нельзя все-таки... Пьеска, и вдруг всюду разрешена... Курьезно как-то.

Лорд. Естественно, естественно, Савва Лукич. Им нельзя давать таких пьесок. Да разве можно? Они не выросли до них, Савва Лукич.

Все событие, разыгранное в четырех актах, описано в пародийном стиле (единственным художественным приемом является гипербола, доводящая

⁵⁾ Там же.

⁶⁾ В. Павлов, *Три премьеры*. Жизнь искусства 46 (1926) 11.

действие до абсурда), служит лишь фоном, мотивировкой пролога и эпилога, ради которых пьеса и была написана. Сложная конструкция пьесы (прием театра в театре) нужна была автору ради одного последнего акта, да еще нескольких реплик Саввы Лукича, то запрещающего, то разрешающего пьесу, чтобы показать всю его тупость. Порочность пьесы заключалась не в том, что выведен бюрократ от искусства, настоящий профан в нем. Дело не в том, что Булгаков „осмелился“ изобразить крайности, допущенные в театральной политике. Но критиковать можно по-разному, из разных побуждений. Одно дело — гневно бичевать отрицательное явление, желая поправить ошибки и ликвидировать их, и другое дело — злорадствовать и злословить по поводу этих ошибок. Последнее и свойственно „*Багровому острову*“; комедия Булгакова была воспринята как вылазка против партийной линии в области театрального репертуара вообще. Ю. Соболев отмечал, что „*Багровый остров*“ М. Булгакова, едва ли не претендовавший на «политическую сатиру», оказался „лишь выражением обиженности автора на репертком“.⁷⁾

Протаскивание на сцены театров обывательщины, явлений угодных вкусу буржуазии, идеек, враждебных новому миру, продолжалось и в 1928 году. Оно даже усилилось к концу 20-х годов, приобретая порою совершенно открытый характер.

Вещи весьма низкого художественного уровня прозвучали как своеобразная увертюра к целому потоку мещанских пьес. В этом отношении выделялась комедия Ю. Потехина „*Миллион наличными*“ (поставленная в 1929 году в Москве, в Летнем театре Эрмитажа) — яркий пример драматической беспомощности, неспособности дать хотя бы проблеск серьезной мысли. В основу ее положено случайное, лишь внешне драматическое событие: поиски и находка клада⁸⁾ — непригодных царских кредиток в потолке квартиры некоего бездельника Васеньки Пышкина. Это событие переплетается с эпизодами весьма пошлого характера. Они должны были создать впечатление современных проблем: взаимоотношения одной супружеской четы — муж „общественник“ (хотя этого и не видно) оставляет жену постоянно одну, отсюда и неполадки между ними. Подробно, с явным смакованием, нарисовано ухаживание за ней некоего прохвоста, странного субъекта Блямбина. Похождения кладоискателя Васеньки и Блямбина образуют главное содержание комедии. Мелкая тема, примитивный сюжет, основанный на случайностях, ничтожная идея определяют общую беспомощность и низкий художественный уровень комедии.

Критика сразу разоблачила всю пустоту этого „лирического фарса“, который попахивал традициями Мясницкого и „анекдотами из запыленной «Стрекозы» восьмидесятых годов минувшего столетия“.⁹⁾

Но прямо поразительным примером концентрата пошлости и мерзости являлась „*Проложная комната*“ В. Ю. Пушмина, продолжавшая линию

⁷⁾ Ю. Соболев, *К большой теме*. Литературная газета, 1929, № 3, 7/5, стр. 3.

⁸⁾ Тот же кладоискательский сюжет встречается и в трагикомедии Н. А. Архипова „*Клад дворянина Собакина*“ (поставлена Московским реалистическим театром /б. 4-ая студия МХАТа/ в 1928 году). Комсомольская правда писала после премьеры: „Хоть бы одна живая и свежая черта, хоть бы одно острое и запоминающееся словечко! Наивная фабула, не убеждающая даже самого непритязательного зрителя!“ Справедливо указывалось на господство штампов: „В этой пьесе все давным давно виденное, слышанное, читанное и кое-что приевшееся до тошноты“ (Н. В., „*Клад дворянина Собакина*“. Комсомольская правда, 1928, № 36, 12/2, стр. 4).

⁹⁾ Ю. Соболев, „*Миллион наличными*“. Вечерняя Москва, 1928, № 167, 20/7, стр. 3.

комедий типа „Зойкиной квартиры“ и т. п. (Написана она была в 1927 году; в 1928 году — поставлена в Москве, в Театре б. Корш.) Сразу при ее появлении вокруг нее поднялся шум, завязались даже споры.

Резко реагировал на эту пьесу В. Маяковский, посетивший спектакль 22 февраля 1928 года. Об этом пишет в своих воспоминаниях „Встречи с Маяковским“ Нат. Брюханенко, которая вместе с Маяковским смотрела пьесу. „Когда опустился занавес после первого действия, — пишет она, — Маяковский начал свистеть, и очень громко. Публика шипела, возмущалась. Он встал и еще громче пересвистел аплодисменты зала.

После третьего действия мы ушли, не досмотрев до конца. Маяковский, как бы грозясь, говорил: «Теперь я им напишу про это...»

Возвращаясь из театра, Маяковский сразу написал четыре строки. Он шел, бормотал, останавливался и писал... В результате, в начале марта появилось в печати стихотворение «Даешь тухлые яйца» («Проходная комната»)». ¹⁰⁾

В газете „Рабочая Москва“ появились стихи В. Маяковского „Товарищи, где свистки?“ (Вместо рецензии). Поэт писал:

Под потолком
притаилась галерка,
Места у нее
высоки...
Я обернулся,
впиваясь зорко:
— Товарищи,
где свистки?!
Пускай глупцы
рукоплещут —
— Bravo!
Но мы,
где пошлость,
езде,
должны,
а не только имеем право,
негодовать —
и свистеть.¹¹⁾

Маяковский был глубоко возмущен этим произведением, столь беспринципным и пошлым. В этом проявилась его непримиримость ко всякого рода обывательщине и безвкусице в искусстве, которую он преследовал везде, где бы она ни появлялась.

Чего только автор не придумал в пьесе, выводя на сцену „советских людей“. Содержание представляет развернутый рассказ (ядром которого является грубая порнография) о разложении семьи в условиях коммунальной квартиры. „Давно использованную тему «разложения», — писала «Правда» о пьесе, — автор пытался развить на новой, мало показанной на советской сцене линии: не заботясь о внутренних и социальных корнях, он иллюстрировал свою тему

¹⁰⁾ Нат. Брюханенко, *Встречи с Маяковским*. Литературный современник 4 (1940) 134 до 135.

¹¹⁾ Рабочая Москва, 1928, № 55, 4/3, стр. 3.

рядом пикантных или мелко юмористических сцен, вызывающих порою у зрителя чувство гадливости; семейные дразги стали предметом спектакля, а эротические сценки (с горничной и без горничной) — его украшением¹²⁾

Вульгарные разговоры о женщинах и любви образуют основное содержание пьесы, претендующей на изображение советского общества. Вот образец рассуждений молодежи, воспроизведенных в пьесе. Одна из „героинь“ комедии (Зоя) говорит про влюбленного в нее парня: „Подожду немножко. На то у меня — терпение, а у него — труд. Когда кончит свое учение, будет хорошо зарабатывать, тогда поговорим, а пока... пока я не устроюсь на содержание к кому-нибудь, брать его любовником весьма неразумно. Может помешать всем моим планам“. И дальше поясняет своё намерение: „...Иначе невозможно. Ты взгляни на туалеты хороших женщин, не только артисток, а вообще, обыкновенных гражданок, замужних или самостоятельно живущих. Разве возможно на современное жалование при современной дороговизне так одеваться? Если муж не растратчик, то имеются «денежные» поклонники, если хорошенькая женщина живет одиноко, то в ее расходах принимают участие несколько мужчин. Смотря на шикарные туалеты красавиц, я всегда прицеливаюсь: сколько лет тюрьмы или сколько поклонников тут замешано? ... Ах, без этого не проживешь!“

В пьесе повсюду выпады против современности. Один из „типов“ в комедии, которому автор сочувствует, рассуждает таким образом по поводу жизни современных людей: „... Конечно, лучше вместе жить, детей иметь, да не всем это возможно теперь. Сходятся, расходятся и это не считают за серьезное дело. Комната или служба, — куда важнее...“

Подобные авторские „глубокомысленные“ и „остроумные“ наблюдения поданы в совершенно спокойном тоне, без малейшего осуждения, критики, как квазиобъективное воспроизведение жизненных фактов. Пьеса по существу была клеветой на советских людей, строящих социалистическое общество.

Автор, избрав тему жилищного кризиса, квартирных неурядиц, открыто пытался доказать, что общая квартира (которая переросла у него в некий символический образ советской жизни) тянет за собой разрушение семьи, моральный разврат молодежи, скрытую проституцию и т. д. Эту явно клеветническую сторону пьесы хорошо почувствовала критика. Указывая на старый жизненный сюжет пьесы, характерный для буржуазного общества, „Рабочая Москва“ писала: „И если есть что-нибудь новое в этой пьесе, то только попытка свалить все на уплотнение, на один из моментов советской действительности. Между тем, развал семьи — это бытовое явление старого буржуазного общества, бессильного спасти в процессе своего внутреннего разложения свою основную ячейку — семью“¹³⁾

Притом все нелепости жизни показаны автором таким образом, что в центре внимания постоянно оказываются циничные и порнографические сцены, образующие, по существу, лейтмотив комедии.

Этот злостный поклеп писателя на советских людей был правильно разоблачен и осужден передовой критикой: „... пьеса под видом осмеяния мещанства

¹²⁾ П. Марков, „*Проходная комната*“ (Театр б. Корш). Правда, 1928, № 41, 17/2, стр. 6.

¹³⁾ *Закройте „Проходную комнату“*. Советская ли это комедия? Рабочая Москва, 1928, № 55, 4/3, стр. 3.

ведет стопроцентную мешанскую агитацию“, — писала «Вечерняя Москва». ¹⁴⁾ И рабочие настойчиво потребовали „*Прходную комнату*“ — „как гнилую плесень, немедленно и навсегда снять с репертуара советского театра“. ¹⁵⁾

Небезынтересно отметить, что защитником этой пошлой и примитивной пьесы оказался В. Блюм, — столь яростно выступавший в свое время против существования советской сатиры. Обвинив критику в извращении фактов, он пытался доказать, что показ отвратительных сторон жизни имеет „воспитательное“ значение, ибо вызывает отвращение у зрителя. Ссылаясь на актуальность темы, он утверждал, что — „*Прходная комната*“ при всех своих недостатках является все же каким-то поиском «советской комедии»... ¹⁶⁾ Здесь проявилась оборотная сторона его теорий, совершенная неспособность разобраться в таких произведениях, где сатира подменялась клеветой.

Все отмеченные произведения, появившиеся в 1928 году, в идейном и художественном отношении чрезвычайно слабы; они открыто смаковали и перепевали старую мешанскую тематику.

Но поток пьес подобного рода все же не прерывался. Свои силы в области комедии испытал также М. Зощенко. В 1930 году он написал комедию „*Уважаемый товарищ*“. Под видом нового (тема партийной чистки), Зощенко подает эпизоды мешанской жизни, банальные и тривиальные.

В какой-то мере, быть может, замысел автора был связан с попыткой дать сатиру на обывателя. Но что получилось на самом деле? Получилось обыгрывание морального „разложения“ обывателей, которое образовало, как и у отмеченных выше пьес, главный стержень сюжета. Люди изображены в пьесе какими-то подлецами, лицемерами, подлизывающимися к тем, которые занимают ответственные должности и т. д. Черная краска является доминирующим художественным цветом в палитре художника. Вдобавок Зощенко, показывая партийную чистку через психологию обывателя-мещанина, изобразил ее в искаженном виде. Неудивительно, что эта тема прозвучала фальшиво.

Вот как реагирует главный „герой“ Барбарисов на то, что его вычистили из партии: „... Была драма, а теперича нету драмы. Теперича только осталось оскорбление личности через тую проклятую бабу. (*Передразнивает.*) «А почему вы на фронте не были»... Ух, я бы, товарищи, из нее сметану сделал...“ ¹⁷⁾

Вот разговор Барбарисова с неким Растопыркиным перед чисткой:

Барбарисов. ...Я на чистку иду, товарищ Растопыркин, ну прямо со светлой распростертой душой. Действительно верно, сейчас строго, сейчас другой подход к человеческой единице, чем раньше. Сейчас требуется такая какая-то, пес ее знает, какая-то такая личная, что ли, порядочность, чистота. Им обязательно, чтоб человек не мерзавец был. А где их взять? Растопыркин (*с восторгом*). А где их взять, Петр Иванович? Ну откуда таких взять? Они сами не знают, что они делают и какие они несуразные распоряжения дают. ¹⁸⁾

Что это такое? Сатира на „героев“? Или авторская ирония по отношению к действительности? Думается, что речевая обработка, которая должна была комедийно снизить образ (и Барбарисова, и Растопыркина) в действительности

¹⁴⁾ Уриэль, „*Прходная комната*“. (Театр б. Корш). Вечерняя Москва, 1928, № 38, 14/2, стр. 3.

¹⁵⁾ Рабочая Москва, 1928, № 55, 4/3, стр. 3.

¹⁶⁾ В. Блюм, О „*Прходной комнате*“ (в порядке отчета). Новый зритель 9 (1928) 8.

¹⁷⁾ М. Зощенко, „*Уважаемый товарищ*“. 30 дней 9 (1930) 38.

¹⁸⁾ Там же, стр. 31—32.

лишь сдособствовала смягчению сатирического удара, заменяя его мягкой насмешкой. В результате авторская ироническая издевка начинала восприниматься не как осмеяние отрицательных персонажей, а как осмеяние чистки. Театровед А. Гвоздев в рецензии на спектакль в Гостеатре Сатиры (в Ленинграде) точно постиг основной недостаток драматурга: „... У Зошенко в сатире нет гнева, нет ударности. Его остроумие подтрунивает, но не разоблачает“.¹⁹⁾

Сюжет пьесы вымученный, топчется вокруг обывательского страха и растерянности Барбарисова. В итоге — пьеса производит впечатление театрализованного рассказа с примитивными остротами и каскадом бранных слов, посредством которых Зошенко пытался добиться комического эффекта. „Герои“ выражаются на протяжении всей пьесы приблизительно так: — А ты, холера, чего не пьешь? — Меня не тянет на этот напиток, товарищи. Я бы вина выпила. Я для пива есть нездоровая (стр. 39); Эй, лакейская морда, подай еще... (стр. 39); Ну его к свиньям... (стр. 42); ... От них культура как от блохи. Смешно! Это же, извиняюсь, дурак, холуй ... это форменная, как бы сказать, поганка... (стр. 42); Уйди, собачий хвост! (стр. 43); Не тронь мою кровать, синяя морда... (стр. 44); ... сидите, как чахоточная дама, а пива не жрете (стр. 40); Уйди, ситцевая морда! (стр. 40) и т. д. и т. д.

В конечном результате получилось искаженное изображение современной жизни.

*

Теоретические сомнения по поводу возможности существования сатиры в условиях 20-х годов в какой-то степени имели основание. Серия комедийных произведений, претендовавших на „критическое“ направление, явилась наглядным свидетельством возможности существования под маской комедии произведений, очерняющих советскую действительность.

Сформировавшийся вид сатирической комедии с одними отрицательными героями („Учитель Бубус“, „Мандат“) был характерен для начальной стадии советской комедиографии. Критика дряни выростала из отрицания контрреволюционного прошлого, бессильно пытающегося препятствовать логике развития истории. Но вскоре комедиографы, которые прочно стали на позиции советской власти, опираясь на передовое мировоззрение (Б. Ромашов), направили свои поиски на создание образа положительного героя в сатирической комедии.

В поле зрения авторов „Зойкиной квартиры“, „Проходной комнаты“ и др. грандиозные события советской жизни не попадали. Поиски в изображении положительного начала были органически чужды тому направлению, художественная практика которого, лишенная утверждающего пафоса, выростала из одностороннего культивирования отрицательного.

Безидейность и политическая беспринципность (сочетающаяся иногда с замаскированной враждебностью) определяли характер изображения действительности в творчестве авторов рассматриваемого направления. Характерное для названных авторов — типизация единичного, обобщение исключительного, хаотическое нагромождение отрицательных фактов при отсутствии четкой

¹⁹⁾ А. Гвоздев, „Уважаемый товарищ“ в Гостеатре Сатиры. Рабочий и театр 30 (1930) 9, 31/5.

политической установки — вело к искажению правды жизни. Враждебно настроенный по отношению к советской власти писатель Е. Замятин, бывший идеологический наставник нэпманской литературы, в свое время утверждал, будто реализм искусства заключается „в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности“.²⁰⁾ Произведения, чернящие советскую действительность, как бы иллюстрировали теории Замятина.

Авторы этих произведений не понимали, что натуралистическая фиксация и воспроизведение отрицательного сами по себе еще не решают проблему сатиры. Замена принципиального осуждения и четкой классовой оценки объективистским нагромождением отрицательных явлений вполне естественно способствовала протаскиванию буржуазной идеологии.

Натурализм, рабское копирование фактов и слепое подчинение им вытекали из эмпирического отношения к действительности, явились результатом созерцательной позиции художника. Эта позиция глубоко чужда революционному мировоззрению, чужда советскому писателю-сатирику. Эмпиризм в искусстве возникает всегда там, где имеет место восприятие фактов, лежащих на поверхности жизни, где нет четкой идейной позиции.

Печальный опыт авторов комедий, о которых шла речь выше, подтверждал, что настоящая сатира невозможна без прогрессивной критической оценки отрицательных явлений, что ей нужна соразмерность сатирического изображения с идеалом, который утверждается самой жизнью.

В данной сложной ситуации, когда далеко не сразу было завоевано и утверждено социалистическое начало во всех сферах общественной жизни, когда еще только шел процесс его формирования, трудно было исправить положение простым запрещением этих неудачных произведений.

Нужна была постоянная и терпеливая борьба за создание полноценных, высококачественных в идейном и художественном отношении произведений, способных вытеснить всю художественную макулатуру из всех областей искусства.

Именно так и ставился вопрос в известной резолюции ЦК ВКП(б) от 1925 г. „О политике партии в области художественной литературы“. Постановление призывало путем соревнования добиться ведущего положения пролетарской литературы. Наглядным свидетельством прозорливого подхода к явлениям драматургии является и ответ Билль-Белоцерковскому И. В. Сталина (от 2 февраля 1929 года): „Конечно — очень легко «критиковать» и требовать запрета в отношении непролетарской литературы. Но самое легкое нельзя считать самым хорошим. Дело не в запрете, а в том, чтобы шаг за шагом выживать со сцены старую и новую непролетарскую макулатуру в порядке соревнования, путем создания могущих ее заменить настоящих, интересных, художественных пьес советского характера. А соревнование — дело большое и серьезное, ибо только в обстановке соревнования можно будет добиться сформирования и кристаллизации нашей пролетарской художественной литературы“.²¹⁾

В обстановке соревнования, которое и было выражением этой своеобразной борьбы, происходившей в драматургии (борьбы, в которой столкнулись явления

²⁰⁾ *Писатели об искусстве и о себе*. Сб. статей. Круг, М.—Л. 1924, стр. 74.

²¹⁾ И. В. Сталин, *Сочинения*, т. 11, стр. 328.

социалистического и буржуазного порядка), фактически формировалась комедия нового типа.

А там, где дело шло о прямых выступлениях антиреволюционного, клеветнического порядка, партия, конечно, сумела дать им решительный отпор, создавая вокруг таких явлений атмосферу осуждения. Вместе с тем все решительнее и безоговорочнее завоевывала передовые позиции советская драматургия, кровно спаянная с жизнью народа. Успех у зрителей спектаклей „Воздушный пирог“, „Шторм“, „Конец Криворыльская“, „Виринея“, „Разлом“ и др. — это неоспоримый факт. Молодая советская драматургия победила силой своих идейно-художественных качеств. Она всегда болела за действительность, переживала ее внутренне глубоко. Такие ценности всегда завоевывали свое право на жизнь и покоряли сердца людей:

2

В связи с трудностями, перед которыми стояло советское государство при осуществлении своих больших целей в период 1928—1930 гг. (вредительство в промышленности, бюрократизм, капитулянтская оппозиция), естественно усиливалось внимание к недостаткам, препятствующим более энергичному внедрению в жизнь социалистических форм хозяйства и быта.

Этим можно объяснить бурное развитие художественных жанров близких сатире (и в особенности усиление сатирических элементов в комедии), которые непосредственно и моментально реагировали на явления подобного рода.

Дело осложнялось тем, что характер классовой борьбы постоянно изменялся. Новые формы ее требовали и новых драматургических приемов. В данном фазисе развития советского общества не было уже, особенно в городе, резкого противоборства классов, их непосредственных схваток. Труднее стало распознавать врага, который начал прятать свое истинное лицо под маской лицемерия, прикрываться мнимой лояльностью и даже революционностью. Эти общественные изменения отражаются и на структуре драматических произведений. Исчезает резкое композиционное разграничение двух общественных лагерей (прогрессивного и реакционного), реализованное в двух сюжетных линиях, как это часто имело место раньше, структура стала сложнее („Человек с портфелем“ А. Файко, „Чудак“ А. Афиногенова и др.).

И комедиограф-сатирик переходит к отражению более сложного общественного конфликта. Сдвиги в области комедии особенно ярко проявились в творчестве В. В. Маяковского, в частности в комедиях — „Клон“ и „Баня“, которые явились выдающимися художественными произведениями, завершающими драматическую литературу 20-х годов.

Нарастание сатирических элементов в комедиях заметно проявилось в 1928 г. Появились произведения, авторы которых заостряли свое внимание на отрицательных явлениях действительности.²²⁾

²²⁾ В том же 1928 году появился ряд комедий, которые, однако, за исключением „Квадратуры круга“ — водевиля В. Катаева, о котором говорилось ранее, не оставили серьезного следа в истории советской комедии. Рядом с выше отмеченными пьесами, так сказать, макулатурного пошиба („Прходная комната“, „Багровый остров“ и др.) были и просто бесцветные комедии, как „Ревизор из деревни Клуня“ С. Трусова, „Жена“ К. Тренева, „Домашнее средство“ В. Ардова и ряд других.

Примером может служить „Таракановщина“ Л. Никулина и В. Ардова (поставленная Московским театром Сатиры в 1928 году). Пьеса отличалась определенной актуальностью и современным звучанием, хотя и сбивалась иногда на путь погони за сенсациями. Авторы изображали московскую литературную среду и копировали современных писателей и критиков (например, в пьесе выступает поэт Константин Константинович Московский — что должно было изображать В. В. Маяковского).

Авторы пьесы пытались в некоторых чертах обобщить отрицательные явления главным образом из московской литературной закулисной жизни. „Таракановщина“ брала под обстрел специфические „нравы“, которые расцвели на почве литературного карьеризма и протекционизма. „Литературные нравы по «Таракановщине», это — нравы «Дома пера», — писала газета «Правда», — в котором угадывается подвальная обжорка при «Доме писателей». Оценить смех «Таракановщины» во всем объеме может только тот зритель, который знаком с интимной стороной этого злачного места. Но и для незнакомого, — тоже ничего, смешно“.²³⁾

Что осмеивали авторы в комедии? Жулик Тараканов, мечтающий о „курсах для усовершенствования управдомов“ покупает бессмысленные, убогие стихи „на современную тему“ у своего знакомого, начинающего поэта Щипцова. Он хочет на них заработать. Тараканов является с ними к литературному критику Сватову, бывшему преподавателю института для благородных девиц. Он представляется ему как „потомственный пролетарий“, питающий „склонность“ к литературе, и читает ему „свой“ беспомощные стихи:

Я иду по большой дороге,
А навстречу везут навоз.
Я хотел бы, чтобы эти дроги
Замезил электровоз.²⁴⁾

Сватов потрясен. Он объявляет Тараканова „галаantom“, провозглашает его новым „Пушкиным, Верхарном“, великим пролетарским поэтом.

Литературные приживальщики также начинают восхищаться. Тараканов на вершине славы. Присвоенное им глупое стихотворение — печатают, переключивают на музыку, поют, инсценируют в балете, пишут киносценарии и снимают для кино, переводят на древне-чувашский язык. Все редакции выдают ему авансы, заключают с ним договор на издание полного собрания сочинений (хотя он в жизни не написал ни одной строки). Но вдруг — крупный „ответственный товарищ“ (Иван Васильевич) прочитывает столь напумованное стихотворение и характеризует его как „чепуху“. Это слово оказывается магическим. Сватов быстро переживает. Слава Тараканова рассеивается как дым. Его сразу выселяют из новой квартиры, друзья и родственники его покидают. Снова мечтает Тараканов о „курсах для усовершенствования управдомов“. Тараканов исчез, но остается „таракановщина“ — литературные нравы примазавшихся к литературе безответственных бездарных критиков.

Однако довольно хороший замысел, хотя выражающий не главные, а побочные явления литературной жизни, ее тыл, утонув в ряде вставных комических сцен. Они стирали сатирическую окраску, обличительную остроту и превращали вещь в легковесную безобидную комедию с сатирическими отзвуками. „Авторы... знают много смешных словечек, — писала «Правда», — умеют веселить публику. В первом акте есть, кроме того, меткие и злые черточки. Но только на первый акт хватает комической насыщенности, во втором есть зияющие пробелы, которые приходится заполнять клопоморами, деревенской родней, треснувшим кооперативным домом и прочими принад-

²³⁾ Правда, 1928, № 240, 14/10, стр. 7.

²⁴⁾ Л. Никулин и В. Ардов, „Таракановщина“. Изд. Теа-кино-печать, 1929, стр. 12.

лежностями дешевой, с позволения сказать, сатиры. А в третьем акте зритель вдруг слышит неожиданный драматический монолог с претензиями на высокую общественную значимость. Ну, это уже решительно за волосы притянуто!²⁵⁾

Конечно, в пьесе есть отдельные колкие выпады, эпизоды и образы сатирического оттенка. Но авторы все-таки не дали остро обличительных сатирических сцен. Мелкость сатирического объекта, его ограниченность и ошутимая тяга к развлекательности не позволяли создать насыщенные большими проблемами сатирические типы. Комедия не поднялась до разящей гневной сатиры. „Пьеса опять сползает на уровень обозрения-пародии, — резюмировали «Известия ВЦИК», — ... от берега юмористики уже отстала, а к берегу сатиры еще не пристала“.²⁶⁾

Становилось ясным, что на этом пути настоящую, большую сатирическую комедию не создать, что необходимо брать под обстрел не закоулки жизни, не тыл, а зло, преграждающее путь на главной магистрали движения нового общества.

„Таракановщина“ являлась не первой пьесой, которую совместно написали Л. Никулин и В. Ардов и которая была поставлена в театрах страны. С их коллективным и индивидуальным творчеством²⁷⁾ бесспорно связана и история Московского театра Сатиры (второй половины 20-х годов), в которую они вписали свои яркие страницы.

В 1925 году на сцене театра появляется их „Статья 114-ая уголовного кодекса“, в 1927 году — комедия „Склока“.

„Статья 114-ая...“ — комедия „из советского быта“ — осмеивала потуги обезвреженного революцией буржуа приноровиться к новым советским условиям, по выражению одного из „героев“ — эппманов „присмотреться до советской власти“. Авторы показывали, что старым мошенникам и взяточникам, которые пытаются нажить за счет государства — в советских условиях не везет. Все их попытки в этом отношении безрезультатны. Они остаются перед лицом новой жизни в полном недоумении. Повторяется эрдмановское: „Так, как жить, я вас спрашиваю?!“ (Бузис),²⁸⁾ но прозвучавшее несравненно мельче, без драматической глубины, которая присуща „Мандату“.

„Статья 114-ая...“ была характерна для 1925 года — с тогдашними исканиями новых путей в комедиографии, поисками темы, общественной проблемы, объекта сатирического осмеяния, типажа. Но хотя она местами не лишена изобретательности, авторам не удалось создать настоящую советскую комедию. Элементы нового были лишь искусственно привиты к традиционной теме о взяточниках. Это был скорее подступ к новому материалу.

Художественный материал „Склоки“ был также весьма мелкого порядка. Буквально из-за „выеденного яйца“ (яичной скорлупы) начинается ссора жен двух ответственных работников треста „Госпримус“. Из-за ссоры жен перессорились и мужья. Товарищи по работе, они становятся непримиримыми врагами. Из квартиры общежития ссора перекинулась и в учреждение. Захватила в свои сети весь „Госпримус“, разделяя его работников на два враждую-

²⁵⁾ Правда, 1928, № 240, 14/10, стр. 7.

²⁶⁾ Н. О., „Таракановщина“ (Театр Сатиры). Известия, 1928, № 242, 17/10, стр. 5.

²⁷⁾ Перу В. Ардова принадлежит комедия „Всесвалка“, поставленная Московским театром Сатиры в 1927 году. Он написал и комедию „Домашнее средство“ (1928) и ряд других.

²⁸⁾ Л. Никулин, В. Ардов, „Статья 114-я уголовного кодекса“. Изд. МОДПик, М. 1926, стр. 34.

щих лагеря, борющихся друг против друга доносами, сплетнями, подсиживанием и т. д. Деловая работа треста замерла, заменилась склокой, которую прекратило лишь решение высших органов — расформировать, ликвидировать трест.

В этих пьесах уже вырисовывались некоторые недостатки, свойственные творчеству обоих комедиографов. Накопленный фельетонный материал брался обычно в узком плане. Это повлекло за собой и ограниченность драматического построения пьесы. Авторы избирали какое-то небольшое по масштабу и мысли событие, строили на нем интригу, которой подчиняли все действие. Ею исчерпывалось содержание пьесы. В одном случае „взятка“ („*Статья 114-ая...*“), в другом „склочничество“ („*Склока*“) определяли драматические коллизии, сюжетные перипетии, основные комедийные ситуации. Эти узловые моменты являлись, как правило, основным и единственным стимулом поведения персонажей комедии, благодаря чему последние самостоятельными характерами не становились.

Справедливости ради следует сказать, что в пьесах были отдельные яркие сатирические сцены, удачные сатирические зарисовки вроде гротескного изображения секретаря Смельчакова, присутствовавшего одновременно на трех заседаниях (в „*Статье 114-ой...*“). Или картина прихода председателя „Госпримуса“ „товарища Мягкого“ в кабинет треста (в „*Склоке*“). Сцена напоминает отдельными положениями подобные сцены из „*Воздушного пирога*“ Б. Ромашова и особенно из „*Бани*“ Маяковского: торопящийся „почти вождь“ Мягкий одновременно диктует машинистке приветствие „съезду красных кормилиц области Коми“, ведет деловой разговор, позирует Скульпторше, отвечает на вопрос анкеты: „достойна ли солистка балета Докунина-Докучаева звания заслуженной артистки?“ Обнаруживается, что да, ибо „она обладает коленями, не имеющими себе равных среди обширного молодняка Республики“. Сцена диктовки заносчивого чиновника получилась ярко сатирической, хотя она и не отличается такой концентрацией языкового материала, динамикой и сжатостью, такой комедийно-драматической отделкой положений, какая характерна для подобного мотива в „*Бане*“ В. Маяковского. Однако она осталась одиноким проблеском, не получившим соответствующего продолжения, а сам Мягкий остался второстепенным образом. „Является ли «Склока» сатирой? — писали «Известия». — Нет. Имеются сатирические сцены, достигающие сатирической высоты. Но нет ничего цельного. Ибо сатиру захлестывает волна анекдотов и острых слов“.²⁹⁾

Основные недостатки, присущие комедийному творчеству Никулина и Ардова, — тяготение к развлекательности, поверхностность образов, иллюстративность, мелкотемье — были также связаны с позицией писателей, выявляли характер их подхода к жизни. Сосредоточивая свое внимание на отрицательных явлениях, они застревали на мелочах быта. Мишенью их сатирического удара был хотя и достойный объект, но мелкий. Это подтверждало еще раз, что без четкой соразмерности калибра сатирического оружия и обстреливаемого объекта — сатирические удары не попадают в цель. Опыт комедии Никулина и Ардова вместе с тем подчеркивал, что настоящая сатира немислима без больших обобщений.

Все же, однако, своими произведениями-однодневками, в которых они только

²⁹⁾ Г. Рыклин, „Склока“ (театр Сатиры). Известия, 1927, № 7, 9/1, стр. 6.

искали значительных общественно-этических проблем, характерных для советского общества, оба комедиографа также прокладывали дорогу к овладению комедино-сатирической темой.

3

В 1927—1928 гг., в то время, когда партия ориентировала передовую общественность и писателей на большевистскую самокритику, на резкую критику всего, что тормозит быстрый рост социалистического строительства³⁰⁾ — закономерно повышается и интерес к сатире. Это проявляется не только в художественной практике писателей-сатириков, но и в области теоретической мысли.

Появлявшиеся в то время в печати статьи (в „Правде“ и других газетах и журналах), посвященные сатире, сосредоточивались прежде всего на уяснении вопроса — может ли существовать сатира в условиях социалистического строительства.

Перед сатирой стояли чрезвычайно трудные и сложные задачи. Было ясно, что сатира в переходную эпоху от капитализма к социализму становится необходимым помощником партии в деле преодоления и уничтожения всего враждебного, старого и отжившего, порожденного капиталистическим строем, всего, что препятствует развитию социалистических форм жизни. Партийная критика призывала к разоблачению в сатирических произведениях бюрократических извращений пролетарского государства, к развенчанию идеологии новой буржуазии, поднявшей голову во время нэпа, к осуждению всего, что вредит революции.

Уделялось внимание и проблеме положительного героя в сатирических произведениях, особенно в комедии. Но ее решение было весьма односторонне, что определялось, до известной степени, количеством и качеством сатирической продукции, дающей недостаточно материала для удовлетворительных теоретических выводов. Свою точку зрения на эту проблему изложил в свое время Г. Холмский (директор театра Сатиры). Обобщив горький опыт неудачных сатирических комедий, и возражая против уже тогда появлявшихся аптекарских тенденций, требующих равных пропорций в изображении положительных и отрицательных явлений — Холмский отнесся в общем отрицательно к введению положительных персонажей в сатирическую пьесу. „Без сомнения, следует избегать в театре вообще и в сатире в частности указующих перстов“, — сформулировал он свою позицию. В своих выводах он опирался на гоголевское понимание, гоголевскую форму сатирической комедии с одними лишь отрицательными героями.³¹⁾

Таким образом, хотя назначение сатиры и ее объект были в основном правильно определены, оставался нерешенным ряд других сложных проблем. Да и само новое понимание назначения советской сатиры складывалось в борьбе с продолжающимся нигилистическим отношением к сатире вообще у некоторой части критики. Положение было затруднено и тем, что появлялись произведения, как было показано выше, маскирующиеся установкой на критику,

³⁰⁾ См. обращение ЦК ВКП(б) *Ко всем членам партии, ко всем рабочим* (Правда, 1928, № 128, 3/6), где лозунг самокритики „незвизрая на лица, критики сверху донизу и снизу доверху“, объявлен „одним из центральных лозунгов дня“.

³¹⁾ Г. Холмский, *Пути советской сатиры*. Рабис 32 (1927) 2.

на рапповский лозунг „срывания масок“, — а на самом деле клеветущие на советское общество.

В 1929 году вновь разгорелась дискуссия о сатире. Вновь появился со своими „теориями“ пресловутый В. Блюм. В январском номере „Литературной газеты“ (1929) была опубликована его статья „*Возродится ли сатира?*“ С явным ироническим удовлетворением он начал хоронить сатиру, доказывать, что „не расцветает у нас сатира!“, что „бичующая», «острая» сатира у нас не вытанцовалась“ и т. д., начал заявлять, что коммунисты, требующие сатиры, „не замечают, каким идеалистическим душком несет за версту от возлагаемых ими на сатиру надежд“. Опять последовали его рассуждения о специфичности сатиры, основывающиеся на механическом отождествлении функции сатиры XIX века с сатирой советской эпохи. Он провозгласил также, что „сатира не терпит «положительных» образов“, ибо „сатирику надо было показать: — Вот до чего «они» докатились! «Они» — это классовый враг, чужая государственность, чужая общественность...“ Совершенно не задумываясь над новым характером, который приобрела сатира в советских условиях, Блюм невозмутимо объявлял: „...продолжение традиции дооктябрьской сатиры (против государственности и общественности) становится уже прямым ударом по нашей государственности, по нашей общественности. Это неумолимая диалектика, — и ничего тут не поделаешь“. При таком понимании основ сатирической комедии не могло не явиться вообще отрицание сатирического жанра в советских условиях: „Сатирическая традиция оборвалась, это обнаруживает даже беглый, поверхностный анализ «вопроса о сатире». Не годится более это оружие для борьбы с одиозными пережитками в нашей государственности и общественности. Потому что стоит этой традиции получить то или другое воплощение, как вступает в силу обобщающий момент сатиры, и сатирик (хочет этого или не хочет) гневно произносит: — Вот какой он милый — «их» строй!...“³²⁾

Опять возродилась знакомая с 1925 года ликвидаторская концепция, направленная против самого существования советской сатиры, вытекающая из схоластического мышления автора и его боязни обобщающего смысла сатиры. Его новые выступления отражали ту ограниченность в понимании нового характера советской сатиры, которая выразилась в недоумении и нападках критики на сатирические произведения Маяковского, формирующего и утверждающего сатиру нового типа.

Поскольку сомнению подвергалось само существование сатиры — сатирические комедии должны были утвердить право и закономерность своего существования лишь на практике. Произведения Маяковского и Безыменского это право вполне доказали. Вместе с тем имело значение и то, что на статью В. Блюма полемически откликнулся ряд критиков. На страницах „Литературной газеты“ завязался спор. Против Блюма выступил ряд критиков — среди них Г. Якубовский, М. Роги и сама редакция газеты своей передовой статьей. Акцентируя потребность в серьезной сатире, „Литературная газета“ писала:

„Можно сказать, не боясь преувеличения, что ближайший литературный «сезон» пройдет под знаком нарождения подлинной, серьезной советской сатиры, искания и создания ее форм.

На это указывает много симптомов — в том числе и тот горячий присталь-

³²⁾ В. Блюм, *Возродится ли сатира?* Литературная газета, 1929, № 6, 27/5, стр. 2.

ний интерес и критики, и читателей к каждому новому произведению, хоть в какой-нибудь мере претендующему на «сатиричность».

Мы считаем поэтому своевременным указать хотя бы «ориентировочно» на пути советской сатиры.

Прежде всего, советская сатира неизбежно проявит острейшую непримиримость ко всем видам нового мещанства, откуда бы оно ни пришло и в какие бы маски ни рядилось. «Смех — шаг к примирению». Этот кропоткинский афоризм, сам по себе не всегда верный, советская сатира опровергнет окончательно. Нет, смех не шаг к примирению. Советская сатира покажет, что смех — ценнейшее оружие в борьбе рабочего класса против всех видов его поработителей и замедлителей его движения к социализму³³⁾

В статье отмечалось, что для советской сатиры неприемлемы эзоповские пути, что она „будучи реалистической, обойдется и без излишней натуралистической навязчивости“, что „так называемое голое смехачество, анекдотизм, смех ради смеха — все это, конечно, не сможет ни в какой мере охарактеризовать советскую сатиру. С этой стихией духовного бездельничества ей никак не по пути“.

Статья коснулась и некоторых черт советской сатиры. Подчеркивалось, что она будет стремиться к широким художественным обобщениям, что ее будет отличать „большая динамика. Ее энергия должна быть небывалой, как и ее диапазон. Она, советская сатира, должна расчищать сознание для восприятия беспримерной в мире перестройки. Она должна низвергнуть и добить предрассудки, религию, национализм — как „натуральный, так и перелицованный в «гончайшие» теории, все виды лицемерия, ханжества, идейной блудливости, всевозможной гнили и мерзости“. Подчеркивалась „необходимость и неизбежность расцвета советской сатиры“.

Таким образом, в борьбе с крайностями вырисовывалось правильное понимание назначения роли сатиры.

Но В. Блюм все же не унимался со своими теориями, продолжая упорствовать. Он пытался пропагандировать свое бюрократическое по существу отношение к сатире на диспуте, посвященном вопросам сатиры, состоявшемся в Политехническом музее в Москве в январе 1930 года. Отчет об этом диспуте напечатала „Литературная газета“, „Вечерняя Москва“ и ряд других газет и журналов. Блюмовские рассуждения вызвали тогда острую реакцию собравшихся литераторов, которые единодушно резко осудили его вульгаризаторскую концепцию. Как сообщает „Литературная газета“, особенно резко выступил против Блюма Михаил Кольцов: „Он совершенно справедливо расценил точку зрения Блюма как реакционное выступление серьезного противника, имеющего, к сожалению, сторонников в определенных советских кругах. Советской сатире трудно. Ей приходится получать чувствительные удары от влиятельных врагов. Советские сатирики не могут отвечать за произведения контрреволюционеров, совершенно законно не увидевших свет печатных страниц. Советский сатирик должен бороться и не выпускать из рук пера, потому что советская сатира служит своему классу и служит удачно“³⁴⁾

³³⁾ *О путях советской сатиры*. Литературная газета, 1929, № 13, 15/7, стр. 1.

³⁴⁾ Э. Г., *Нужна ли нам сатира?* (На диспуте в Политехническом Музее). Литературная газета, 1930, № 2, 13/1, стр. 3.

В диспуте принял участие, кроме других писателей (Е. Зозуля, Г. Рыклин), и Владимир Маяковский. Содержание его выступления передала „Вечерняя Москва“: „В. Маяковский уместно вспомнил вчера, как один из Блюмов долго не хотел печатать в «Известиях» его известного сатирического стихотворения о «прозаседавшихся». Стихотворение в конце концов было напечатано. И что же? На него обратил внимание Ленин и, выступая на съезде металлистов, сочувственно цитировал его отдельные строки. Ленин смотрел на возможность сатиры в советских условиях иначе, чем Блюм“.³⁵⁾

Косвенно ответил на всякие тенденции зажать сатиру и Луначарский в одной из своих статей. Луначарский брал проблему остро политически, решительно выступая против излишне опекунского отношения к сатирическим произведениям. Он подчеркивал необходимость принципиальной позиции, при которой надо дать резкий отпор всем попыткам, в которых под видом самокритики, под маской вольной сатиры просачивается „хулиганское зубоскальство и оттенки контрреволюции и посягательство на самую суть советской власти“. Но в то же время Луначарский ратует за устранение зажима самокритики на театральных подмостках,³⁶⁾ и за всяческое содействие жанру сатирической комедии. „Семь-семьдесят семь раз думать, прежде, чем обрезать какое-нибудь произведение этого жанра, — пишет А. В. Луначарский. — Лучше исправить ошибки сатиры последующей дискуссией, которая всегда является социальным актом, чем равнодушно задушить это произведение в канцелярии, как бы она ни была почтенна“.³⁷⁾

Поверхностная схоластическая система В. Блюма была теоретически разгромлена. Выяснился объект сатиры, ее роль и огромное художественно-политическое значение в борьбе за общественный прогресс. В общем стало ясно, что сатира должна быть направлена против таких явлений, которые тормозят социалистическое строительство, что критика отрицательных явлений должна опираться на успехи социалистического строя, проводиться с его позиций; что советская сатира „устраняет разрыв между субъектом (критика действительности) и объектом (самой действительностью)“.³⁸⁾

Появилась и мысль об утверждающем характере советской сатиры. О. Литовский замечал в статье „Сегодня советской эстрады“, что не может быть „только отрицающая сатира: сатира должна быть и утверждающая. В сатирический жанр должны быть введены моменты патетики и пафоса“.³⁹⁾ Также осуждалось рапповское понимание партийного лозунга „срывания масок“, применявшегося рапповцами даже к явлениям пролетарского движения, от чего получалось фактически извращенное изображение революционного начала (Ю. Либединский „Рождение героя“, 1930). Срывать маски нужно было с явлений враждебных пролетариату и прикрывавшихся маской лояльности или дружбы, а по существу вредивших ему.

Но все же весь комплекс вопросов сатиры не был решен, в том числе и проблема нового характера советской сатиры — в чем заключается ее специфика.

³⁵⁾ А. Кут, *Нужна ли нам сатира?* Вечерняя Москва, 1930, № 7, 9/1.

³⁶⁾ По его словам, в цензурной практике 1929—1930 года нередко пьесы, разрешенные репертуаром, снимались в самый последний момент, когда уже на их постановку были затрачены средства театра, энергия и талант исполнителей.

³⁷⁾ А. Луначарский, *О сатире*. Красная газета, 1930, № 122, 26/5, вечерний выпуск.

³⁸⁾ В. Бойчевский, *Пути советской сатиры*. Земля советская 1 (1931) 144 (М.—Л.).

³⁹⁾ О. Литовский, *Сегодня советской эстрады*. Советский театр 11—12 (1930) 34.

Рассуждения имели очень общий характер. Менее всего они опирались на анализ конкретных художественных произведений. Обходился молчанием опыт Маяковского, опыт его „Клона“ и „Бани“, поверхностно рассматривался „Выстрел“ А. Безыменского. Критиков больше интересовал вопрос о том, что может быть объектом сатиры, а не то, как на этот вопрос конкретно отвечают произведения советских сатириков.

По существу, в то время, когда шли теоретические споры о существовании и характере советской сатиры, Маяковский намного опередил теорию своей художественной практикой.

4

В изучении театрального творчества В. Маяковского уже немало было сделано советским литературоведением. Большая заслуга в этой области принадлежит бесспорно А. В. Февральскому и Б. Ростозкому, внесшим своими работами большой вклад в исследование своеобразия драматургии Маяковского. Есть и ряд других исследователей, которые освещением тех или других частных сторон драматического наследия поэта помогают выяснению особенностей его сатирического стиля в драматургии. Поэтому нет необходимости всесторонне раскрывать идейно-тематическую основу его пьес, отвечать на все вопросы, связанные с его творческим методом.

Автора данной работы интересуют лишь некоторые принципиальные вопросы, которые помогают уяснить место драматических произведений Маяковского в развитии жанра сатирической комедии 20-х годов.

Эпигонским использованием традиционных форм, к которым прибегали некоторые комедиографы 20-х годов при воплощении современного материала, нельзя было решить проблему создания советской комедии. Нужно было обратиться к действительности, в ней искать сюжеты, которые смогли бы передать суть новых явлений и отношение к ним драматурга. Творческие успехи Эрдмана и Ромашова были обусловлены именно таким подходом к комедийному творчеству. Однако объектом сатирического обличения в комедиях до Маяковского были явления, порожденные старым миром. С именем Маяковского прежде всего надо связать расширение фронта сатирической комедии, круга явлений, которые попадают в поле зрения сатиры. Маяковский глубже вторгается в сложную современную общественную обстановку, глубже схватывает противоречия эпохи. Клеймя пережитки прошлого, зачастую выступающие в новой оболочке, Маяковский одновременно обратился к конфликтам, возникающим в недрах укрепляющегося советского общества. В „Клоне“ (1928) он избрал актуальнейшую проблему времени — опасность политического перерождения наименее устойчивой части рабочего класса, которая легко поддается соблазнам мешанской „культуры“. Маяковский сумел здесь изобразить то, что волновало не только его самого, но и всю советскую общественность. На это явление обращала внимание и партия, подчеркивая его опасность для революции.⁴⁰⁾

В этом отношении „Клон“ несомненно связан с эрдмановским „Мандатом“. Но в нем взято мешанство в новом повороте. С надеждами на „переворот

⁴⁰⁾ См. письмо И. Сталина М. Горькому (в январе 1930 года) о молодежи, *Сочинения*, т. 12, стр. 174.

режима“ оно уже распространилось. Внимание Маяковского-сатирика сосредоточено на дальнейшей ступени существования буржуазных элементов. Гулячье-кинское „... чем же нам жить?“ приобрело свои четкие очертания: не только лавировать в жизни, а присосаться к новому, не только приспособиться, но и захлестнуть новое своей грязью, приспособить его к себе, примирить антагонистические противоречия между буржуазией и пролетариатом. Буржуазия показана как постоянный очаг опасности для молодого государства. Мещанство у Маяковского в „Клопе“ схвачено в новом фазисе существования. Оно изображено в тесном соприкосновении с явлениями общественной жизни, на более широком фоне действительности. Мещанство показано как одно из явлений, которое существует внутри нарождающихся форм жизни нового общества. Сатириком обобщены его характерные проявления и оказываемое им отрицательное воздействие на новое общество.

Значит, характер воплощения темы мещанства в „Клопе“ соответствовал конкретному историческому этапу в движении общества.

Самый выбор Маяковским сатирического объекта явился новаторским шагом в художественном освоении современности.

Сатирический сюжет имеет свои особенности. Он должен служить демонстрацией, разоблачению и осмеянию избранного отрицательного явления. Сюжет „Клопа“ — обличение и осмеяние „присыпкинщины“, реализованная метафора „человек — клоп“, парадокс, имеющий комедийно-сатирический смысл. „... Принцип доведения до крайней черты, до последнего предела той или иной метафоры, того или иного образа, той или иной гиперболы“, — как его формулирует Б. Ростокский⁴¹⁾, — продиктовал стремительное движение комедии, поиски оригинальных ситуаций и масштабности, что создало своеобразную форму, тяготеющую к обозрению. Это продиктовало чередование разнообразных картин, каждая из которых поворачивает к зрителю фигуру Присыпкина неожиданной и выразительной стороной.

Маяковский постоянно сталкивает Присыпкина с окружающей средой. Это дало возможность Присыпкину — проявить себя. Таким образом, сущность сюжетного движения пьесы — самовыявление Присыпкина.

Подчеркнув его моральное падение столкновением с товарищами из рабочего общежития и уничтожающе осмеяв обывательщину („красное бракосочетание“), Маяковский неожиданно прерывает действие. Оригинально применяя театральную условность, он переносит действие второй части комедии „на десять советских пятилеток вперед“, воскрешает некогда погибшего и замороженного Присыпкина. „Таким образом махровый образец мещанина попадает в новый мир. Все попытки сделать из него будущего человека терпят неудачу, — писал о сюжете «Клопа» Маяковский. — После целого ряда перипетий он попадает, наконец, в клетку зоологического сада, где демонстрируется в качестве исключительного экземпляра «обывателиуса вульгариса»⁴²⁾

Тема присыпкинщины-обывательщины при помощи этого приема была спроецирована в будущее. В необычном сюжетном повороте дано столкновение двух форм человеческого бытия — обывательского и социалистического. Оно, по существу, повторяло лишь в другой форме (противником Присыпкина

⁴¹⁾ Б. Ростокский, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, стр. 185.

⁴²⁾ В. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, том 12, М. 1959, стр. 189. В дальнейшем цитируется по этому изданию; том и страницы указаны в скобках.

оказывается уже общество как единое целое) — и в другой идейной плоскости — эпизод в рабочем общегитии, являясь, по словам Б. Ростоцкого, его „прямым продолжением и развитием“.

Если в первой части комедии Присыпкин вырастает из мещанской почвы, представляет реальную опасность, и поэтому в нем заключены наряду с комическими многие отвратительные черты, то во второй части почва выбита у него из-под ног, и он как бы повисает в воздухе. Хотя он и представляет еще определенную опасность и для людей будущего (Присыпкин — источник „трехгорной“ эпидемии пьянства, гитарно-романсовой влюбленности и подхалимства, заражающих город), господствующим в изображении этого персонажа становится именно комическое начало. Во второй части даже само существование Присыпкина противоречит характеру общества, его идеалам и облику, и поэтому оно становится анахронизмом. Он становится пародией на человека. Именно это имел в виду Маяковский, когда писал в 1929 году, что Присыпкин „... чуть было не принятый за «homo sapiens» и даже за его высший вид — за трудящегося“, оказался „по изучении мимикрийных признаков не человеком, а простым «обывателем вульгарис»“ (12, 187). Люди будущего в поведении Присыпкина уже не видят мещанства. Его поведение им совсем непонятно, чуждо. Присыпкин перестает уже для них быть человеком — становится для них — „оно“, обитателем клетки зоопарка, выставленной для обозрения. Во второй части парадокс, лежащий в основе сатирического образа Присыпкина, получил свое крайнее выражение, и Присыпкин оказывается окончательно дискредитированным.

Подобно сюжету „Клопа“ и сюжет „Бани“ (1929) — также развернутая демонстрация избранного явления и осмеяние его разнообразных последствий. „«Баня» — моет (просто стирает) бюрократов“, — так лаконично Маяковский раскрывал смысл своей сатирической метафоры (12, 200).

В „Бане“ — в отличие от „Клопа“ — разоблачается и бичуется не только приспособленчество, не только идеологическая диверсия врага. Бичуются и такие отрицательные явления, которые, хотя и были связаны в какой-то степени с пережитками прошлого, но все-таки возникали на почве новой революционной действительности. Маяковский брал под обстрел нового, внутреннего врага, которым становится косность, делячество, невнимательность к человеку, бюрократизм.

Галерея отрицательных типов представлена в комедии прежде всего бюрократом Победоносиковым. Он — главначупс, „бумажный удав“, руководитель некоего чудовищного учреждения, занимающегося „увязкой“ и „согласованием“ вопросов. В этой галерее выведен и бесхребетный угодник Иван Иванович, беспринципальный подхалим репортер Моментальников, приспособленец от искусства — „портретист, баталист, натуралист“ Исак Бельведонский и др.

Образом Победоносикова Маяковский на новом этапе раскрывает возможности, которые скрывала в себе фигура Коромыслова из „Воздушного пирога“. Б. Ромашов одним из первых сатирически осмеивал бюрократизм, появившийся в жизни пролетарского государства в раннем фазисе его существования. Коромыслов — своеобразный предшественник Победоносикова.

В отличие от Б. Ромашова Маяковский определен в выборе красок. Смелым и изобретательным использованием комедийных средств он достигает более острого сатирического эффекта.

Маяковский дал Победоносикова более развернуто, широко, создал глубоко

обобщающий выразительный тип бюрократа. В комедии Маяковского он все-сторонне выявлен и уничтожающе осмеян. В. Маяковский, несомненно, продолжил все удачные завоевания своих предшественников и, совершенствуя их, создавал много нового из того, что лишь зарождалось в предшествующей комедийной литературе.

Жгучий материал современности Маяковский воплощал в более зрелой художественной форме, чем его предшественники-комедиографы.

Бюрократическое дельчество, умертвляющее всякое инициативное творческое дело и живую человеческую мысль („Мечтателей нам не нужно! Социализм — это учет!“ — девиз Победоносикова) — вся диалектика внутреннего облика бюрократа с его невежеством, ограниченностью и политической неграмотностью клеймится сатириком на каждом шагу, в повседневной жизни, в учреждении, в театре и в быту.

В содержательной и интересной работе „*Вопросы теории сатиры*“ Я. Эльсберг уделяет внимание долго державшемуся неверному мнению, „сводящемуся к тому, что сатирическому искусству комизм якобы вовсе не свойственен“. Этот ошибочный взгляд, связанный с Аристотелевым пониманием комического, проник и в советские учебники по теории литературы (например, Л. И. Тимофеев, *Теория литературы*. Учпедгиз, 1948, стр. 285). „Стоя на такой точке зрения, — пишет Я. Эльсберг, — можно прийти к выводу, что чем сатира беспощадней и смелей, тем в большей степени ей чуждо комическое, ибо комическое, юмор якобы связаны с осмеянием лишь безвредных черт и явлений жизни“. ⁴³⁾ Однако Эльсберг отмечает, что это противопоставление комизма и сатиры, давно опровергнутое опытом русской классической и мировой литературы, в настоящее время уже не находит себе сторонников.

Нельзя, конечно, отождествлять комическое и сатиру. Но комизм свойственен уничтожающей, убийственной, грозной сатире. „Что касается использования художественного богатства комического, — пишет Я. Эльсберг, — то исключительные возможности сатиры в этом отношении определяются тем, что именно она в состоянии применить в своих целях все оттенки, стороны и черты комического, от легкой шутки до гневной инвективы“. ⁴⁴⁾

Тесное сплетение комизма и сатиры как раз и характерно для сатирической драматургии В. Маяковского. Обе его комедии, обличающие старое, отжившее, по-настоящему веселы, пронизаны победным смехом. Именно смех стал тем средством, которое окончательно, полностью дискредитировало бюрократов, обывателей в глазах зрителей и читателей.

Бюрократизм — как явление по существу противоречащее нормам социалистического общежития — несет в себе объективную возможность для комического восприятия. Маяковский сумел вскрыть и реализовать эту возможность. Смертельно ранив выведенных бюрократов острием сатиры, он сумел добить их смехом.

Маяковский обнаружил такие противоречия, которые выявляли суть характера бюрократа и его действий в ярком комическом разрезе. Комизм возникает в пьесе в результате противоречия содержания и формы: бюрократ с партийным билетом; бюрократ, претендующий на то, чтобы одним из первых въехать в будущее; главначупс — руководитель учреждения, которое работает вхо-

⁴³⁾ Я. Эльсберг, *Вопросы теории сатиры*. Советский писатель, М. 1957, стр. 170.

⁴⁴⁾ Там же, стр. 176.

лостую, но претендует быть названным „уголком социализма“; пустышка, претендующий на значительность; неужда, претендующий на роль вождя. Таков парадокс, который составил основу комедийно-сатирического образа Победоносикова. И многообразные проявления этого парадокса в комедийном действии определяют сюжетную линию Победоносикова. В третьем действии он заострен до предела: Победоносиков не узнает в „зеркале“ себя. „Сам тов. Победоносиков приходит в театр, смотрит самого себя и утверждает, что в жизни так не бывает“ (12, 201).

Эта сцена по внешней форме напоминает интермедию. Но она несколько не нарушает единый стиль комедии. Больше того — она прекрасно включается в ее композиционную структуру, усиливает сатирическое звучание пьесы, придает ей ритм обозрения.

Это, конечно, не интермедия в традиционном понимании. Это — действие,⁴⁵⁾ органично включенное в специфический комедийно-сатирический сюжет. Вместе с тем, Маяковский расширяет рамки этого эпизода, придавая ему открыто полемическое и публицистическое звучание. В этом действии, создавая пародию на псевдореволюционный приспособленческий спектакль (символического характера)⁴⁶⁾ и критикуя эстетское понимание искусства, Маяковский издевается также над бюрократическим подходом к искусству, в частности к сатире.

Небезынтересно и то, что Маяковский сумел предугадать наскоки на его сатиру, которые появлялись впоследствии. „Сгущенно все это, в жизни так не бывает... Ну, скажем, этот Победоносиков. Неудобно все-таки..., — отзывается о виденном Победоносиков. — Изображен, судя по всему, ответственный товарищ, и как-то его выставили в таком свете и назвали еще как-то «главнач-пупс». Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже! Это надо переделать, смягчить, опозитивировать, округлить...“ (11, 307). Сколько пришлось Маяковскому выслушать подобных возражений, замечаний и упреков в адрес своей пьесы, основанных на пустой аргументации „... в жизни так не бывает“, „неконкретно“ (В. Ермилов, М. Янковский и др.). Или: „... Это не для масс, и рабочие и крестьяне этого не поймут, и хорошо, что не поймут, и объяснять им этого не надо...“, — горячится Победоносиков. Как точно перекликаются суждения некоторых рецензентов пьесы с выпадами Победоносикова! Свою известную тираду „о нетипичности“ Победоносикова главнач-пупс заканчивал следующими глубокомысленными советами: „... если в его деятельности имеются противозаконные нарушения, надо сообщить куда следует на предмет разбирательства и, наконец, проверенные прокуратурой сведения — сведения, опубликованные РКИ, претворить в символические образы. Это я понимаю, но выводить на общее посмешище в театре...“ (11, 308). Почти буквальный совет преподал небезызвестный критик В. Блюм, рассуждающий совершенно серьезно: „Но как же «борьба с недостатками»? ... Надо изменить методы — надо перейти от «игрового» к «неигровому» способу борьбы. Будем бороться организованно — в прессе, в профсоюзе, в партии, в добровольном обществе“.⁴⁷⁾

⁴⁵⁾ Некоторые формальные признаки интермедии заключаются в том, что содержание не имеет непосредственного отношения к событиям вокруг „машины времени“; лишь в самом его конце появляется Велосипедкин, прокладывая сюжетную связь между вторым и четвертым действием.

⁴⁶⁾ Подробно об этом см. Б. Ростоцкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, стр. 303 и след.

⁴⁷⁾ В. Блюм, *Возродится ли сатира?* Литературная газета, 1929, № 6, 27/5, стр. 2.

Таким образом, эта сцена, являющаяся необходимым звеном в цепи само-разоблачений Победоносикова, оказалась в то же время своеобразной формой участия Маяковского в дискуссии о сатире, и это, несомненно, усилило боевой заряд комедии.

Но Маяковский не только доказал, что на вооружении у сатиры находятся комедийные средства и что серьезного сатирического разоблачения можно достигнуть с их помощью.

Огромным завоеванием Маяковского было утверждение им новой природы сатиры в социалистическом искусстве.

Маяковский в „Бане“ не ограничился только изображением отрицательных образов, отрицательных явлений жизни. Много раз в выступлениях на ее обсуждении звучали слова В. Маяковского, что „«Баня» защищает горизонты, изобретательство, энтузиазм“, что ее „политическая идея — борьба с узостью, с делячеством, за героизм, за темп, за социалистические перспективы“. (Разрядка моя — М. М.)

Такая постановка вопроса далеко выходит за пределы старого понимания сатиры. Сатира Маяковского, глубоко насыщенная правдой жизни, не скрывая, а наоборот, вытаскивая на свет и клеймя недостатки, формирует людей, зовет их к преодолению отрицательного, воспекает человеческую фантазию, труд, воспекает советского социалистического человека, т. е. вбирает в себя героико-патетические мотивы.

В достижении такого звучания комедии и заключается прекрасная, глубоко новаторская черта сатиры Маяковского. Маяковский не отъединил явления, достойные сатирического обличения, от жизни в ее общем потоке. Образы, воплощающие положительные силы молодого советского общества, выполняют функцию более сложную, чем функция комментаторов, разъясняющих сущность социального зла, носителей авторской оценки этого зла.

Сюжет, найденный Маяковским в „Бане“, является художественным обобщением в специфически комедийных формах эпохи первой пятилетки с ее стремительным разбегом, подъемом творческой энергии, пафосом великой борьбы за социализм. Ее героями являются простые, рядовые советские люди: внутренне одержимый своей идеей подчинения времени человеку — изобретатель Чудаков, „легкий кавалерист“, энтузиаст Велосипедкин, рабочие-вузовцы — Фоскин, Двойкин, Тройкин, бухгалтер Ночкин, жена Победоносикова — Поля, машинистка Ундертон. Это — люди разных характеров, разного духовного склада, но объединенные заинтересованностью в изобретении „машинны времени“.

Не все критики сразу поняли значение в комедии „машинны времени“ Чудакова, не все сразу сумели постичь потенциальные возможности этого великолепно найденного Маяковским приема. „Указывали на то, что Чудаков изобрел такую пустенькую вещь, как машина времени, — сказал Маяковский при обсуждении «Бани» в клубе Первой образцовой типографии 30 октября 1929 года. — Нет, товарищи, то, что мы нашу пятилетку выполняем в четыре года, — это и есть своего рода машина времени. В четыре года сделать пятилетку — это и есть задача времени. Как суметь себя и свое время организовать так, чтоб пятилетку в четыре года сделать. Это — машина темпа социалистического строительства“ (12, 396). Ведь это прекрасная метафора — „машина времени“ — пятилетка, опережающая время, устанавливающая связь с будущим. За осуществление этих целей и борется коллектив положительных героев комедии.

Но поскольку на пути людей, приближающих будущее своим вдохновенным самоотверженным трудом, смелыми порывами человеческой фантазии, возникают препятствия, бюрократизм, делячество, косность, рутинность, застой, они вступают в борьбу против этих препятствий, сметают их со своей дороги и одерживают победу на главном направлении.

Если в „Клопе“ действие переносится из настоящего в будущее, то в „Бане“ предпринят как бы обратный композиционный ход — будущее врывается в настоящий, современный день. Посредством „машин времени“, созданной руками советских людей, энтузиастов своего дела, появляется посланница будущего — „делегатка 2030 года“, Фосфорическая женщина, чтобы „отобрать лучших для переброски в коммунистический век“. „... Едва разнеслась весть о вашем опыте, — произносит она свою первую речь, — ученые установили дежурство. Они много помогали вам, учитывая и корректируя ваши неизбежные просчеты. Мы шли друг к другу, как две бригады, прорывающие тоннель, пока не встретились сегодня“ (11, 325).

Появление Фосфорической женщины утверждает победу положительных творческих сил, является воплощением той преемственной связи между настоящим и коммунистическим будущим, которой герои настоящего добиваются своим трудом. Сюжет „Бани“ позволяет Маяковскому сделать более емкими отношения между настоящим и будущим, чем это было в предшествующей комедии. „Будущее примет всех, у кого найдется хотя бы одна черта, роднящая с коллективом коммуны, — говорит Фосфорическая женщина, — радость работать, жажда жертвовать, неутомимость изобретать, выгода отдавать гордость человечностью...“ (11, 345).

Изображение положительной среды в комедии подчинено задаче выявления черт будущего в настоящем дне. Большую роль в этом плане Маяковский возложил на образ Фосфорической женщины. Ей принадлежат самые взволнованные монологи в комедии, обращенные к положительным героям, раскрывающие героизм великих дел первой пятилетки: „... С каким восторгом смотрела я сегодня ожившие буквы легенд о вашей борьбе — борьбе против всего вооруженного мира паразитов и поработителей. За вашей работой вам некогда отойти и полюбоваться собой, но я рада сказать вам о вашем величии“ (11, 325—326). — И здесь, конечно, слышен голос самого поэта, в этих словах выразилась гордость его за своих современников, — преклонение перед ними, воздание почести их самоотверженному труду. Маяковский прославлял простого советского человека — труженика — борца.

Жадная устремленность поэта в будущее, в коммунистическое будущее, мерой которого он мерит настоящее в перспективе его бурного развития, является глубоко внутренним и характерным мотивом его творчества. Правильно отметил Б. Ростоцкий, что „в развитии драматической коллизии здесь на первый план выступает не столкновение настоящего и будущего, а их, если можно так выразиться, смыкание“⁴⁸⁾ Получившая яркое художественное воплощение тема будущего не только подсказывает объект изображения, но становится в известной мере формообразующим компонентом комедии.

Введение фантастических образов „машин времени“ и „Фосфорической женщины“ в сюжет — не просто условный прием, а удачное сюжетное решение,

⁴⁸⁾ Б. Ростоцкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, стр. 224.

подсказанное Маяковскому его поэтическим осмыслением характерных черт эпохи.⁴⁹⁾

*

В комедиях Маяковского чувствуется стремительное развитие событий. Развитие действия комедии обусловлено логикой сложившихся взаимоотношений персонажей (Присыпкин — рабочие, Присыпкин — Баян, Присыпкин — люди будущего в „Клопе“; отношение бюрократов к изобретению, к коллективу положительных героев в „Бане“). Сюжет „Бани“ (равно как и „Клопа“) — это динамически развивающийся непрерывный ряд столкновений, поединков действующих лиц, сражений (отображающих жизненные противоречия действительности), которые сообщают комедии ее внутреннюю нарастающую напряженность.⁵⁰⁾

Уже в „Клопе“ положительное начало персонафицировано в действующих лицах. Отрицательным типам мещан в комедии противодействуют рабочие из общежития и коллектив людей будущего. Маяковский по-своему решил сложную и до него в сущности не решенную задачу изображения положительных сил в сатирической комедии. Важно было не только соотнести положительное с отрицательным, но и найти формы для их взаимодействия. Трудность состоит также в том, что, давая в остром столкновении положительное с отрицательным, сатирик не может подменять объективно сатирическое звучание образа комментированием поведения отрицательного персонажа персонажем положительным. Иначе разоблачение лишится действенности, а комедия — драматизма. Положительный герой сатирической комедии не может заменить собой смех — главное оружие сатирика.

Каждый шаг Присыпкина, каждое его слово разоблачает его. Ничто из того, что происходит в нем, не скрыто от зрителей. Реплики Присыпкина имеют саморазоблачительный характер, что в „Клопе“ (и в „Бане“, впрочем, и в „Мистерии-буфф“, где реплики „чистых“ полностью выворачивают наружу

⁴⁹⁾ В этой связи интересно сопоставить с „Баней“ комедию М. Булгакова „Иван Васильевич“, написанную им, вероятно, в 1935 году, по заказу Московского театра Сатиры (см. Рабочая Москва от 4 октября 1935 года). М. Булгаков также воспользовался мотивом „машины времени“. Изобретатель Тимофеев также делает „опыты над проникновением во время“. „Дело в том, что, минуя все эти стенки, я могу проникнуть во время, — поясняет он слушателям. — Вы понимаете, я могу двинуться на двести, триста лет назад или вперед! Да что на триста! ... Нет, такого изобретения не знал мир!“ Но у Булгакова этот мотив приобретает совершенно иной смысл. Машина времени переносит действующих лиц не в будущее, а в прошлое, в XVI век, в эпоху Ивана Грозного. Это чисто условный прием, позволяющий сравнить прошлое и настоящее. Притом сопоставление и столкновение прошлого с настоящим нужно драматургу, чтобы сделать весьма нелестный для настоящего вывод. Современники оказываются людьми развратными (Яким, Зинаида), тупыми, ограниченными, коварными, куда хуже в моральном отношении, чем люди прошлого (Иван IV Васильевич), которые, хотя и проявляют черты жестокости, выигрывают от сравнения, благодаря своему прямотишию, непосредственности, честности, наивной простоте, неспорченности.

⁵⁰⁾ Рассмотрению композиции „Бани“ уже уделяли внимание некоторые исследователи. Ей посвятил статью М. Д. Бочаров (Композиционные особенности комедии В. В. Маяковского „Баян“; „Ученые записки“ Горно-Алтайского государственного педагогического института, выпуск 2, Горно-Алтайск, 1957, стр. 90—117), много удачных наблюдений сделал известный исследователь драматургии Маяковского А. В. Февральский. В статье „Баян“, напечатанной в сборнике „Владимир Маяковский“ (АН СССР, М.—Л. 1940, стр. 240—271) он отмечал некоторые особенности комедии — композиционную стройность, своеобразную симметрию мест действия и целеустремленность, стремительность хода сценических событий, прямолинейность развития действия и др.

их социально-политическую сущность) представляет важный момент лепки сатирического образа.⁵¹⁾ Однако „саморазоблачение“ дано у Маяковского не статически, в форме каких-то монологов, в которых герой высказывает свои мысли, а действенно, в движении, в неустанных столкновениях, соотношениях с окружающей средой. В репликах, образующих предельно насыщенные диалоги, настоящие словесные поединки, Присыпкин принужден противниками, сложившимися обстоятельствами, напряженной ситуацией, высказать свое отношение к жизненным явлениям, окончательно выявить себя в настоящем свете, сбросить маску, которой он прикрывал лицо мещанина. В этом заключается своеобразие творческого принципа Маяковского в художественном решении сатирического образа.

„Жить хотели, работать хотели... Значит, все...“, — говорит Зоя Присыпкину.

Присыпкин. Гражданка! Наша любовь ликвидирована. Не мешайте свободному гражданскому чувству, а то я милицию позову (11,225).

Интересно, что Маяковский стремился устранять те реплики, которые, как пишет Н. Панченко в статье, посвященной анализу комедии „Клон“, разоблачают „со стороны“.⁵²⁾ Маяковский, например, устранил следующую реплику Зои Березкиной к Присыпкину, имевшуюся в первоначальных вариантах: „Продался, продался за пианины и за пуховую кровать... Голодные годы, работу, борьбу за шелковые юбки [за]бросил, мразь!“⁵³⁾

Необходимо, чтобы драматург создал действующие лица пьесы, как писал М. Горький в статье „О пьесах“ — „исключительно и только их речами, то есть чисто речевым языком, а не описательным“.⁵⁴⁾ Реплика Зои Березкиной имела характер именно такого описательного языка. То, что Н. Панченко называет разоблачением „со стороны“, является скорее лишь добавочным, необязательным поясняющим комментарием к происходящему.

Здесь проявляется и остроумная манера письма автора, его доверие к уму читателя или зрителя, которые сами сумеют сделать выводы из виденного и прослушанного. Маяковский избегал назидательности и какой бы то ни было „любовой“ подачи, он оставлял на долю зрителя-читателя мыслительную работу.

Саморазоблачение — главное средство сатиры у Маяковского — возникает как результат непрерывного взаимодействия, „трения“ противников друг об друга. Так, например, благодаря активности и наступательности бывших товарищей Присыпкина по общежитию, острее становится и реакция Присыпкина, обличающая в нем с особой силой обывателя-мещанина.

⁵¹⁾ В отношении речевой характеристики сатирических персонажей „Клона“ хорошо проанализировал творческий метод Маяковского Б. Ростоцкий. Про особенности реплик, раскрывающих образ сатирически, он писал: „Саморазоблачительный смысл речений отрицательных персонажей не только не завуалирован в них, а напротив, даже открыто подчеркнут и выдвинут на первый план“ (Б. Ростоцкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, стр. 278).

⁵²⁾ Н. Панченко, „Клон“ — сатирическая комедия В. Маяковского (Заметки о стиле). *Вопросы советской литературы*, т. V, АН СССР, М.—Л. 1957, стр. 155.

⁵³⁾ См. раздел *Свод вариантов по ранним рукописным текстам*. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 11, М. 1958, стр. 540.

⁵⁴⁾ М. Горький, *О литературе*. Советский писатель, М. 1955, стр. 597.

Парень. Ванька, брось ты эту бузу, чего тебя так расчучелило?
Присыпкин. Не ваше собачье дело, уважаемый товарищ! За што я боролся? Я за хорошую жизнь боролся. Вон она у меня под руками: и жена, и дом, и настоящее обхождение. Я свой долг, на случай надобности, всегда исполнить сумею. Кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть. Во! Может, я весь свой класс своим благоустройством возвышаю. Во! Слесарь. Боец! Суворов! Правильно!

Шел я верхом,
шел я низом,
строил мост в социализм,
не достроил
и устал
и уселся у моста.
Травка выросла у моста.
По мосту идут овечки.
Мы желаем
очень просто
отдохнуть у этой речки...

Так, что ли?

Присыпкин. Да ну тебя! Отстань ты от меня с твоими грубыми агитками...! (11, 233—234).

Атака положительного героя не только форма выражения неприятия отрицательного, но и действие, заставляющее Присыпкина в контрдействии как бы сбросить с себя маску.

Никак нельзя согласиться с Ю. У. Фохт-Бабушкиным, который отрицает наличие в „Клопе“ драматических столкновений Присыпкина с действующими лицами, противоположными ему.⁵⁵) „Ни с одним из них жених с пролетарской биографией не ведет последовательной сценической борьбы“, — пишет он. „Бесспорно, — продолжает Ю. У. Фохт-Бабушкин, — жизнь людей коммунистического века противопоставлена нормам поведения основного героя, но опять-таки о драматическом столкновении двух характеров, определяющем движение сюжета в этих картинах, говорить нельзя. Таким образом, в „Клопе“ уже есть представленное в самом тексте пьесы положительное начало, но конкретного столкновения между ведущим сатирическим характером и положительным героем, столкновения, определяющего все развитие сюжета, — нет“ (стр. 26). И далее идет разъяснение: „... в первой своей плакатной сатире В. Маяковский в целях усиления агитационной действенности только соотносит центрального героя с некой условной идеальной нормой“ (стр. 30).⁵⁶) ... „Персонажи из картины, изображающей «молодняцкое общежитие», данные в обычных формах заострения образа, настолько тушуются на фоне преувеличенно нарисованных центральных действующих лиц (Присыпкин, Баян, семейство Ренессансов /-ов?! — М. М./), что просто не могут приниматься в счет“ (стр. 30—31). В итоге оказывается, что „Клоп“ — комедия с одними отрицательными героями. И в подтверждение этого Фохт-Бабушкин приводит слова Маяковского: „Когда говорят о том, что в «Клопе» нет положительных типов, —

⁵⁵) В перечислении Фохт-Бабушкин приводит: „Это Зоя Березкина, Босой парень, Изобретатель, люди общества будущего и другие“ (*Об изображении положительного начала в сатирических комедиях М. Горького и В. Маяковского. „Ученые записки“ Челябинского гос. пед. института, т. 2, вып. 1, стр. 25*). Куда-то исчез из поля зрения Фохт-Бабушкина Слесарь, прямой антипод Присыпкина. И наоборот, если кто-то из молодых рабочих общежития наиболее приближается к Присыпкину, то это как раз Босой парень.

⁵⁶) Несмотря на то, что уже давно в литературе о драматургии Маяковского был опровергнут взгляд, будто в облике людей будущего дана некая „условная идеальная норма“, все-таки еще, как видно, он фигурирует, находит защитников и пропагандистов.

мне вспоминается «Театральный разезд» Гоголя. Критика похожая. В «Ревизоре» тоже нет ни одного положительного типа. Комедия — не «универсальный клей-порошек, клеит и Венеру и ночной горшок». Комедия направлена по одной линии. Мы на положительных типах засохли» (12,509). Однако следует учесть, что эти слова Маяковского имели подчеркнuto полемическое значение, заключали в себе иронию по адресу тех, кто упрекал Маяковского в отсутствии „положительных типов“, и к тому же Маяковский имел в виду комедию вообще, а не только своего „Клопа“.

Попытка преуменьшить значение положительных героев в комедии не оправдана. Они даны, и даны в принципиальных схватках, в столкновениях с отрицательными — в первой части эпизодически, а во второй — более развернуто в коллективном образе людей 1979 года.

Шаг, который сделал Маяковский от „Клопа“ к „Бане“, состоит не в том, что в „Клопе“ положительных персонажей нет, а в „Бане“ они есть, — а в том, что Маяковский нашел новые идейно-художественные возможности в изображении отношений между сатирическими и положительными персонажами, сведенными на одну сценическую площадку.

Прежде всего в „Бане“ взаимоотношения между отрицательными и положительными персонажами многообразнее. Здесь гамма разных оттенков: Велосипедкин во 2-ом действии стремительно атакует Оптимистенко гневными инвективами („Да пойми ты, дурья голова!.. Это тебя надо распрозаявить и куда следует и куда не следует. Люди горят работать на всю вселенную, а ты, слепая кишка, канцелярскими разговорами мочишься на их энтузиазм“ (11,305); Ночкин хитро лукавит с Победоносиковым. В отношении Поли к Победоносикову появляется трогательная грусть. Отношение Ундертон к нему иногда наивно, а иногда окрашено явной иронией. Но здесь, как и в „Клопе“, столкновения с положительными персонажами доводят отрицательного персонажа до саморазоблачения. Показательна в этом смысле схватка Ночкина и Победоносикова.

Уже вступление в сцену интересно своей непосредственностью:

Победоносиков. Войдите!

Входит Ночкин.

Победоносиков. Вы?!!

Ночкин. Я...

Победоносиков. Двести тридцать?

Ночкин. Двести сорок.

Победоносиков. Пропили?

Ночкин. Проиграл.

Победоносиков. Чудовищно! Непостижимо! Кто? Растратчик! Где? У меня! В какое время? В то время, когда я веду мое учреждение к социализму по гениальным стопам Карла Маркса и согласно предписаниям центра...

Бюрократ убежден в своей непоколебимости. Это определяет его психологию: везде стремится подчеркнуть, что он всемогущ, всесилен, и что все должны в нем уважать ответственное лицо.

Ночкин знает, что на людей типа Победоносикова действует лишь авторитет. Поэтому со свойственным ему чувством юмора он водит Победоносикова за нос, выдумывает, будто Маркс азартно играл в карты на казенные деньги и заставляет Победоносикова изменить взгляд на „растрату“ Ночкина. Поединок сделан прекрасно, тонко. Уличение бухгалтера Ночкина в растрате превратилось в обличение полного политического невежества, дискредитацию

самоуверенности бюрократа. В поведении Ночкина, словно, нет и тени прямой атаки. И тем не менее Победоносиков шаг за шагом сдает свои позиции, обнаруживая свое полное невежество.

Ночкин. Ну что ж, Карл Маркс тоже в карты поигрывал.

Победоносиков. Карл Маркс? В карты? Никогда!!!

Ночкин. Ну вот, никогда... А что писал Франц Меринг? Что он писал на семьдесят второй странице своего капитального труда „Карл Маркс в личной жизни“? Играл! Играл наш великий учитель...

Победоносиков. Я, конечно, читал и знаю Меринга. Во-первых, он преувеличивает, а во-вторых, Карл Маркс действительно играл, но не в азартные, а в коммерческие игры.

Ночкин. А вот одноклассник, знаток и современник, известный Людвиг Фейербах пишет, что и в азартные.

Победоносиков. Ну да, я читал, конечно, товарища Фейербахова. Карл Маркс иногда играл и в азартные, но не на деньги...

Ночкин. Нет... На деньги.

Победоносиков. Да, но па свои, а не на казенные.

Ночкин. Положим, каждый, студировавший Маркса, знает, что был, правда, однажды, памятный случай и с казенными.

Победоносиков. Конечно, этот исторический случай заставит нас, в виду исторического прецедента, подойти внимательнее к вашему проступку, но все же... (11, 302—303).

Ночкин, однако, уже не является типом старого придавленного служащего, дрожащего от страха в присутствии начальника. Он давно знает бюрократический характер Победоносикова, знает, как с ним бороться. Он сам сознательно помогает через голову бюрократа, мертвящего своим делячеством всякую творческую инициативу, группе изобретателей, выделяет им из средств учреждения, на свой риск, деньги на окончание „машины времени“. Он убежден в правоте своего поступка — сознает свое превосходство над Победоносиковым. Он мог бы, конечно, промолчать, оставить Победоносикова в заблуждении относительно Маркса. Но Ночкин не терпит обмана, ему претит лицемерие Победоносикова. Он энергично, решительно уличает Победоносикова в тупости и невежестве, заканчивая поединок саркастической инвективой: „Да бросьте вы вола вертеть! Не играл никогда Карл Маркс ни в какие карты. Да что мне вам рассказывать! Разве вы человека поймете? Вам только чтоб образцам да параграфам соответствовало. Эх ты, портфель набитый! Клипка канцелярская!“ — Поведение Ночкина мотивировано сущностью его образа. И вместе с тем, столкновение с Ночкиным — средство сорвать маску с Победоносикова. При этом Маяковский исчерпывающе использует комизм возникшей в результате столкновения ситуации.

— Что?! Издеваться? — кричит обличенный и выведенный из себя Победоносиков. — И над своим непосредственным, ответственным начальством и над посредственной... да нет, что я говорю! над безответственной тенью Маркса... Не пускать! Задержать!!!

Ночкин. Товарищ Победоносиков, не утруждайте себя звонками, а сам в МУУР сообщу.

Победоносиков. Прекращу! Не позволю!!!

Бельведонский. Товарищ Победносиков! Мгновение! Сохраните позу, как таковую.

Дайте увековечить это мгновеньеце.

Ундертон. Ха-ха-ха!

Победоносиков. Сочувствие? Растратчику? Смеяться? Да еще покрашенными губами?...
Вон!...

Сатирический эффект сцены очевиден.

„Если низшим позволить смеяться при высших или если они не могут удержаться от смеха, тогда прощай чиновничество, — писал А. Герцен. —

Заставить улыбнуться над богом Аписом значит расстричь его из священного сана в простые быки. Снимите рясу с монаха, мундир с гусара, сажу с трубочиста, — и они не будут страшны ни для малых, ни для больших. Смех нивелирует, а этого-то и не хотят люди, боящиеся повиснуть на своем собственном удельном весе“.⁵⁷⁾

Таким образом, положительные герои, сталкиваясь с Победоносиковым, как бы провоцируют его на саморазоблачение; отрицательный персонаж оказывается в комическом положении и, так сказать, помимо собственной воли, дискредитирует сам себя в глазах зрителей. Сатирическое оружие бьет насмерть.

В этом плане важно понять роль Фосфорической женщины, о которой отчасти уже шла речь выше. Некоторые исследователи считают, что ее образ „несколько обособлен в пьесе“. Такую точку зрения развивает Н. Панченко, утверждая, что Фосфорическая женщина „не противопоставлена отрицательным персонажам“ и что она нужна „только для убедительности“.⁵⁸⁾

На самом деле, как и другие положительные герои пьесы, она включена в действие, включена в борьбу с Победоносиковым и К⁰. Появление Фосфорической женщины вызывает новый поворот основной коллизии комедии. Возможность попасть в „коммунистический век“ заставила Победоносикова и К⁰ особенно „активизироваться“. Победоносиков еще более наглее, даже интригует против тех, кто может с его точки зрения помешать его „командировке“ в будущее.

Показателен диалог Фосфорической женщины с Победоносиковым в конце пятого действия. Здесь с предельной ясностью раскрывается истинное лицо подлого лицемера, доносчика, не брезгующего клеветой не только на Чудакова и Велосипедкина, но даже и на собственную жену. Реплики Фосфорической женщины провоцируют Победоносикова, заставляя его раскрыться. Стараясь оправдаться перед ней, он преподносит все свои „достоинства“ образцового бюрократа. И перечень их становится сильным сатирическим ударом по нему самому.

Фосфорическая женщина. Это вы говорите про все, чего вы „не, не, не“... Ну, а есть что-нибудь, что вы „да, да, да“?

Победоносиков. Да, да, да? Ну, да! Директивы провожу, резолюции подшиваю, связь налаживаю, партвзносы плачу, партмаксимум получаю, подписи ставлю, печать прикладываю... Ну, просто уголок социализма... (11, 335—336).

Появление Фосфорической женщины и возможность попасть в коммунистический век открыли Маяковскому новые возможности разного рода косвенных разоблачений победоносиковщины. Встречи людей настоящего с посланницей будущего позволяют Маяковскому оттенить различие их взгляда на одни и те же явления и, тем самым, выявить нелепость, алогичность тех воззрений, которые насаждает Победоносиков и с которыми в известной мере вынуждены считаться зависящие от него люди. С большим искусством сделан в „Бане“

⁵⁷⁾ А. И. Герцен, *Полное собрание сочинений и писем под ред. М. К. Лемке*, т. IX, Пгр. 1919, стр. 119.

⁵⁸⁾ Н. Панченко, „Баня“ В. Маяковского (Творческая история, средства комического). В сб. *Вопросы советской литературы*, т. VI, АН СССР, М.—Л. 1957, стр. 88. Автор статьи прямолинейно использует самохарактеристику этого образа. См. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 11, М. 1958, стр. 335.

диалог Фосфорической женщины и машинистки Ундертон, уволенной Победоносиковым с работы (середина пятого действия).

Ундертон. Скажите, а мне можно с вами?

Фосфорическая женщина. Вы отсюда?

Ундертон. Пока ниоткуда.

Фосфорическая женщина. Как так?

Ундертон. Сократили.

Фосфорическая женщина. Что это значит?

Ундертон. Губы, говорят, красила.

Фосфорическая женщина. Кому?

Ундертон. Себе.

Фосфорическая женщина. Больше ничего не делали?

Ундертон. Перестукивала. Стенографировала.

Фосфорическая женщина. Хорошо?

Ундертон. Хорошо.

Фосфорическая женщина. Отчего ж ниоткуда?

Ундертон. Сократили.

Фосфорическая женщина. Почему?

Ундертон. Губы красила.

Фосфорическая женщина. Кому?

Ундертон. Да себе ж.

Фосфорическая женщина. Так какое ж им дело?

Ундертон. Сократили.

Фосфорическая женщина. Почему?

Ундертон. Губы, говорят, красила!

Фосфорическая женщина. Так зачем вы красили?

Ундертон. Не покрасить, тогда и совсем не примут.

Фосфорическая женщина. Не понимаю. Если б вы еще кому-нибудь другому, скажем, приходящим за справками на работе красили б, ну, тогда б могли сказать — мешает, посетители обижаются. А так... (11, 331—332).

Собеседницы не в состоянии понять друг друга, они говорят на разных языках, за которыми разный взгляд на вещи. Логика здравого смысла Фосфорической женщины сталкивается с абсурдностью, алогичностью той системы рассуждений, которая навязана Ундертон Победоносиковым и которую Ундертон с наивным простодушием здесь воспроизводит. (То же и в следующей реплике Ундертон: „Товарищ, вы меня извините за губы. Что мне делать? В подпольи я не была, а нос у меня в веснушках, на меня только и внимание обратят, что я губами бросаюсь. Если у вас и без этого на людей смотрят, вы скажите, только покажите вашу жизнь — хоть краешком!“ .../11, 332—333/). — Комизм, рожденный этим столкновением, несет в себе насмешку (соединенную с сочувствием) над „жертвами“ бюрократизма и, вместе с тем, сатирический заряд против Победоносикова, против бюрократического бездушия к человеку.

Вводя положительных героев на сцену не для того, чтобы противопоставить их отрицательным как некий образец или норму поведения, Маяковский освободил положительных героев от резонерских функций, от роли рупора авторских идей. Положительные персонажи комедии — простые рядовые советские люди, которые живут и делают свое дело. Когда бюрократы мешают им делать его, они сталкиваются с бюрократами, стремясь пробить бюрократическую стенку. Не на статическом противопоставлении положительного и отрицательного строится пьеса, а на живом взаимодействии персонажей, интересы и стимулы поведения которых антагонистичны и исключают друг друга.

Трудно переоценить значение найденного Маяковским приема. Впервые в советской сатирической комедии в облике положительных персонажей исчезла назидательность, менторство и риторика.

„Важнейшей особенностью комедии является то, что в ней идеал создается и формируется у зрителя особым путем, — пишет в книге *«О комическом»* Ю. Боров. — Комедия не выговаривает идеал «прямо и положительно», а подразумевает его как нечто противоположное тому, что изображается. Зритель и читатель должны проделать активную мыслительную работу противопоставления высокого эстетического идеала изображаемым комическим явлениям“.⁵⁹⁾

Положительные герои у Маяковского не выговаривают идеал „прямо и положительно“. Взаимоотношения между отрицательными и положительными персонажами в своеобразной, свойственной комедии форме отражают взаимоотношения явлений реальной действительности. У Маяковского сатирическая комедия становится синтетическим изображением жизни с ее противоречивыми сторонами.

Принципиальные новаторские открытия Маяковского связаны с тем, что сатирическую комедию он строил на коллизиях, которые в особой форме способны были передать логику самой жизни. В этой связи обращает на себя внимание развязка сюжета комедии, ее финал. В критической литературе можно встретить признание, будто финал недостаточно органичен для „*Бани*“.⁶⁰⁾ Между тем, финал комедии естественно вытекает из решения, которое Маяковский нашел для изображения сатирических и положительных персонажей в едином драматическом действии.

Главным стимулом поведения положительных героев является их творческая цель — создание машины времени, с помощью которой можно отправиться в будущее, а не разоблачение Победоносикова и снятие его с поста. Традиционный способ воплощения идеи торжества добродетели над пороком здесь был непригоден. Устранением одного бюрократа с ответственного поста Маяковский удовлетвориться не мог. Он нашел развязку большей обобщающей силы; финал комедии не только выносит окончательный приговор Победоносикову и „*иже с ним*“, но еще раз заостряет внимание на ведущих тенденциях эпохи.

До последней минуты Победоносиков остается самим собой, и его официальное положение остается прежним. В то же время истинным хозяином положения оказывается уже коллектив положительных героев, готовящих отъезд в будущее. А. Февральский правильно заметил, что „сюжет пьесы, движимый коллективным героем, переплескивается через Победоносикова, оставляя его на месте“.⁶¹⁾

„Машина времени“ — воплощение творческого труда людей, опережающих время, создающих своими руками будущее, „выплывает Победоносикова и ему подобных“ (12, 201). Крах Победоносикова не только результат борьбы положительных героев с бюрократизмом, но также следствие побед, одержанных на главной линии борьбы за будущее. Сатира передает отрицание „победоносиковщины“ эпохой социалистического созидания, самим движением

⁵⁹⁾ Ю. Боров, *О комическом*. Искусство, М. 1957, стр. 79.

⁶⁰⁾ См., например, Б. Росточкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, стр. 300—301.

⁶¹⁾ А. Февральский, *Маяковский-драматург*. Искусство, М.—Л. 1940, стр. 135—136.

жизни к социализму. В этом смысле сатира у Маяковского поистине оптимистична. Патетика и сатира в „*Бане*“ органично слиты. Можно сказать даже, что сатира в „*Бане*“ патетична. Отрицая, она утверждает.

*

Как осуществляется утверждение идеала в сатирической комедии? Как совмещается в ней пафос отрицания и пафос утверждения? Это один из самых важных вопросов, на который сатирическая комедия в литературе социалистического реализма должна отвечать правильно. Опыт Маяковского дает существенный материал для такого ответа.

В ряде работ, затрагивающих эту проблему, встречается некоторая неточность в понимании вклада, сделанного Маяковским. Так, например, Б. Ростокский, сравнивая комедии „*Клоп*“ и „*Баня*“, пишет: „Если в комедии «Клоп» на первый план выдвигались мотивы сатирические, обличающие, явным образом преобладавшие в построении пьесы в целом, в расстановке действующих лиц (недаром сам Маяковский указывал на то, что центральными фигурами в «Клопе» являются Присыпкин и Баян — персонажи, подвергаемые разоблачению и осмеянию), то по-иному строится «Баня». Мотив обличительно-сатирический, хотя и занимает весьма важное место в развитии действия, но выступает здесь лишь органическим, естественным дополнением мотива утверждающего, пафосного, героического“.⁶²⁾

В этом и других высказываниях исследователя (см. стр. 320, 236) утверждение связывается лишь с героической линией, конкретно воплощенной в положительных персонажах комедии.⁶³⁾ Получается при этом, что в „*Бане*“ она уже оттеснила сатиру на второй план. Однако „пафосно-утверждающая устремленность“ комедии Маяковского — следствие всего строя пьесы, принадлежность всех ее частей. Она достигнута прежде всего средствами сатиры, которая и в „*Бане*“ занимает главное место.

Все определяет политическая позиция сатирика, его страстное стремление помочь молодой республике в деле устранения препятствий на пути к социализму. „Я не поэт, — сказал В. Маяковский, — а прежде всего поставивший свое перо в услужение, заметьте в услужение, сегодняшнему часу, настоящей действительности и проводнику ее — Советскому правительству и партии“ (12, 358—359).

Полный негодования ко всему отрицательному, Маяковский старался пере-воспитывать людей: воодушевить их, поднять их на борьбу с недостатками, чтобы ускорить продвижение вперед (в этом заключается активность его сатиры). Глубоко эмоциональное содержание сочетается в его сатире с рациональным моментом, с твердой уверенностью в победе социалистических начал жизни. Перспективой коммунизма, являющегося единственным критерием оценки явлений действительности, он проверял ее достижения. Поэтому все время ясно чувствуется, во имя чего автор борется, почему обличает отри-

⁶²⁾ Б. Ростокский, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, стр. 214.

⁶³⁾ Подобная теория просвечивает и в концепции М. Д. Бочарова: „Следовательно, уже в самой экспозиции, расстановке и общей характеристике героев пьесы четко намечаются две стороны пьесы — утверждающая, героическая и обличающая, сатирическая...“ (М. Д. Бочаров, *Композиционные особенности комедии В. В. Маяковского „Баня“*. „Ученые записки“ Горно-Алтайского государственного педагогического института. Выпуск второй, Горно-Алтайск, 1957, стр. 101).

цательное: не во имя общечеловеческого, а во имя ясно сформулированного и выраженного коммунистического идеала, во имя прекрасного, существующего в настоящей действительности положительного начала, являющегося порукой дальнейшего общественного движения.

Пафос утверждения у Маяковского возникает из единства двух начал: утверждение не может быть без борьбы, без обличения; с другой стороны, сатирическое обличение возникает на основе утверждающей, глубоко оптимистической направленности творчества Маяковского к „коммунистическому далеку“. В его комедиях воплощен принцип самокритики. „В нашем советском обществе, где ликвидированы антагонистические классы, — писал А. А. Жданов, — борьба между старым и новым и, следовательно, развитие от низшего к высшему происходит не в форме борьбы антагонистических классов и катаклизмов, как это имеет место при капитализме, а в форме критики и самокритики, являющейся подлинной движущей силой нашего развития, могучим инструментом в руках партии. Это, безусловно, новый вид движения, новый тип развития, новая диалектическая закономерность“.⁶⁴⁾

Этот новый характер проявляется прежде всего в том, что критика и самокритика в условиях социализма, будучи источником общественного прогресса, являясь средством укрепления социалистического строя. Утверждение нового, прогрессивного совершается как раз с помощью самокритики. Это значит, что в социалистическом обществе уже сама критика приобретает новый, утверждающий характер, если она проводится с позиций коммунистических идей.

Если Маяковский критикует недостатки, то не для того, чтобы поиздеваться над советскими людьми, нарисовать мрачную картину состояния общества, а чтобы способствовать их устранению, будучи глубоко убежденным и уверенным не только в возможности их исправления, а в необходимости, неизбежности их исчезновения. Самокритичность такого рода — это такая форма отношения к явлениям, при которой субъективное, желаемое сливается с объективно осуществимым. Здесь возможны самые разнообразные эмоциональные мотивы — от боли до радости за действительность. Но здесь нет места равнодушию. Чувство ответственности за все, что совершается в жизни — это глубоко внутренне свойственное Маяковскому отношение к явлениям. Поэтому Маяковский, подчеркивая принципиальное отличие советской сатиры от классово-враждебной, в свое время мог вполне обоснованно сказать: „Мы иногда издеваемся над самими собой, но ... во имя самих себя“. Эти слова, в сущности, объясняют новый характер советской сатиры.⁶⁵⁾

Конечно, нельзя механически отождествлять самокритику и сатиру. Сатира — это особый вид искусства, особая художественная форма изображения действительности. Но в основе новой, советской сатиры лежит бесспорно принцип самокритики (как конкретная форма отношения к жизни).

Если с этой точки зрения взглянуть на „Баню“ В. Маяковского, который сумел художественно постичь уже тогда новое качество критики и самокритики, политически руководствуясь партийным пониманием проблемы, то станет

⁶⁴⁾ А. А. Жданов, *Выступление на дискуссии по книге Г. Ф. Александрова „История западно-европейской философии“*, Гослитиздат, 1952, стр. 49.

⁶⁵⁾ *По литературным вечерам. Диспут о советской сатире* (Политехнический музей). На литературном посту 2 (1930) 80.

очевидным, что ее утверждающий пафос возникает не только как результат конкретного воплощения положительных героев, а также, прежде всего, из отрицания средствами сатиры того, что стоит на пути движения общества вперед.

Здесь вполне проявляются глубоко новаторские черты советской сатирической комедии, на передний план выступает прежде всего ее созидательный характер.

Поэтому основная идея, пронизывающая обе комедии Маяковского — это борьба за утверждение коммунистического идеала, красоты человеческого характера, деяния, настоящих человеческих отношений.

Советскую сатирическую комедию Маяковский сделал специфической художественной формой общественной самокритики, надежным помощником партии, у которой она находит моральную поддержку в деле преобразования общества.

Идейное содержание сатиры, ее политическая направленность, объект осмеяния и критики обусловлены характером самого общества. Советская сатира опирается на те принципы передовой марксистской мысли, которые внедряются в действительность путем коллективных усилий народа под руководством партии. Во имя этих принципов, вооруженная ими, сатира борется за их торжество, за их утверждение. В этом проявляется новая природа сатиры в искусстве социалистического реализма. И Маяковский своим сатирическим творчеством доказал это практически.

Смех, юмор, ирония — характерный признак сатирического произведения. Эта черта выявляет присутствие автора, который в сатире всегда налицо, позиция которого проявляется здесь непосредственно и приобретает особо важное значение. Позиция Маяковского в его комедиях — это позиция сатирика, вставшего над злом, осуждающего и осмеивающего его, но при этом уверенного в победе над ним. В этом заключается принципиальное отличие советской сатиры от сатиры XIX века.

Сатира Маяковского поистине разящая наповал и, вместе с тем, веселая сатира. В этом смысле весьма примечательно, что из „пагубного явления“ люди будущего сделали „научное и веселое препровождение времени“, как об этом говорит председатель, предлагая вниманию собравшихся в зоосад зрителей клетку с Присыпкиным. Присыпкины опасны, но не страшны, а смешны и поучительны.

У Маяковского выявление и разоблачение зла крепко связано с глубокой верой, что это зло преодолимо, поэтому сатирику не нужно показывать благополучного конца, облегчать победу добра над злом. Сам смех, пронизывающий его сатиру, нес в себе пафос утверждения.

*

Такая сатира не боится сгущения красок в изображении отрицательного. В создании образов Присыпкина, Победоносикова, Оптимистенко, Ивана Ивановича, Моментальникова и других, в картинах „красной свадьбы“ Присыпкина с „мадмуазель Эльзевирой Ренесанс“, в финальной сцене „Клопа“ (Присыпкин в клетке зоосада), в сцене с Победоносиковым, увековечивающим свою память „для полноты истории“ и др. — драматургом применена полная

гамма комедийно-сатирических приемов — гипербола, пародия, парадокс, карикатура и др.

Сгушение красок, усиленная концентрация этих приемов предполагали нарушение элементарного правдоподобия. Сатирические комедии Маяковского отражают жизнь не в формах самой жизни. В мире, созданном Маяковским, т. е. в мире сатиры, нет и не может быть зеркального повторения явлений действительности. Воспроизводилась логика жизненного процесса, но никоим образом не факт в его натуральном виде.⁶⁶⁾ Маяковский остается верен не элементарному правдоподобию, а большой правде жизни.

Интересно, что А. В. Луначарский в своих раздумьях о путях развития советского драматического искусства отмечал как один из основных художественных приемов складывающегося „пролетарского стиля“ (наряду с реалистическим художественным приемом, отличающимся „правдивостью изображения внешних явлений“), прием „стилизующий“, „в который входит карикатура, гипербола, деформация“.⁶⁷⁾ В своей „борьбе с отрицательными явлениями социалистический реалист, конечно, может прибегать ко всякого рода гиперболам, карикатурам, совершенно невероятным сопоставлениям, — писал Луначарский, — не для того, чтобы скрыть действительность, а для того, чтобы путем стилизации раскрыть ее“.⁶⁸⁾ Луначарский подчеркивал важность таких форм сатиры (он говорил о „формах отрицательного реализма“), „которые могут переходить в любую степень внешнего неправдоподобия при условии громадной внутренней реалистической верности“.⁶⁹⁾

В связи с этими особенностями сатирического изображения А. В. Луначарский очень часто в поисках возможностей художественного обогачения современного комедийного искусства обращал внимание на традиции античного театра Аристофана: богатство воображения, „колоссальный размах фантазии“,⁷⁰⁾ фантастическую гиперболу, гротескный сарказм, „сверкающий и умный смех“.⁷¹⁾ Именно эти качества были основой постоянных призывов А. В. Луначарского к созданию на советской сцене „аристофановской комедий, где важен не сюжет, а отдельные блестящие плакаты, слова, пение, всевозможные трюки, где суть во всем том, чем театр может быть богат и чем может обогатиться“.⁷²⁾

Сатирико-драматическое творчество Маяковского несомненно представляло своеобразную форму комедийного искусства, отличающуюся не только огромным зарядом мысли и чувства, широтой идейной проблематики, но и тяготением к напряженным, обостренным конфликтам, свободному полету фантазии, гротескно-фантастической и в то же время глубоко реалистической гиперболе,

⁶⁶⁾ В своей статье „Как делать стихи?“ (1926) Маяковский писал: „Один из способов делания образа, наиболее применяемый мною в последнее время, это — создание самых фантастических событий — фактов, подчеркнутых гиперболой.

Чтобы врассыпную разбежался Коган,
встреченных увеча пиками усов“ (12, 110).

⁶⁷⁾ А. В. Луначарский о театре и драматургии, том 1, Искусство, М. 1958, стр. 650 (О новых пьесах и основных линиях пролетарского искусства).

⁶⁸⁾ А. В. Луначарский, Конспект доклада о задачах драматургии. Неделя (воскресное приложение Известий), 1961, № 50, 10—16 декабря, стр. 10.

⁶⁹⁾ А. В. Луначарский о театре и драматургии, том 1, Искусство, М. 1958, стр. 738 (Социалистический реализм).

⁷⁰⁾ Там же, стр. 651 (О новых пьесах и основных линиях пролетарского искусства).

⁷¹⁾ Там же, стр. 172 (К вопросу о репертуаре).

⁷²⁾ Там же, стр. 275 (Среди сезона 1923/24 года).

к такой сатирической деформации изображаемого объекта, которая ярко и четко выясняет его внутреннюю социальную правду. Творчество Маяковского развивалось в известном смысле в русле этого широко воспринятого Луначарским комедийного искусства аристофановского стиля, продолженного в разное время великими реалистами прошлого Рабле, Свифтом, Гоголем, Салтыковым-Щедриным.⁷³⁾

Огромная концентрация явлений мещанства и бюрократизма, разоблаченного в комедиях Маяковского, сатирическая резкость, с которой он клеймил все эти явления, вызывали недоумение многих критиков, которым казалось, что это способно опорочить действительность. Таких, как В. Блюм или критик Д. Тальников, именно эти особенности произведений Маяковского пугали и выводили из равновесия. Критики яростно оспаривали социально-политическую значимость образа Присыпкина, в связи с тем и всей пьесы, вульгаризуя ее идейное содержание. Д. Тальников увидел в Присыпкине „... весьма плохо сделанный — сколок со старого, затрепанного в тысячах фарсов дореволюционных сцен, «вечного» обывателя — мещанина с дешевыми остротами...“⁷⁴⁾; для Осипа Бескина это был лишь „гротесковый символ обывателя“, „мертвый штамп“ в стиле „дешевой клоунады“.⁷⁵⁾ Одни усмотрели в комедии лишь „примитивный фарс“ с „подспудной авторской озлобленностью“ (Осип Бескин), другие „... элементарную даже для юного пионера пропись“⁷⁶⁾ (И. Туркельтауб). Эти критики не смогли разобраться в том, как своеобразно отношение сатиры к жизни.

Специфичность сатиры тесным образом связана с театральной условностью. Условность — это природа, особенность и непременная спутница сатирического изображения. Комедийно-сатирические сюжеты пьес Маяковского — сугубо условны, что не только не препятствует реалистическому изображению жизни, а наоборот служит ему.

Например, в изображении общества будущего в „Клопе“ Маяковский использовал своеобразную гиперболу, местами реализованную в театрально-игровой форме. Как иначе можно понять, что люди будущего, вооруженные зрительными трубами, фотоаппаратами, киноаппаратами, пожарными лестницами и сетками ловят на стенах домов маленького клопа; или другие детали — люди 1979 года ищут в словарях забытые слова: самоубийство, буза...; Присыпкин лишь дыханием своим, насыщенным алкоголем, заражает окружающих его людей; и в помещении, где дышит Присыпкин, поставлены вентиляторы для очищения воздуха; сигарета для людей будущего является орудием убийства; в этом же условном ряду находится и анекдотическая чистоплотность врачей. Фантастическая картина в „Клопе“ менее всего картина, изображающая жизнь будущего общества в конкретных подробностях. Это условная картина и подробности в ней условны, но они позволяют в зрелищно-

⁷³⁾ В своей статье *Романтика на советской сцене* А. В. Луначарский писал: „... наша социалистическая комедия, держащая в руке бич, гремящий бубенцами, несколько не должна бояться романтики: она может, оставляя позади средневековые фарсы, комедии Шекспира и Мольера, соревноваться по свободе фантазии и широте охвата своего победоносного смеха — с Аристофаном, которому так близок был по духу Гейне, любимейший поэт Маркса, и сказочник Салтыков, любимейший писатель Ленина“ (Советский театр 1 [1933] 19).

⁷⁴⁾ Жизнь искусства 11 (1929) 10.

⁷⁵⁾ Красная новь 5 (1929) 244.

⁷⁶⁾ Жизнь искусства 12 (1929) 7.

театральной форме донести до зрителя представление о некоторых существенных чертах будущего общества, о некоторых принципах человеческих отношений, которые осуществляются в будущем.⁷⁷⁾

Поэтому эпизоды второй части комедии — это мир раскрепощенных вещей, служащих человеку и его потребностям, берегущих его время и энергию (отсюда радиораструбы и „голосовательный аппарат“), выявляющих всестороннюю заботу о человеке, это мир покоренной природы (отсюда и „мандаринящиеся деревья“ [в 7 картине]).

Комедии Маяковского характеризуются единством стилевых принципов. Отказ от изображения жизни в формах самой жизни, диктуемый спецификой сатирической комедии, в равной степени относится и к картине будущего. Это нереальный мир, в котором, однако, правдиво уловлены реальные черты общества будущего. Ведь люди, действительно, не должны быть грубыми, говорить вульгарные слова, увлекаться и отравляться алкоголем. Нет ничего столь непонятного в том, что доктор не понимает, что люди могли из-за любви дойти до самоубийства, ведь действительно, как он говорит: „... От любви надо мосты строить и детей рожать...!“ Нет ничего непонятного в том, что люди будущего давно покончили с алкоголем, зная его вредное влияние на человека.

Маяковский не изображал людей будущего как живых людей. Это „оживленные тенденции“, это носители разумных представлений о нормальном человеческом поведении и образе жизни.

Непохожесть этого мира на то, что окружало современного человека, входила в намерения Маяковского; ему важно было подчеркнуть несоответствие реальной жизни тому идеалу отношений, который, возможно, осуществится в будущем, несоответствие отнюдь не легко и не быстро устранимое, несоответствие, которое должен чувствовать зритель не только в конце 20-х годов, но и позднее. Маяковский, конечно, знал, что и в 1979 году будут проявляться многие пережитки, унаследованные от старого времени. „В пьесе — факты об обывательской мрази и века и сегодняшнего дня“, — писал В. В. Маяковский про предмет своей комедии (12, 507; разрядка моя — М. М.).

Это активное наступление на зрителя естественно завершается заключитель-

⁷⁷⁾ Когда был поставлен „Клон“, особые нападки со стороны критики вызвала его вторая часть, где „размороженный“ Присыпкин попадает в общество 1979 года. Тут уже в полную меру проявилось отрицательное отношение некоторой части критики к Маяковскому, неспособность проникнуть в художественный замысел пьесы. Например, О. Бескин демагогически обвинял Маяковского в связи с „мандаринящимися деревьями“ в „потребительском представлении о социализме“. Он писал: „Требуется ли доказывать, что этот идеальный иванушкин рай выдает с головой потребительское представление автора о социализме! Ведь это исключительное опощление, вульгаризация. Ведь так преломляться социализм может только в голове «обывателиуса вульгариса», которого обесславить, высмеять взялся Маяковский“ (Красная Новь 5 (1929) 246). Еще дальше шел в своих выводах С. Мокульский. Изображение людей будущего, по его мнению, „отдает весьма неприятным антисоветским духом“. Он ухитрился увидеть в комедии 1001-ую вариацию памфлетов на социалистический строй и провозглашал: „Да, социализм Маяковского — социализм вегетарианцев и «сухарей»... Заметим, однако, — продолжал критик свои рассуждения, — что в данном случае Маяковский вовсе не шутит, ибо люди будущего строя вовсе не являются объектом сатиры. Очевидно, он именно так представляет себе этот строй. Но в таком случае его пьеса является весьма сомнительной с советской точки зрения. Это — очередная бутада талантливого поэта, которая привела его к явственному идеологическому срыву“ (Жизнь искусства 13 [1929] 10).

ной репликой Присыпкина, прямым любовым ударом. Через головы посетителей зоосада Присыпкин обращается к публике зрительного зала „с приглашением занять место в клетке рядом с ним“: „Граждане! Братцы! Свои! Родные! Откуда? Сколько вас?! Когда же вас всех разморозили? Чего ж я один в клетке? Родимые, братцы, пожалте ко мне! За что ж я страдаю?! Граждане!“ ... (11, 273).

Маяковский, нарушив здесь театральную иллюзию, ведет прямой, непосредственный разговор со зрителем, атакует его. Долгое время заключительная реплика „Клопа“ будет актуальна. Возможно, и люди 1979 года будут сознавать, как осознает и нынешний зритель, насколько в каждом из них сидят пережитки старого, будут чувствовать сатирический укол поэта.

Маяковский отлично знал театр и его потенциальные возможности. Вся его изобретательность была направлена на то, чтобы использовать возможности театра как зрелища. Условность — естественный язык сатиры — была для него опорой. Ставить под сомнение ту условность, которой пользовался Маяковский, значит брать под сомнение всю художественную систему, собственную его сатирическим комедиям. Вот почему не может не настораживать замечание Б. Ростюцкого о том, что условность — нечто „упрощающее, а тем самым обедняющее ту или иную мысль“.

Ростюцкий сравнивает наличие условных элементов в „*Мистерии-буфф*“ и „*Клопе*“ и констатирует, что „Маяковский шел в своей драматургии путем сокращения, уменьшения удельного веса этих элементов в построении своих пьес“.⁷⁸⁾ „Наконец, в «Бане» условность некоторых положений, как и в «Клопе», проистекающая из введения мотивов фантастики («машина времени», появление Фосфорической женщины и т. п.), уже решительным образом отступает на второй план перед событиями целиком и полностью реальными“, — замечает Б. Ростюцкий (стр. 299—300).⁷⁹⁾ Стремление противопоставить реалистические средства фантастике, как особому средству изображения жизненных явлений, не оправдано, оно ведет к разного рода натяжкам в подходе к самим комедиям. Такой натяжкой является утверждение Ростюцкого, будто в „Бане“ „элементы условности и внешней зрелищности“ — своего рода довесок, „так как главное действие развертывалось ... вне каких-либо условных рамок“.⁸⁰⁾

Условность и фантастика — это не частности в комедиях Маяковского, они, как мы видели уже, составляют выразительную особенность сюжета комедий.

Движение от „*Мистерии-буфф*“ к „*Бане*“ определяется не тем, что Маяковский отказался от условности, а тем, что он стремился избавиться условности ситуаций и образов от нарочитости, сделать их максимально прозрачными и расширить их жизненную емкость, способность шире и глубже обобщить реальную действительность.

Проблема условности в недавнее время привлекала внимание исследователей. К ней обращался также Б. Захава и многие другие деятели театра. Верно

⁷⁸⁾ Б. Ростюцкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, стр. 299.

⁷⁹⁾ Взгляд Б. Ростюцкого не новый. Уже И. Эвентов, исследуя сатиру Маяковского, говорил об усилении в творчестве поэта „реалистической изобразительности“ и о его отказе „от гротеска и прочих условностей“ (И. Эвентов, *Маяковский — сатирик*. Л. 1941, см. стр. 182—185).

⁸⁰⁾ Б. Ростюцкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, стр. 301.

трактовал эту проблему в брошюре „Против фальсификации истории советской литературы“ В. Р. Щербина:

„С методом нашего искусства связаны определенные эстетические принципы. В то же время реализм не диктует каких-либо обязательных приемов, стилей, форм воплощения, он предполагает множество самых различных «способов» изображения действительности, лишь бы они доносили правду жизни, мыслей и чувств человека.

Здесь опять встает вопрос о различного рода условных художественных формах. Условность условности рознь. Условность, подчеркивающая подлинные черты жизни, раскрывающая важный смысл явлений, есть одна из своеобразных форм выражения правды в искусстве. Но для социалистического реализма неприемлема условность декадентская, разрывающая связь искусства с мыслью, с правдивостью воплощения жизни, искажающая облик действительности. Художественный диапазон социалистического реализма безмерно широк, но в пределах содержательности форм, выражающих связи искусства с жизнью и мышлением, с борьбой народа и его чувствованиями“.⁸¹⁾

Б. Ростокский, правильно пытаясь отмежевать театральную работу Маяковского от приемов условного театра символистов, к которым сводились до недавнего времени в некоторых работах особенности театра Маяковского, однако, на самом деле, недооценил этот элемент художественного метода Маяковского.

Притом именно фантастика раздвинула рамки комедии Маяковского, придала ей масштабность. Комедия XIX века локализовалась вокруг реалистического быта, конкретных бытовых явлений; а у Маяковского фантастика — видение будущего, осмысление настоящего с позиций будущего. Она придала комедии размах, внутреннюю устремленность, дала возможность широко осмыслить явления жизни в перспективе ее развития. Такая фантастика, т. е. такая театральная условность, обогащает палитру реалистической и сатирической комедии новыми красками.

*

„«Баня» — вещь публицистическая, поэтому в ней не так называемые «живые люди», а оживленные тенденции“, — писал Маяковский (12, 200). Поэтому он не стремится к подробному рисунку психологических переживаний персонажа. Выявляя и демонстрируя избранное явление (обывательщину, бюрократизм), он стремится показать в разнообразных обстоятельствах общественной борьбы его наиболее характерные свойства.

Галерея бюрократов (Победоносиков, Оптимистенко и др.) составляла, по словам Маяковского, „общую фигуру бюрократа“ (12, 396). Процесс концентрации отрицательных качеств в одной фигуре, однако, сопровождался в то же время рассредоточением определенных типических черт в ряде других образов, в каждом из которых акцентируется только один главный признак. Персонажи наделяются „индивидуальной характеристикой“, но это не черты индивидуальной человеческой личности, а конкретизация социально-политической сущности

⁸¹⁾ В. Р. Щербина, *Против фальсификации истории советской литературы*. Серия VI, № 20, Знание, М. 1958, стр. 24.

явления. Принцип „оживленных тенденций“ Маяковского продолжал щедринский способ сатирической типизации.⁸²⁾

Сатирический образ — „оживленная тенденция“ — имеет свою специфику. Он живет в особом мире, в котором отношения подчинены логике сатирических закономерностей, а не законам человеческой психологии. Это отношения резких, неожиданных контрастов и сравнений, столкновений и парадоксальных сопоставлений, выпукло обнажающих сущность явления, заостряющих отдельные его грани.

Примером может служить диалог-столкновение Победоносикова с собственным секретарем (в начале пятого действия), когда главный пупс очутился в очереди в свою собственную канцелярию. Маяковский сумел здесь воспользоваться не раз проверенным в классической литературе приемом взаимного разоблачения отрицательных персонажей. Отмеченная сцена — своеобразно реализованный иронический парадокс, имеющий яркий комический эффект. Победоносиков добивается пропуска вне очереди к Фосфорической женщине:

Оптимистенко. В чем дело, гражданин?

Победоносиков. Нет, так продолжаться не может. Я об этом еще поговорю. Я и в стенную газету про это напишу. Обязательно напишу!!! С бюрократизмом и протекционизмом надо бороться. Я требую пропустить меня вне очереди!

Оптимистенко. Товарищ Победоносиков, да какой же может быть бюрократизм перед проверкой и перед отбором? Не треба вам се беспокоить. Идите себе вне очереди. Вот очередь пройдет, и валийте прямо сами по себе и без всякой очереди.

Победоносиков. Мне нужно сейчас!

Оптимистенко. Сейчас? Пожалуйста, сейчас! Только же ж у вас часы с ихними часами не согласованы. У нее же ж, товарищ, время другое, и как она мне скажет, вы сейчас же ж и пойдете...

Победоносиков. Так ведь мне ж надо в связи с переброской выяснить массу дел: и оклад, и квартиру, и прочее.

Оптимистенко. Тьфу! Да я же ж вам говорю, не суйтесь вы с мелочами в крупное госучреждение! Мы мелочами заниматься не можем. Государство крупными вещами интересуется: фордизмы, скажем, машины времени, то, сё... (11, 324—325).

Неправдоподобная с точки зрения элементарного жизненного правдоподобия, с точки зрения логики человеческих отношений начальника и его секретаря, эта сцена великолепно мотивирована, по-своему логична для того мира, в котором действуют „оживленные тенденции“. Бюрократическая машина действует всегда однозначно, безотносительно к тому, кто попадает в нее. Победоносиков наталкивается на те препятствия, которые неизменно преграждали путь посетителя к ответственному лицу. И из уст Оптимистенко, как бы в первый раз увидевшего Победоносикова, выскакивают фразы, которыми Оптимистенко неизменно встречает других посетителей. Это логично для бюрократизма, но, вместе с тем, обнажает абсурдность, алогизм бюрократических отношений. Комедийно-сатирический эффект этой сцены достигается также тем, что Победоносиков, ставший для Оптимистенко очередным посетителем, не перестает быть Победоносиковым, ответственным лицом, претендующим на привилегии. Его „психология“ так же автоматична, как и „психология“ Оптимистенко.

Нет необходимости сейчас останавливаться на том, как Маяковский дости-

⁸²⁾ Я. Эльсберг, *Типическое в сатире Гоголя и Щедрина*. Литература в школе 5 (1953) 8—17.

гает сатирической типизации, поскольку эта сторона комедий Маяковского лучше всего исследована.

Большую сложность представляет вопрос о том, какими путями Маяковский шел, создавая образы положительных героев. Ответить на этот вопрос — задача большой принципиальной важности.

В работах, посвященных комедиям Маяковского, принято „Клопу“ противопоставлять „Баню“ и делать довольно очевидный вывод, что „положительные герои той же «Бани», при всей лаконичности характеристики, уже куда более насыщены живыми типическими чертами, увиденными поэтом в реальной действительности, нежели, например, положительные герои комедии «Клоп»“.⁸³) Затем весьма распространен взгляд, согласно которому образы положительных героев в „Бане“ „сделаны менее рельефно“, чем отрицательные.⁸⁴) В. Фролов пишет в книге „О советской комедии“: „... положительные герои «Бани» обрисованы относительно слабее, чем образы сатирические“.⁸⁵) И, наконец, А. Анастасьев утверждает: „Эти образы, в отличие от персонажей сатирических, лишены жизненных, конкретных, реалистических черт, они лишь обозначают новых людей, но не воплощаются в конкретных характерах“.⁸⁶) По этому поводу необходимо, прежде всего, сказать, что сама по себе голая констатация факта — положительные персонажи в „Бане“ выписаны рельефнее, чем положительные герои в „Клопе“ — мало плодотворна, ибо в двух разных художественных произведениях, с разным замыслом, разные художественные функции ложатся и на плечи положительных персонажей.

В „Клопе“ положительные герои играют по существу лишь эпизодическую роль. Эти персонажи нужны были Маяковскому, чтобы показать отношение рабочей молодежи к Присыпкину и присыпкинщине. И эту роль положительные персонажи прекрасно выполняют. Отсутствие какой бы то ни было детализации их образов, отказ от индивидуализации был мотивирован известной ограниченностью их роли, „обозренческим“ характером сатирического сюжета.

В „Бане“ же роль положительных персонажей неизмеримо выросла потому, что сюжет концентрируется вокруг „машины времени“ и призван передать синтетическую картину эпохи творческого созидания. — Впрочем, вопрос о соотношении положительных и сатирических фигур — это, как мы видели, вообще не вопрос регламентации масштабов их изображения. Бесмысленно требовать от сатирика, чтобы он изображал положительных героев в таком же масштабе и объеме, как и сатирические образы, если главный объект его внимания — отрицательные явления.

Но, разумеется, может быть и так, что значительная и ведущая роль принадлежит положительным героям, а комедия все же не перестает быть сатирической.⁸⁷) О такой возможности свидетельствует опыт классической литературы — „Горе от ума“ (Чацкий) Грибоедова, „Фигаро“ Бомарше.

⁸³) Б. Ростоцкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, стр. 228. Аналогичные утверждения можно встретить также в работах В. Фролова, А. Анастасьева, Н. Т. Панченко.

⁸⁴) Н. Т. Панченко, „Баня“ В. Маяковского (Творческая история, средства комического). В сб. *Вопросы советской литературы*, т. VI, АН СССР, М.—Л. 1957, стр. 88.

⁸⁵) В. Фролов, *О советской комедии*. Искусство, М. 1954, стр. 95.

⁸⁶) А. Анастасьев, *Путь советской драматургии* (предисловие). В кн. *Пьесы советских писателей*, т. I, Искусство, М. 1953, стр. XXIV.

⁸⁷) См. Я. Эльсберг, *Вопросы теории сатиры*. Советский писатель, М. 1957, стр. 353.

Сущность проблемы положительных героев в сатирической комедии состоит в том, как их изображать, чтобы было соблюдено художественное стилевое единство.

Сатирическая комедия имеет свои специфические особенности, которые характеризуют всю систему образов. Опыт Маяковского свидетельствует о том, что наиболее полно выявляются те черты положительных персонажей, которые относятся к сфере их борьбы с отрицательными явлениями, персонафицированными в сатирических фигурах. В этом отношении формулировка Я. Эльсберга, рассматривающего образ Чацкого в „Горе от ума“, что внутренняя жизнь героя „рисуетя преимущественно под углом зрения этой борьбы“⁸⁸⁾ с сатирическими персонажами, сохраняет свою силу до некоторой степени и для советской комедии. И положительные герои Маяковского ограничены в своих действиях в значительной степени „сатирической территорией“ отрицательных персонажей, действуют на ней. Но вместе с тем, в „Бане“ драматург сумел заметно расширить рамки комедии, стремясь „особенно в эпоху пятилетнего строительства, дать не только критикующую вещь, но и бодрый, восторженный отчет, как строит социализм рабочий класс“ (12, 399).

Маяковский подчеркнул в своих положительных героях те качества, которые умножали главный пафос комедии. В лапидарной, но выразительной форме он изображает их простоту, скромность, мужество, энтузиазм, любовь к труду, чувство юмора. Образы положительных героев в „Бане“ — Чудаков и Велосипедкин — индивидуализированы, это характеры, но характеры, существующие все же в сатирической комедии.

В последние годы в исследованиях, посвященных комедиям Маяковского, делались попытки уяснить единство принципов изображения положительного и отрицательного у Маяковского.

Ю. У. Фохт-Бабушкин, например, в статье „Об изображении положительного начала в сатирических комедиях М. Горького и В. Маяковского“ считает, что „драматург находит блестящий ответ на вопрос, как же надо рисовать положительного героя в пьесе-гротеске“⁸⁹⁾ Последующий разговор, однако, о маловыразительности и бледности положительных героев в „Бане“ обнаруживает прокламационный по существу характер этого основного тезиса. Ибо слабость „Бани“, по мнению Фохт-Бабушкина, заключается в том, что Маяковский „словно не решался полностью встать на им же гениально найденный путь — на путь чистой условности изображения положительного начала“⁹⁰⁾, и в воплощении положительной среды остался в рамках, диктуемых принципом заострения художественного образа.

Фохт-Бабушкин противопоставляет принцип заострения и преувеличения, считает их несовместимыми в одном произведении. Это не оправдано теоретически и не подтверждается комедией Маяковского.

Теоретическая несостоятельность подобного противопоставления показана в работе Е. П. Толстова „О некоторых особенностях типизации в сатире Маяковского“. Автор статьи правильно пишет: „Термин «преувеличение» употребляется также в смысле гиперболизации. Некоторые критики и литера-

⁸⁸⁾ Там же, стр. 345.

⁸⁹⁾ „Ученые записки“ Челябинского государственного педагогического института, т. 2, выпуск 1, 1956, стр. 31.

⁹⁰⁾ Там же, стр. 32.

туроведы почему-то сводят художественное преувеличение как способ типизации к одному из приемов — гиперболизации, т. е. преувеличению внешних черт образа. Но гипербола, а также гротеск, карикатура и т. д. всего лишь специальные приемы, с помощью которых художник добивается заострения образа⁹¹⁾ В самом деле, заострение может осуществляться с помощью разных средств, в том числе и с помощью гиперболы. В „Бане“ даже сатирические фигуры, сделанные методом заострения, имеют разную степень этого заострения, не всегда доведенную до гиперболы. Тем более необходимо многообразие средств для обрисовки положительных героев. Отказ от „чистой условности“, свойственной „оживленным тенденциям“, был здесь оправдан. Ведь условность Победоносикова — сатирического типа — рождается, прежде всего, на основе автоматизма, доведенного с помощью гиперболы до абсурда, духовного оо-стенения, соответствующего сущности бюрократизма.

Коль скоро речь шла о воплощении живых сил общества, одержимых творческой энергией, о воплощении трудового энтузиазма, „чистая условность“ образов-масок заранее обрекала бы на схематизм. У Маяковского положительные герои — характеры, но они не являются слепком с положительных героев жизни, они обрисованы с помощью заострения, в котором есть и некоторая условность. (Восторженное увлечение Чудакова, Велосипедкина и других „машинной времени“ несколько подчеркнуто, оно переходит иногда в смешное чудачество, а порой в комическую одержимость. Этот позитивный комизм и известное упрощение их жизненных интересов — политическая наивность и непрактичность Чудакова, или „практический материализм“ Велосипедкина — выявляет следы условности, в отношении стиля уравновешивающей пьесу.) Их сценическое бытие, естественно, должно было в известной степени подчиниться тем „законам“, по которым живёт сатирические персонажи. Их поведение подчинено не только логике их характера, но обусловлено и теми условными ситуациями, которые порождает фантастический сюжет. И в общем положительные персонажи выходят за границы бытового правдоподобия. Именно это и давало возможность Маяковскому изображением положительных персонажей не нарушать стилевого единства комедии, и в то же время быть гибким в выборе для них художественных оттенков, избежать одноцветности и однолинейности.

Маяковский получил возможность показать эмоциональную жизнь положительных героев. Их язык несет на себе печать живых эмоций. Достаточно вспомнить яркость темпераментной речи Велосипедкина („Что, все еще в Каспийское море впадает подлая Волга?“ — спрашивает Велосипедкин Чудакова о состоянии изобретения), богатый юмор, которым наделен язык Велосипедкина, Чудакова, Ночкина, патетическую речь Фосфорической женщины. — Характер юмора, которым наделяет Маяковский своих положительных героев, можно до некоторой степени ощутить в построении реплик Велосипедкина. Он предлагает, например, использовать „машину времени“ Чудакова то для исключения скучного оратора Когана, то для выращивания пыплат. Этот его „практический материализм“ не только вызывает смех противоречием между характером явления („машина времени“) и объектом его применения, но и показывает в то же время в юмористическом свете глубокие человеческие качества Вело-

⁹¹⁾ „Ученые записки“ Московского государственного университета, вып. 196, изд. Московский университет, 1958, стр. 68.

сипедкина: заботу о друге, жизнелюбие и т. д. Таким образом, юмор помогает раскрыть богатство эмоциональной жизни героев.

Положительные персонажи сатирических комедий Маяковского несут на себе не только одобрение, сочувствие автора, но и критические интонации. Уже в „Клопе“ имелись юмористические штрихи и даже оттенки иронии в изображении людей будущего. Это рождено желанием Маяковского предостеречь от аскетизма, обеднения жизни, лишения ее поэзии.

Как иначе истолковать те места комедии, которые намекают, что люди будущего не будут знать роз, книг о любви, и разговоры о сердце им будут чужды.

Зоя Березкина (*садится около Присыпкина, распаковывает книги*). Не знаю, пригодится ли это. Про что ты говорил, этого нет, и никто про это не знает. Есть про розы только в учебниках садоводства, есть грезы только в медицине, в отделе сновидений. Вот две интереснейшие книги приблизительно того времени. Перевод с английского: Хувер — „Как я был президентом“.

Присыпкин (*берет книгу, отбрасывает*). Нет, это не для сердца, надо такую, чтоб замирало...

Зоя Березкина. Вот вторая — какого-то Муссолини: „Письма из ссылки“.

Присыпкин (*берет, откидывает*). Нет, это же не для души. Отстаньте вы с вашими грубыми агитками. Надо, чтоб шипало...

Зоя Березкина. Не знаю, что это такое? Замирало, шипало... шипало, замирало...

Присыпкин. Что же это? За что мы старались, кровь проливали, когда мне гегемону, значит, в своем обществе в новоизученном танце и растанцеваться нельзя? (11, 263—264).

Здесь насмешка над Присыпкиным („... чтоб замирало... шипало... и т. д.) соединена с иронией по адресу людей будущего, а тем самым и по адресу зрителя. Именно она подсадила Маяковскому дать в руки Зои Березкиной вместо требуемых Присыпкиным книг о любви — книжки Гувера и Муссолини.

Вопрос об отношении Маяковского в последние годы жизни к любви неоднократно привлекал внимание исследователей. В связи с этим обращались и к комедии Маяковского „Клоп“. Особую остроту этот вопрос приобрел, когда в Нью-Йорке был опубликован комментарий Р. Якобсона к поздней лирике Маяковского. Работа Якобсона получила должную оценку в советском литературоведении и сейчас нет необходимости возвращаться к этой полемике по существу обсуждавшейся темы.⁹²⁾ Важно отметить, что позиция Маяковского в этом вопросе может быть правильно понята, если будет уяснена общая задача, которую Маяковский ставил перед собой, создавая образы положительных героев.

⁹²⁾ Следует сказать, что Р. Якобсон извращает идейно-тематическое содержание комедии, утверждая, будто „Клоп“ — жесточайшая сатира на лирическую стихию вообще и на лирику Маяковского в частности“. Искажая правду образов, он трактует приведенную выше сцену с Присыпкиным и Зоей Березкиной как осмеяние „постоянной мечты молодого Маяковского о будущем“, как горькое разочарование поэта в советской действительности. Сцену с репортером (комментирующим поведение людей зараженных Присыпкиным) он представляет как издевательство самого поэта над влюбленностью. Сопоставляя данный эпизод с концовкой стихотворения „Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви“, он тщетно старается „уличить“ Маяковского в противоречивом воззрении на любовь (см. *Русский литературный архив*, Нью-Йорк 1956, стр. 173—206).

К сожалению приходится отметить, что советское литературоведение уклоняется от разъяснения этих мотивов в „Клопе“. Вряд ли можно удовлетвориться толкованием, которое дал Б. Ростоцкий сцене с репортером. „Тирада“ репортера принята им всерьез, как прямое и непосредственное выражение точки зрения самого Маяковского (см. Б. Ростоцкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, стр. 183—184).

И сцена, приведенная выше, и тирада репортера, комментирующего появление фокстротирующей девушки, это не издевательство поэта над любовью и не плод усилий ментора, наставляющего, как правильно распределить половую энергию. Это ирония Маяковского, природу которой удачно определил Д. Е. Максимов, отметив, что ее назначение „можно сравнить с назначением фильтра, предохраняющего источник от всего, что способно его замутировать“ и что она является — на основе юмористического отношения — „спутником его утверждения“.⁸³⁾

Таким образом, и сатирический психоанализ, примененный в обрисовке отрицательных персонажей, и юмор (с критическими интонациями) в воплощении положительного начала способствуют сохранению единства стиля.

*

Принцип, которому Маяковский следовал, создавая образы положительных героев, расширял смысловой и эмоциональный диапазон сатирической комедии еще в одном направлении. В комедии Маяковского органично включены драматические мотивы, в „Бане“ они занимают еще больше места, чем в „Клоне“. Они сообщают пьесе особую эмоциональность, лирически окрашенную, которая делает ее произведением глубоко насыщенным человеческими чувствами и переживаниями. Поэт стремился изобразить перипетии настоящей жизни. Драматические мотивы выступают особенно заметно, например, в столкновениях и взаимоотношениях Победоносикова с его женой Полей, в истории с Ундертон. Тонко подмечает Я. Эльсберг в своей книге о проблемах сатиры, что „«Баня» вызывает также боль за людей, страдающих в душливой атмосфере старого быта, забытых бездушными бюрократами.“

Такова жена Победоносикова Поля, жизнь которой он исковеркал, превратив ее из комсомолки в «ощипанную наседку», как она сама с горечью называет себя. Однако, несмотря на нанесенное ей опасное душевное ранение, Поля находит в себе силы для того, чтобы искать пути к активному участию в борьбе за социализм. Большое драматическое содержание вложил Маяковский также в образ машинистки Ундертон, честной, искренне советской женщины, нагло третируемой Победоносиковым и политически еще малограмотной, но жаждущей «хоть краешком» увидеть будущее“.⁸⁴⁾

Маяковский по-своему успешно осуществил органическое слияние сатирических и драматических элементов в сатирической комедии. При этом связь их определялась логикой развития характеров.

Но если для классической сатиры, как пишет Я. Эльсберг, „характерно такое контрастное столкновение, а порой и срастание комического и трагического, которое подчеркивает и трагическое положение человека под гнетом произвола и эксплуатации, и ничтожество, комизм тех, кто этот произвол с собой несет, и, наконец, очень часто и слабость, пассивность тех, кто этому угнетению подвергается“⁸⁵⁾ то для советской сатиры последнее положение не

⁸³⁾ Д. Е. Максимов, *Об иронии и юморе Маяковского* (к постановке вопроса). „Научный бюллетень“ Ленинградского государственного ордена Ленина Университета, № 18, Ленинград 1947, стр. 32.

⁸⁴⁾ Я. Эльсберг, *Вопросы теории сатиры*. Советский писатель, М. 1957, стр. 313—314.

⁸⁵⁾ Там же, стр. 331.

показательно. Конечно, характер поведения героев имеет необычайно широкий диапазон. Пассивность, приниженность Поля — преходящий момент. Все же для среды, в которой существуют Победоносиковы, характерны протест, человеческое достоинство, непримиримость, вызов, борьба, „победный дух“.

Наличие драматических элементов (в „Клоне“ и трагических — попытка самоубийства Зои Березкиной) создавало как раз драматическое напряжение, обостряло основное столкновение, подчеркивало непримиримость борьбы между передовым и регрессивным.

Выступая на обсуждении „Бани“ в клубе Первой образцовой типографии (30/10 1929) в ответ на вопрос, почему пьесу называют драмой, Маяковский сказал: „А это чтоб смешнее было, а второе — разве мало бюрократов, и разве это не драма нашего Союза?“ (12, 397). В этом выразилось обобщение борьбы советских людей, страдающих от бюрократизма, но решительно борющихся с его проявлениями, со всякой душевной косностью — за настоящие социалистические отношения между людьми.

*

В драматургическом творчестве Маяковского, как отмечалось, проявляется четко выраженная тенденция — освободить драматургическую форму от штампа, от суммы старых канонов в построении комедийного произведения, от всего того, что сдерживает проникновение в него жизни, что образует стену между жизнью и сценой. Настоящая жизнь являлась для него первоэлементом, которому нужно дать максимум свободы в рамках комедийной формы. При этом Маяковский исходил из специфики театра как зрелища.

Театр Маяковского является театром активного воздействия, театром, глубоко заражающим своими мыслями и эмоциями. Маяковский всегда подчеркивал, что „театр — не отобразительская вещь“, что он „врывается в жизнь“ (12, 379). В этой активности он усматривал настоящее назначение своих комедийных произведений.

Драматургия Маяковского тяготеет к большим масштабам, к воплощению ведущих сил, жгучих проблем и главных конфликтов своего времени и целой эпохи. Поэтому нужно было максимально раздвинуть рамки комедии, чтобы она вместила эпоху в ее ведущих тенденциях. Смелость литературной формы должна была дополняться простором и смелостью выдумки в сценическом оформлении. Маяковский сам сказал на диспуте о „Бане“ (в Доме печати — 27/3 1930): „Разрешая постановочные моменты, мы наткнулись на недостаточность сценической площадки. Выломали ложу, выломали стены, если понадобится — выломим потолок: мы хотим из индивидуального действия, разворачивающегося в шести или семи картинах, сделать массовую сцену. Десять раз повторяю, — предвижу, что по этому поводу со смотрящими и со старым театром мне придется вступить в конфликт“ (12, 439).

Со смелостью настоящего новатора Маяковский взялся за разрешение сложных задач, стоящих перед советской комедией: „... мне наплевать на драматические правила... Делается вещь только тогда, когда она делается против правил“, — заявил Маяковский в полемическом пылу на одном из выступлений по поводу „Клона“ (30/12 1928) (12, 507).

Маяковский во многом порывал с господствовавшими до него методами и правилами в создании драматически-театральной формы. Решительно по-

кончил со сложившимся в прошлом сценическим амплуа: „Привычка театралов к «амплуа» (комик, «эженю» и еще чего-то), к «типам» («33 лет с бородой», или «высокий брюнет, после третьего действия уезжает в Воронеж, где и женится»), эта зашаблонившаяся привычка плюс бытовой разговорный тончик и есть архаический ужас сегодняшнего театра“ (12, 200).

Рассмотрением новаторства драматургии Маяковского занимался в своей до сих пор живой и интересной книге „Маяковский — драматург“ А. Февральский. Отмечая ряд особенностей творческого метода драматурга, он пишет: „Маяковский чрезвычайно свободно распоряжался сценическими элементами; в осуществлении своего замысла он не ставил себя в рамки условий места и времени, он вводил в действие всё то, что представлялось ему нужным для развертывания темы, не стесняясь ограниченными, казалось бы, ресурсами сцены. При этом материал, предлагавшийся им режиссерам и актерам, меньше всего был похож на «пьесы для чтения», авторы которых не умели облекать свой, может быть, иногда и очень ценные с литературной точки зрения замыслы в сценические формы. Нет, Маяковский проявлял настоящее знание театра, его пьесы были подлинными театральными произведениями“.⁹⁶⁾

В самом деле, сюжеты комедий Маяковского в основе своей имеют образы, которые требуют своего зрительного воплощения, предполагают театрализацию.

Маяковский обращался к разнообразным формам, видам и жанрам театрального искусства, вкрапчивал некоторые их элементы и выразительные средства в структуру своих пьес.

Маяковский использовал формы эстрады и других зрелищных искусств (например, песенка-рефрен Моментальникова в „Баня“, танец 30 герлс в „Клопе“, пантомима лунатички), вводил в текст песни, пародийные обработки современных стихотворений. Встречается и своеобразное использование рекламных выкриков разносчиков, сообщений-лозунгов газетчиков. Маяковский использовал и игровые интермедии (сцена с пожарными в „Клопе“). Он прибегал иногда к помощи радио, кино, пользовался и средствами циркового эксцентризма. Все это в совокупности создавало яркую форму.

Подчеркивая публицистичность своей комедии, пропагандистский характер своего театра („Театр — арена для пропаганды пятилетки“ — 11, 349), Маяковский стремился к высоко художественной форме. „Сделать агитацию, пропаганду, тенденцию — живой, в этом трудность и смысл сегодняшнего театра“, — писал он в статье „Что такое ‚Баня‘? Кого она поет?“ (12, 200).

Маяковский стремился придать своим пьесам такое внешнее выражение, чтобы вышло яркое, праздничное, веселое представление.

„Театр забыл, что он зрелище.

Мы не знаем, как это зрелище использовать для нашей агитации.

Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы“, — такой была установка Маяковского-драматурга (12, 200).

Ориентация Маяковского на зрелищность представляет собой явление чрезвычайной важности. Ведь это прекрасная, глубоко своеобразная черта театра Маяковского, его существенный принцип. Маяковский возвращал театру то,

⁹⁶⁾ А. Февральский, *Маяковский — драматург*. Искусство, М.—Л. 1940, стр. 129.

что представляет его сущность и что частично было им утеряно за счет разговорного театра. А ведь театр прежде всего воздействует образом, а не сентенцией, хотя она и представляет его неотъемлемую принадлежность. Элементы зрелищности у Маяковского способствуют донесению до зрителя всего богатства и глубины идейно-политического содержания в глубоко эмоциональной художественной форме.

Маяковский, как уже было сказано, обращался и к цирковому искусству и заимствовал у него многие средства художественного оформления сценического действия. Цирковые приемы являются у него активным элементом в развитии действия. Детально-элементом цирковой эксцентрики является, например, жонглирование Победоносикова в третьем действии; Маяковский использовал этот цирковой трюк как выразительное средство характеристики бюрократа. Или явление более крупного плана, обозначающего собой переломный пункт в развитии действия — финал „Клона“ — цирковой аттракцион-демонстрирование человекообразного существа — Присыпкина, превратившегося в „экспонат“ зоосада. „Фейерверк“ вспыхивает при получении письма из коммунистического общества (это момент, ускоряющий и обостряющий столкновение группы энтузиастов с бюрократами), им сопровождается появление Фосфорической женщины, которое производит решительный поворот в судьбах всех действующих лиц; им завершается действие комедии, окончательное разрешение этих судеб. Значит — „фейерверк“, или „бенгальский огонь“ прекрасно заостряют и сосредоточивают внимание на важных событиях, совершающихся в пьесе, подчеркивают необычность происходящего, повышают занимательность и сообщают пьесе характер веселого, праздничного, яркого зрелища.

Когда Маяковского упрекали, как сам он говорил на обсуждении „Бани“ в клубе Первой образцовой типографии (30/10 1929), что в финале комедии использован фейерверк и что это „внешняя красивость“, — драматург объяснял свое решение так: „Я подходил к этому вопросу так, чтобы и агитация была, и завершение было фееричным. Я и думаю, что это очень интересно и в театре до сих пор не применялось... Но это не значит, товарищи, что я от больших проблем отгораживаюсь дешевыми эффектами. Я хочу, чтоб агитация была веселая, со звоном“ (12, 396).

Именно поэтому Маяковский обращался к средствам различных зрелищных искусств, подчиняя их основному идейному замыслу. То есть, Маяковский оригинально использовал свой интерес к искусству цирковых представлений для глубоко действенной передачи идейного содержания комедии.

Эту сторону комедии в свое время высоко оценивал старый „правдист“, брат А. Серафимовича, В. Попов-Дубовской, подчеркивая ее как элемент нового театрального стиля: „И наше театральное искусство, развертывая творчество для художественного завоевания масс, неизбежно будет заимствовать у цирка его методы, которые в совпадении с высокой театральной культурой дадут возможность наметить один из важных путей в театральном творчестве. По такому пути и пошли автор и постановщик «Бани» и создали необычный и для многих непривычный спектакль, нащупывая новую «цирковую» форму для широкой политической сатиры, пытаясь дать образец нового стиля“.⁹⁷⁾ Отзыв В. Попова-Дубовского тем более полезно вспомнить, что

⁹⁷⁾ В. Попов-Дубовской, *В поисках путей* (Мысли по поводу постановки „Бани“). Правда, 1930, № 97, 8 апреля, стр. 4.

и в период первой постановки комедии и позднее ориентация Маяковского на яркую зрелищную форму бралась под сомнение.

Критикуя условность в драматургии Маяковского, Б. Ростоцкий, например, в своей книге о театре поэта умаляет и значение зрелищности. Отмечая в „*Бани*“, по сравнению с „*Клопом*“, большую разработанность характеристик отдельных персонажей и развитость сюжетной линии — он тем самым хочет сказать, что Маяковский переходил от подчеркивания зрелищной стороны театра к более глубоким приемам воздействия на зрителя: „Поэтому некоторый крен в сторону подчеркивания качества театра как зрелища не только сам по себе ставлял излишнюю крайность в высказываниях Маяковского по вопросам театра, но вступал в известной мере в противоречие с ведущей линией развития его собственного драматургического творчества“.⁹⁸⁾

Однако, на самом деле, Маяковский и в „*Бани*“ не отказался от самого принципа создания зрелищного спектакля. И не случайно мысли о театре, как зрелище, он развивал наиболее энергично именно в связи с обсуждением „*Бани*“. Использование в ней ярких зрелищных форм никоим образом не вступало в противоречие с реалистической основой комедии. Это неотъемлемая часть новаторского опыта Маяковского в области драматургии, опыта, который не может быть ни забыт, ни утрачен.

*

Новаторство Маяковского не сразу было понято и принято. Судьба „*Бани*“, впрочем и „*Клопа*“ в свое время сложилась не особенно благополучно. И более чем двадцатипятилетнее замалчивание их является выразительным свидетельством этого. Ни одна советская сатирическая комедия не вызвала столько споров и даже ожесточенных нападок, как „*Баня*“ и „*Клоп*“.

Хотя советское литературоведение уделяло борьбе вокруг комедий Маяковского много внимания (особенно много сделал А. В. Февральский), все же кое-что осталось не объясненным, и некоторые важные моменты, связанные с литературной борьбой вокруг „*Бани*“ при ее появлении, обращают на себя внимание.

В последнее время уже много было сделано для преодоления устаревшей, но все еще цепко державшейся концепции, пытающейся представить единственным и главным виновником „неуспеха“ „*Бани*“ Вс. Мейерхольда и его театр, или вообще первые театральные постановки.⁹⁹⁾

А. Февральский в комментариях ко второму тому издания „Театр и кино“, и А. Метченко в очерке о В. В. Маяковском („История русской советской литературы“, изд. Московского университета, том первый, 1958, стр. 249—402) более углубленно и правдиво нарисовали и осветили обстановку, показали и роль критики, особенно рапповской, которая также явилась причиной „провала“ пьес Маяковского.

Но все же хочется напомнить известное, уточнить некоторые факты, и, насколько это будет возможно, дополнить картину „неуспеха“ „*Бани*“.

О том, что сама пьеса встретила препятствия еще до постановки в ТИМе,

⁹⁸⁾ Б. Ростоцкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, стр. 301.

⁹⁹⁾ См., например, статью М. Д. Бочарова, „*Баня*“ В. В. Маяковского на сцене и в критике. Научные доклады высшей школы, филологические науки, № 1, 1958, стр. 60—72.

свидетельствует и следующий факт, который приводит в комментариях к „Бани“ А. Февральский: „Главрепертком (Главный комитет по контролю за репертуаром) был обеспокоен остросатирической направленностью «Бани». Как видно из пометки на экземпляре пьесы, представленной в Главрепертком, пьеса поступила туда 23 ноября 1929 года. В уже цитированных записках Л. Ю. Брик значится:

«14. 12. 29. Осложнения с разрешением к постановке ‚Бани‘.

20. 12. 29. Читал ‚Баню‘ в реперткоме — еле отгрызся».

И только 9 февраля 1930 года на экземпляре пьесы появилась разрешительная надпись Главреперткома.

Правка на этом экземпляре — частично рукой Маяковского, частично чьей-то другой рукой — возможно, председателя Главреперткома К. Д. Гандурина — и обнаруживает намерение смягчить сатирическую остроту пьесы.

В результате затруднений, испытанных Маяковским при прохождении «Бани» через Главрепертком, возникли и лозунг «Бани», обращенный к «товарищу Главреперткому»..., и эпиграмма:

Подмяв моих комедий глыбы,
Сидит Главрепертком Гандурин.
— А вы ноктюрн сыграть могли бы
на этой треснувшей бандуре?¹⁰⁰⁾

Молодой исследователь Б. Л. Милявский в статье „*Особенности сатирической типизации в комедиях В. Маяковского «Клоп» и «Баня»*“ конкретизирует намек А. Февральского и эпиграмму Маяковского. Оказывается, что дело шло, действительно, о прямом вмешательстве со стороны Гандурина, пытавшегося смягчить сатирическое звучание комедии. Б. Л. Милявский, например, показывает, ссылаясь на экземпляр „Бани“, представленный в свое время в Главрепертком (и хранящийся в фондах Библиотеки-музея В. В. Маяковского, Р — 5427), что Маяковский вынужден был пойти на вставки и исправления текста (например, „снимающие партийность Победоносикова“) по требованию Гандурина. „Интересно, что сделанные Маяковским поправки в некоторых случаях показались Гандурину недостаточными, — пишет Б. Л. Милявский, — и он сам принимался за «улучшение» текста. Например, Маяковский исправляет подчеркнутое синим карандашом в реплике Победоносикова (211) слово «партмаксимум» на «максимум». Гандурин сверху надписывает: «ставка». У Маяковского было: «от кормила власти» (134). Гандурин исправляет: «от кормила управления». Было: «супруга его по комсомольцам пошла» (174). Надписано: «по нижним этажам пошла»¹⁰¹⁾

Хотя многочисленные обсуждения „Бани“ на рабочих собраниях прозвучали одобрительно, рабочие поддержали ее, рекомендовали к постановке как нужную, свою пьесу, хотя появились положительные отзывы (положительно откликнулась, например, уже в октябре 1929 года „Правда“ статьей А. Февральского [„Правда“, 1929 № 244, 22 октября; „Жизнь печатника“, М., 1929, № 19, 11 декабря]), — все же были и такие высказывания и рассуждения, которые

¹⁰⁰⁾ В. В. Маяковский, *Театр и кино*, т. 2, Искусство, М. 1954, стр. 505—506.

¹⁰¹⁾ „*Научные записки*“ Харьковского государственного педагогического института, филологическая серия, том XXX, Харьков 1958, стр. 138—139.

принижали главные достоинства произведения. Выпады против пьесы содержала статья одного из тогдашних руководителей РАППа В. В. Ермилова, опубликованная в февральском номере журнала „На литературном посту“ (а затем перепечатанная в „Правде“ от 9 марта 1930 г., № 67). В своих комментариях А. В. Февральский подчеркивает, что „... в 1930 году статья В. В. Ермилова, хотел он этого или не хотел, явилась сигналом к враждебной критике «Бани»“.¹⁰²⁾ К этому обстоятельству хочется лишь добавить, что тогда же возник (в газете „Вечерняя Москва“ — №№ 59, 62, 1930) спор между Ермиловым и Вс. Мейерхольдом, который откликнулся на статью Ермилова, пытаясь опровергнуть ее положения, однако, не очень удачно. (Спор превратился по существу в полемику о том, изобразил ли Маяковский в Победоносикове партперерожденца или нет.)

Чтобы виднее было, в чем состояли упреки по адресу „Бани“ и в чем перекликались рецензии, появившиеся после премьеры „Бани“ с ермиловской статьей, следует коснуться выступления Ермилова. Свои суждения В. Ермилов строил, будучи знаком лишь с „опубликованным отрывком“ „Бани“. Но это не мешало ему объявить, что перед Маяковским стоит „опасность «увеликанить» «кролевщину» — «победоносиковщину», расширить ее до таких пределов, при которых она перестает выражать что-либо конкретное“. Прямо-таки комичным являлось то, в чем усматривал критик „левизну“ „Бани“: „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. Кроме того, просто смешно представлять себе дело так, будто «перерожденцы в партии» не загибают влево (сколько их было хотя бы в троцкистской оппозиции!)“. „Вся фигура Победоносикова вообще является нестерпимо фальшивой, — продолжал критик. — Такой чистый, гладкий, совершенно «безукозисненный» бюрократ, хам, такой законченный мерзавец и даже... убийца (он провоцирует свою жену на самоубийство), — вообще невероятно схематичен и неправдоподобен, а тем более в навязанном ему Маяковским облици перерожденца с боевым большевистским прошлым, — а ведь пьеса Маяковского претендовала к тому же на зарисовку типичных, общих явлений“.¹⁰³⁾

Атакуя главную фигуру пьесы, наиболее ярко и конкретно воплотившую бюрократическую стихию, Ермилов всячески пытался смягчить резкость сатирического звучания пьесы.

После премьеры в ТИМе наскоки велись главным образом на саму пьесу. Объектом критики служили образы бюрократов, элементы фантастичности („машина времени“, образ „Фосфорической женщины“ и т. д.), оспаривалаеь современность и актуальность пьесы. Конечно, трудно здесь отрывать текст пьесы как литературный материал от его сценической реализации, но все же упреки сосредоточивались на самой пьесе, на том моменте, который театр прекрасно выявил — на образе Победоносикова. Если посмотреть резко отрицательные рецензии, появившиеся о „Бане“, то сразу обнаруживается их общий язык: предметом критики является воплощенный бюрократизм. Вот

¹⁰²⁾ В. В. Маяковский, *Театр и кино*, т. 2, Искусство, М. 1954, стр. 510.

¹⁰³⁾ В. Ермилов, *О настроениях мелкобуржуазной „левизны“ в художественной литературе*. На литературном посту 4 (1930) 9—10.

что пишет в одной из первых рецензий на спектакль Т. Костров: „... Схема бюрократизма взята вне классовой борьбы и конкретной механики строительства... Но недостаток пьесы в том, что как бюрократизм, так и борьба против него лишена конкретного классового содержания“. Охарактеризовав борьбу положительных героев в пьесе как „схематизацию“, он писал, что „схема «Бани» слишком тоща и обескровлена. Она отражает несколько общих истин, а не конкретную классовую борьбу за пятилетку“. Основным недостатком пьесы, по его мнению, представляет „отвлечение от реальной борьбы сегодняшнего дня, от практики социалистического строительства, от движения и опыта миллионов“.¹⁰⁴) Конечно, это все были упреки, которые не отвечали реальному содержанию комедии.

В этом отношении особенно отличались рецензии Н. Гончаровой („Рабочая газета“, 1930, № 65, 21/3, стр. 7) и Ан. Чарова („Комсомольская правда“ 1930, № 66, 22/3, стр. 4), обнаруживающие не только совершенное непонимание пьесы, но и попадающие травлей драматурга. Н. Гончарова об образах бюрократов писала: „Все эти фигуры сделаны в плане грубого шаржа и напоминают не живых людей, а размалеванных кукол“. Сатира Маяковского жалась для нее „в холодный и грубый гротеск, цинично искажающий действительность“. О тех страницах пьесы, которые представляли взволнованный рассказ о современности, критик писала: „Его (Маяковского — М. М.) «машина времени» и «Фосфорическая женщина» — трескучая и холодная болтовня. А его издевательское отношение к нашей действительности, в которой он не видел никого, кроме безграмотных болтунов, самовлюбленных бюрократов и примазавшихся — весьма показательно. В его пьесе нет ни одного человека, на котором мог бы отдохнуть глаз. Выведенные рабочие — совершенно не жизненные фигуры и говорят на тяжелом и замысловатом языке самого Маяковского“.

Статьи подобного рода отлично выявляли, насколько пренебрежительно и жизненно показал Маяковский своего бюрократа Победоносикова, который предъявлял искусству такие же требования, как и упомянутый критик: „Вы должны мне ласкать ухо, а не будоражить, ваше дело ласкать глаз, а не будоражить“.

От Гончаровой не отставал и Ан. Чаров. Он прямо заявляет: „Продукция у Маяковского на этот раз вышла действительно плохая, и удивительно, как это случилось, что театр им. Мейерхольда польстился на эту продукцию“. Критик бездоказательно заявляет, что „фигура Победоносикова нарисована очень отвлеченно и очень неконкретно“. Ссылаясь на свою единомышленницу Н. Гончарову, он заканчивает: „Нам кажется, что эта «Баня» ни рабочим зрителям, ни «литературным лакомкам» по вкусу не придется. Надо прямо сказать, что пьеса вышла плохая, и поставлена она у Мейерхольда напрасно“.

Наряду с отрицанием сатиричности пьесы, оспариванием общественно-политической значимости образа Победоносикова и других бюрократов, что являлось главным содержанием подобного рода критических выступлений о „Бане“, встречается еще постоянно повторяемая и раздуваемая некоторыми критиками не без значительной дозы злорадства версия о „непонятности“ „Бани“. Притом эти критики пытались сослаться на мнения рабочего зрителя, спрятаться за его спину. Некий А. С., дающий отчет о состоявшемся совещании

¹⁰⁴) Т. Костров, „Баня“ в театре Мейерхольда. Рабочий и искусство 16 (1930) 3, 20/3.

в редакции „Вечерней Москвы“ (27 марта 1930 года), посвященном обсуждению спектакля, прямо захлебывается от злорадства: „«Непонятная пьеса». «Баня» непонятна массовому зрителю», — таково почти единодушное указание рабочих участников совещания. Не только отдельные моменты зрелища, но и некоторые основные идеи и образы пьесы («машина времени», «Фосфорическая женщина») остались непонятными значительному количеству зрителей“. И несколько дальше опять, как бы желая утвердиться в этом: „Для массового зрителя пьеса мало понятна, «не доходит» до него“.¹⁰⁵) Такие высказывания содержит не одна статья (Н. Андреев, „Рабочие о «Бане»“. Рабочий и театр 9 [1930] 8).

Подобного рода нападки на саму пьесу по существу выявляли необъективное отношение к ней, приобретающее несколько странный характер. Не это ли имел в виду Маяковский, когда по праву говорил на диспуте о „Бане“ в Доме печати (27 марта 1930 года): „Мне было бы очень легко сказать, что моя вещь была прекрасна, но ее испортили постановкой. Это был бы чрезвычайно легкий путь, от которого я отказываюсь. Я принимаю на себя целиком ответственность за недостатки и достоинства этой вещи. Но есть моменты другого порядка. Нельзя, например, пригнать и сказать: «Вот смотрите, избивание коммунистической демонстрации, скажем, в Нью-Йорке произошло лучше, чем забастовка углекопов в Англии». Подобная оценка не является действительным мериллом вещей. Прежде всего надо говорить о том, насколько та или другая вещь в наше время необходима. Если это наша вещь, то надо говорить: «Какое горе, что она плоха». Если она вредна, то надо радоваться тому, что она хороша“ (12, 438—439).

Из всего этого видно, что многих критиков поставила в тупик прежде всего сама пьеса, ее острая злободневность, острота поставленных проблем, сила сатирического удара.

Совершенно прав А. Метченко: „Неудача «Бани» была непомерно раздута критикой. Тон задали рапповцы, считавшие себя единственными проводниками линии партии в литературе и совершенно нетерпимо относившиеся к тем из писателей, которые осмеливались высказывать суждения, расходившиеся с их лозунгами. Они не любили спорить, доказывать, они предпочитали командовать. Если они провозглашали основным методом советской литературы метод диалектического материализма, то этот «метод», как эталон, прилагался к любому произведению искусства. Если они были за психологизм, то все писатели, во всех жанрах должны были безоговорочно следовать за ними“.¹⁰⁶)

Нужно сказать, что значительная часть критиков оказалась не на должной высоте, что пьесу оценивали необъективно, что многим оценкам не хватало элементарного такта в подходе к автору. Маяковский имел полное право спрашивать и возмущаться на диспуте о „Бане“ в Доме печати: „Кто-то сказал: «Провал «Бани», неудача «Бани»». В чем неудача, в чем провал? В том, что какой-то человечешко из «Комсомольской правды» случайно пискнул фразочку о том, что ему не смешно, или в том, что кому-то не понравилось, что

¹⁰⁵) А. С., *Задание театру им. Мейерхольда и т. Маяковскому „Баню“ доработать*. Вечерняя Москва, 1930, № 73, 31/3, стр. 3.

¹⁰⁶ *История русской советской литературы*, т. 1, Изд. Московского университета, 1958, стр. 383.

плакат не так нарисован? На это я ориентировался двадцать лет своей работы? Нет, я ориентировался на литературный и драматический материал действительной ценности, вложенный в ту или другую вещь“ (12, 439).¹⁰⁷

Театры, поставившие в 1930 году „*Баню*“,¹⁰⁸ с трудом осиливали произведение, не сумели раскрыть в соответствующей сценической форме всю идейно-художественную суть комедии. А. Февральский, сам современник и достоверный очевидец первых постановок, свидетельствует: „Все три спектакля «Бани», осуществленные в 1930 году, находились в разладе с содержанием и с характером пьесы. Постановщики многого не поняли в ней, многого не смогли передать. Они видели в пьесе главным образом сатирическое начало и не оценили начало героико-патетическое, которое звучит в ней не менее сильно. Видели тему бюрократизма, а тему социалистического строительства оставляли в тени. Видели прежде всего, а может быть и только, плакат“.¹⁰⁹

Но было бы неверно объяснять неприятие пьес Маяковского тем, что они были скомпрометированы постановками. В своей интересной и своевременной статье А. Метченко пишет: „И безусловно правы постановщики «Клопа» и «Бани» в Московском театре сатиры В. Плучек и С. Юткевич, объясняя огромный успех драматургии Маяковского прежде всего разгромом формализма, дискредитировавшего эти пьесы во время первых постановок не только в глазах противников, но и друзей поэта...“¹¹⁰

На наш взгляд это согласие Метченко с Плучеком и Юткевичем не вполне оправдано. Ведь как свидетельствует И. Эвентов в книжке „*Маяковский в Ленинграде*“ — „какова бы ни была их (комедий Маяковского — М. М.) конкретная сценическая трактовка, каковы бы ни были удачи или неудачи театров на этом пути, — пьесы Маяковского заражали зрителя пафосом современности, блеском сатиры, значительностью выдвигаемых ими тем. Нечего и говорить, сколь актуальны были эти темы в условиях первой социалистической пятилетки“.¹¹¹

Б. Ростокский в книге „*Маяковский и театр*“, пытаясь представить дело в неблагоприятном свете для ТИМа и объясняя несоответствие пьес Маяковского и характера их сценического воплощения «порочными тенденциями» в ТИМе, пишет: „Особенно отчетливо это проявляется в истории постановки «Бани». В письме, написанном через день после премьеры «Бани», состоявшейся 16 марта 1930 года, Маяковский писал: «Мне, за исключением деталей, понравилось. По-моему, первая поставленная моя вещь. Прекрасен Штраух». В этой оценке, по существу, содержится достаточно решительное осуждение тех

¹⁰⁷ Точно так же говорил Маяковский по поводу „*Клопа*“ на пленуме правления РАПП: „Нельзя говорить о крахе «Клопа», докажите это! Меня это очень интересует... Из спектаклей по провинции наибольшим успехом пользовался «Клоп», четырнадцать спектаклей было «Клоп» и два спектакля — «Командарм 2». Одесситы набились. Революционный театр, который поддерживается «Комсомольской правдой», а не мной, был открыт «Клопом». И вы знаете карикатуру, помещенную в журнале «Даешь», где Сви́дeрский говорит: «Я тебя закрою», а клоп: «Я тебя открою»“ (12, 390).

¹⁰⁸ Первым поставил „*Баню*“ Драматический театр Государственного народного дома в Ленинграде (30/1 1930); режиссер В. В. Люце. 17/3 показал пьесу филиал Государственного Большого драматического театра в Ленинграде (постановщик П. К. Вейсбрeм); 16/3 ТИМ,

¹⁰⁹ В. В. Маяковский, *Театр и кино*, т. 2, Искусство, М. 1954, стр. 510.

¹¹⁰ А. Метченко, *Против субъективистских измышлений о творчестве Маяковского*. В кн. *За высокую идейность советской литературы* (Сборник статей). М. 1959, стр. 163.

¹¹¹ И. Эвентов, *Маяковский в Ленинграде*. Л. 1947, стр. 120.

сценических осуществлений пьес Маяковского, которые имели место до «Бани». Но этого мало. Те «детали», о которых так осторожно говорит Маяковский в приведенной выдержке, были столь весомы (как и в спектакле «Клоп», они были связаны прежде всего с недопустимым пренебрежением к слову, приносившемуся в жертву режиссерским трюкам), что, выступая 27 марта 1930 года на совещании в редакции «Вечерней Москвы», Маяковский уже весьма определенно заявил о своем неприятии постановки.

Стенограммы совещания не сохранилось, однако в отчете, опубликованном в «Вечерней Москве» от 31 марта, мы читаем: «Сославшись на отзывы ряда рабочих коллективов, слышавших „Баню“, В. Маяковский заявил, что он не может принять на свой счет упреков в непонятности пьесы. Судить за это надо главным образом работников театра»¹¹²⁾

Чего только не усмотрел Ростоцкий в короткой фразе Маяковского и в коварных „деталях“! Но несмотря на столь „детальную расшифровку“ слов Маяковского Ростоцкий, хочется все-таки дополнить все, что сказал Маяковский на отмеченном совещании, о котором сообщает отчет в газете. Не касаясь уже того, что сам отчет выявлял не слишком большую объективность автора газетной статьи, в отчете говорится о высказываниях Маяковского следующее: „Отвечая выступающим, автор пьесы В. Маяковский, — прежде всего, — заявляет, что он не считает «Баню» неудачей; наоборот, он оценивает эту постановку, как крупный успех театра им. Мейерхольда. Но все-таки главная вина за то, что пьеса частично «не доходит» до зрителя, лежит, — по словам автора, — на театре“. И дальше следует то, что привел Ростоцкий: „... Сославшись на отзывы...“

Как видно из такого контекста, дело сложнее, и Б. Ростоцкий по крайней мере упрощал действительное положение вещей. Маяковский беспорочно считал постановку успехом, ему „за исключением деталей“ понравилось. Но в то же время он чувствовал, что не все в постановке удачно. Он был глубоко убежден, что „Баня“ — лучшее его произведение.¹¹³⁾ Но слыша с разных сторон упреки в непонятности „Бани“, он пытался выявить причину недоумений, объяснить суть проблематики пьесы. Споры, возникшие вокруг пьесы и ее постановки, заставили Маяковского высказать свое мнение и о работе ТИМа над комедией. Как свидетельствует артист Н. Мологин, накануне своей смерти Маяковский пришел в театр и сказал: „Я считаю, что меня не поняли. Не поняли, откровенно говоря, не по моей только вине, а и по вине театров, которые не донесли всего, что я заложил в пьесу. И по вашей вине, товарищи актеры“.

Известная доля вины театра в судьбе „Бани“ и „Клопа“, не сумевшего раскрыть все идейно-художественное содержание произведений, не подлежит сомнению. Не следует, однако, преувеличивать ошибки театра, зачеркивать все значение постановок, как это имело место еще до недавнего времени. Ведь в конце-концов в ТИМé впервые „Клоп“ прозвучал со сцены, начал свою

¹¹²⁾ Б. Ростоцкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, стр. 295—296.

¹¹³⁾ См. Н. Мологин, *Владимир Маяковский* (Из воспоминаний). Газета Тихоокеанская звезда, Хабаровск, 1939, № 84, 14/4. — А. В. Февральский приводит такой факт: когда однажды молодые актеры спросили Маяковского, „какую бы пьесу он теперь написал, Маяковский ответил: «Еще раз „Баню“». Он сказал, что если бы во второй раз писал «Баню», то написал бы ее точно так же, как в первый, потому что травля «Бани» глубоко несправедлива“ (*Владимир Маяковский* [Сборник]. АН СССР, М.—Л. 1940, стр. 266).

сценическую жизнь, в совместной работе с коллективом этого театра пьеса приобрела свой окончательный художественный вид.

Всеволод Мейерхольд, ставивший: „Клопа“, как впоследствии и „Баню“, писал восторженно о нем: „Пьесой этой Маяковский говорит новое слово в области драматургии и, вместе с тем, произведение поражает особо виртуозной обработкой словесного материала. Строению словесного материала придано такое своеобразие, которое заставит писать целые главы исследовательского порядка.

Эта пьеса также крепка и в идеологическом отношении, это подлинно советская пьеса...“¹¹⁴)

Театр сам, ясно чувствуя большое сценическое новаторство Маяковского, местами увлекся зрелищными приемами; иногда не сумел донести прекрасное слово комедии до зрителя (критика как раз упрекала театр в том, что, например, „речевые буффонады Олега Баяна проходили довольно незамеченными“; отмечалось, что „у Маяковского больше смеху, чем в мейерхольдовском спектакле“¹¹⁵).

Высказывания многих критиков, в том числе и отрицательно настроенных по отношению к пьесе и постановке, свидетельствуют о том, что Мейерхольд бережно отнесся к тексту Маяковского, стремясь донести его содержание до зрителя. Критик Бор. Новский писал о том, что Мейерхольд связался целиком с текстом, что „... он ни к одному автору не относился еще так бережно, как к Маяковскому“, что ряд актеров, в том числе и Ильинский, последовали за драматургом „даже в нюансах интонаций“.¹¹⁶)

Принося значение постановки, отрицая достижения театра, все же критики вынуждены были признать, что „... спектакль на редкость слаженный и организованный“.¹¹⁷) Также почти единодушно отмечалась великолепная игра Игоря Ильинского в роли Присыпкина.

Хотя было немало противников пьесы, все же нашлась значительная часть критики, которая сумела встать на защиту пьесы, которая пыталась в ней честно разобраться и оценить ее достоинства (например, А. Февральский, Павел Новицкий, В. Городинский и др.). Журнал „Рабочий и театр“ во время разгоревшихся споров вокруг пьесы заявлял, что „... мы берем на себя смелость ... сказать, что «Клоп» является одним из самых блестящих спектаклей текущего театрального дня“.¹¹⁸) П. Новицкий отмечал, что „Клоп“ — „должен многих вывести из состояния душевного равновесия, как уже довел до озлобленной истерики Д. Тальникова, не увидавшего в пьесе ничего, кроме первостепенной халтуры...“¹¹⁹) Свое ясное слово о комедии сказала и газета „Правда“. В рецензии по поводу спектакля писалось: „... Пьеса дана в стиле социального памфлета. Она густо насыщена острыми положениями, острыми словечками. Это делает пьесу злободневной и горячей. Совершенно отсутствует «психология». Действие идет ударно и весело. Смех отнюдь не чеховский, а жестокий, грубоватый, непримиримый смех общественника, смех по-

¹¹⁴) *Четыре премьеры в театре им. Мейерхольда. Новая пьеса Маяковского* (Беседа с Вс. Мейерхольдом). Вечерняя Москва, 1928, № 299, 27/12, стр. 3.

¹¹⁵) Н. Берковский, *Заметки о драматургах*. Октябрь 12 (1929) 183—184.

¹¹⁶) Новый зритель 10 (1929) 9, 3/3.

¹¹⁷) Там же.

¹¹⁸) Рабочий и театр 10 (1929) 7.

¹¹⁹) Печать и революция 4 (1929) 103.

литический, который нашел свою форму, сжатую до предела ... Спектакль «Клоп» — несомненно одна из лучших постановок текущего сезона¹²⁰⁾

Сваливать всю вину за судьбу „Клопа“ и „Бани“ лишь на театры, да еще, как принято, на ТИМ, значит недооценивать другие факторы. В этом обнаруживается одновременно неизжитая до сих пор предвзятость по отношению к этому театру, значение которого все еще ждет соответствующей оценки.

Как „Клоп“, так и „Баня“ наталкивались на стену непонимания. Многие, в том числе и литературные и театральные деятели, не поняли пьесу, а не один В. Ермилов, кстати, впоследствии признавший свою ошибку.¹²¹⁾ Ведь как искренне пишет артист, великолепно игравший в „Клопе“ роль Присыпкина — Игорь Ильинский, и он не сумел разобраться в пьесе. Он рассказывает в своих мемуарах: „К сожалению, в этом теперь приходится сознаваться. Но ведь надо писать правду. Прошло несколько лет после смерти Маяковского, и я тоже оценил эту пьесу. Больше того, я считаю ее лучшей из пьес Маяковского. Но в 1929 году я ошибся“. И несколько дальше он пишет: „Теперь я считаю, что ошибался в оценке пьесы еще по другой причине. Как это ни странно, мне казалось в то время, что тема бюрократизма вообще не так уж актуальна. Но Маяковский и был замечателен тем, что уже тогда глубоко понимал все значение борьбы с этим явлением“¹²²⁾

Зачем бояться сказать о том факте, что современники Маяковского, по объективным или субъективным причинам, по существу не поняли всего идейно-художественного богатства и своеобразия, заложенного в пьесе. Разве маловажную роль играла здесь определенная неподготовленность части современных зрителей? Ведь то, что нарушало застывшие и устоявшиеся стабильные представления в искусстве, всегда преодолеvalo препятствия известного непонимания, всегда пробиралось вперед путем борьбы.

„Клоп“ и „Баня“ — глубоко новаторские произведения по своему содержанию и художественному стилю. Они были столь непохожи на все, что было создано до этого времени в области сатирической комедии (и драматургии вообще). Неудивительно, что значительная часть зрителей встретила их с сомнением, что многое было не понято.

Но нужно отдать должное партийной критике, которая в тогдaшнее время сумела осмыслить и этот факт, которая все же сумела разобраться в самом главном и самом ценном, что собою представляла драматургия Маяковского, которая сумела почувствовать ее большое новаторство. Старый коммунист, член редакционной коллегии „Правды“ В. Попов-Дубовской опубликовал в „Правде“ (от 8/4 1930 года, № 97) рецензию о постановке „Бани“, которая была лучшей. В пьесе и спектакле он увидел новаторские поиски. Он замечал, что театральные коллективы, осуществляющие эти поиски, „вправе здесь требовать от нас всяческой помощи и прежде всего, конечно, объективного и внимательного отношения“.

Статья совершенно лишена какой бы то ни было предвзятости или недоброжелательной тенденциозности. Хотя критик местами и недооценил некоторые моменты пьесы, чувствуется его чуткое, вдумчивое отношение к этому свое-

¹²⁰⁾ Правда, 1929, № 46, 24/2, стр. 5.

¹²¹⁾ В. Ермилов, *Некоторые вопросы теории советской драматургии* (О гоголевской традиции). Советский писатель, М. 1953, стр. 43.

¹²²⁾ Игорь Ильинский, *Сам о себе*. Театр 11 (1958) 136.

образному явлению. О самой постановке автор статьи писал: „В. Мейерхольд потратил на постановку «Бани» много своей общепризнанной изобретательности. Ему удалось создать политический спектакль, в основу которого заложены принципы зрелищного массового искусства. Концентрация действия, плакатность, «упрощенность» игры (а на самом деле очень сложная условность игры) — это есть нечто вновь найденное. Дальнейшее развитие этого стиля даст возможность уже уверенно идти по линии создания в наших культурных театрах образцов развернутого динамического зрелища, которые быстро перекинутся в рабочие и колхозные театры“.

Театр он упрекал лишь в том, что — „спектакль «Баня» идет не совсем ровно. Укажем, например, на однообразие и растянутость первых двух действий, соединенных к тому же в один 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. Интересна конструкция, костюмы“.

Автор статьи считал спектакль несомненным достижением, победой на социалистическом театральном-культурном фронте. Он ценил пьесу за правильную политическую установку, за то, что на высоте оказалась и театральная культура, за то, что пьеса включена в тот широкий фронт, где кипела классовая борьба. „Пьеса написана талантливым автором, — писал В. Попов-Дубовской, — поставлена талантливым режиссером в одном из культурных театров с особой тщательностью. Таким образом, мы имеем дело с серьезным театральным явлением, и это обязывает подойти к оценке его с необходимой объективностью“.

После смерти поэта тот же В. С. Попов-Дубовской в статье, названной „Маяковский и театр“, писал о его драматургии и, в частности, о „Бане“: „В «Бане» Маяковский, наконец, вышел на твердый путь свободного развернутого театрального творчества, но оно неожиданно оборвалось.“

Два слова о постановке «Бани» (в театре им. Мейерхольда) — собственно, не о постановке, а о зрителе, точнее — о его впечатлениях. Многие, побывавшие на «Бане», вынесли из спектакля смутное впечатление — неудовлетворенность и недоумение. Не отрицание, а именно недоумение. Не «плохо», а «странно». В этом нет ничего удивительного. Мы знаем в истории театра много пьес, которые на первых порах решительно проваливались, а потом становились общепризнанными образцами. Достаточно вспомнить провал чеховской «Чайки» или провал оперы «Кармен», из-за которого автор (Бизе) покончил самоубийством.

Это значит, что новый стиль, появляясь на театре, должен завоевать себе зрителя и, лишь завоевавши, он прочно им овладевает. Так и пьесы Маяковского. Они непривычны, слишком новы для нашего зрителя, воспитанного в общем на старом театре. Для него часто непонятна даже самая структура пьесы. Кажется, например, надуманной и неуместной так называемая фантастика Маяковского, хотя тот же зритель мистическую фантастику Гауптмана или Леонида Андреева хотя и ругает, но признает, как закономерную театральную форму.

По мере того, как эта непривычка к новому и связанное с нею недоверие будут изживаться, зритель научится мудреной науке — подходить к пьесе просто, без оглядок, без предвзятости, без разыскивания особого глубоко-

мыслия и привычных форм. И тогда Маяковский на театре прочно завоевывает себе массового зрителя, несмотря на недостатки своих пьес, и эти пьесы, бесспорно, составят фундамент одного из важнейших видов будущего пролетарского театра¹²³⁾

В. Попов-Дубовской предвидел сегодняшний успех комедий Маяковского, в котором отразился и рост самого зрителя, сегодня отлично принимающего драматургию поэта. Она вошла в золотой фонд советской литературы, образует основу советского комедионо-сатирического репертуара.

*

Драматическое творчество Маяковского явилось вершиной поисков советской сатирической комедии в 20-е годы. Ассимилируя в себе все предыдущие достижения и находки, продолжая традиции русской классической комедии, оно явилось в то же время глубоко новаторским явлением, образцом боевого, глубоко гуманистического социалистического искусства.

5

Своим комедионо-сатирическим творчеством Маяковский разрушал рапповские теории в области литературы, доказывая возможность создания произведений не на платформе психологического реализма. В борьбе против рапповской программы его союзником оказался и пролетарский поэт А. И. Безыменский (1898) со своей сатирической комедией в стихах „Выстрел“¹²⁴⁾

А. Безыменский работал над пьесой с июля 1928 года по июнь 1929 года. Она писалась приблизительно в одно время с „Баней“. Оба сатирика искали свои особые пути в воплощении острого жизненного материала. Связанные общей идейной позицией, продолжая опыт молодой советской сатирической комедиографии, они независимо друг от друга проводят интересные поиски и в области художественной формы. Самостоятельно решая важные общественно-политические и этические вопросы действительности, оба они выдвигались в передние ряды драматической сатиры того времени.

В. В. Маяковский положительно оценивал классово-политическую направленность „Выстрела“, считая пьесу продолжением своей сатирической линии. Как свидетельствует газетный отчет о выступлении Маяковского на комсомольском диспуте о „Выстреле“, Маяковский сказал, что „... Безыменский, по его мнению, продолжает путь Третьякова («Рычи, Китай!»), Киришона («Рельсы гудят») и его — Маяковского. Это — путь борьбы против «психологизма», «романтического слюнтяйства», камерности, «вскрытия» внутреннего мира человека, путь использования театра в целях классовой борьбы — за темпы, за ударность, за социалистическое строительство, за показ сегодняшнего дня. «Выстрел» отвечает целевой установке литературы пролетариата как класса“¹²⁵⁾ — Маяковский, конечно, не закрывал глаза на художественные

¹²³⁾ Рабочий и театр 22 (1930) 2—3 (21/4).

¹²⁴⁾ Пьеса была поставлена в 1929 году в Театре им. Мейерхольда. Премьера состоялась 19 декабря; руководитель постановки — Вс. Мейерхольд; режиссура: В. Ф. Зайчиков, С. В. Козиков и др.

¹²⁵⁾ В старых о творческом методе пролетарской литературы. Литературная газета, 1930, № 12, 24/3, стр. 3.

недостатки „*Выстрела*“, снижающие его воздействие, но оценивал его главным образом как произведение, которое отвечает насущным политическим задачам, которое преисполнено желанием автора принять участие в социалистическом строительстве. Как сообщает „Комсомольская правда“ — на диспуте о „*Выстреле*“ в выступлении Маяковского „неожиданно прозвучало его определение «*Выстрела*»: „Хорошее произведение, но написано оно плохо“. Форма стиха в «*Выстреле*» не могла удовлетворить В. В., его, революционера, не только по существу, но и по форме стиха. Но Маяковский за «*Выстрел*», за политическую поэзию. Поэтому он ожесточенно бил противников «*Выстрела*“.¹²⁶⁾

Так же как вокруг сатирических комедий Маяковского, и вокруг „*Выстрела*“ при его появлении закипели споры.

В конце 20-х годов разгорелись дискуссии о художественном методе советской литературы. РАПП, считавший себя проводником художественной политики партии в области литературы, выступил со своей художественной платформой. Провозглашал основным методом художественной работы — диалектико-материалистический метод. Столбовой дорогой пролетарской литературы объявлялись произведения, сочиненные по рецептам-лозунгам „живого человека“, „непосредственных впечатлений“, „психологического реализма“, „срывания всех и всяческих масок“ с действительности. Требовалось изображение диалектических противоречий в психологии персонажа и т. д. Образцовым произведением, сделанным по этому „методу“, был провозглашен роман Ю. Либединского „*Рождение героя*“ (1930).

Появившиеся в это время „*Клар*“, „*Выстрел*“ и „*Баня*“, естественно, находились в противоречии с установками рапповского понимания метода диалектического материализма в литературе. Они не отвечали выработанным рапповским требованиям. Даже сам Безыменский подчеркивал полемическое назначение своей пьесы, рассматривая ее как „нападение на метод психологического реализма в пролетарской литературе“.¹²⁷⁾

Поэтому разгоревшийся спор между защитниками „психологического реализма“ и его противниками, отвергающими „психологизм“, лозунг „живого человека“, приобрел форму прежде всего спора о литературном методе. В дискуссии вокруг „*Выстрела*“ (впоследствии и „*Бани*“) четко вырисовывались оба полюса, представляющие два обострившиеся направления в тогдашней литературе.

Против пьесы выступил ряд критиков. Наиболее развернуто критиковали ее В. Сутырин, А. Селивановский, В. Ермилов. На чем критики прежде всего сосредоточивались: они требовали изображения эволюции характера и отрицательных и положительных героев. Им не понравилось резкое деление персонажей на отрицательных и положительных. Это, кстати, не отвечало их установке на диалектико-материалистический метод, согласно которому борьба противоположностей должна происходить в самом герое. Селивановский упрекал Безыменского в том, что тот „не сумел творчески продумать и прочувствовать принцип единства противоположностей, конкретизировав его в образах пьесы“.¹²⁸⁾ Селивановский пытался объяснить недостатки творческого метода „*Выстрела*“ отказом Безыменского от психологического реа-

¹²⁶⁾ Комсомольская правда, 1930, № 88, 17/4, стр. 4.

¹²⁷⁾ *Что пишут драматурги*. (Беседа с драматургами. Ю. Либединский, А. Безыменский, И. Чекин.) Новый зритель 40 (1929) 13, 6/10.

¹²⁸⁾ А. Селивановский, *Выстрел и прицел*. Октябрь 2 (1930) 176.

лизма — и анализ недостатков пьесы подчинил главной цели: провозгласить, что „без психологического анализа никак не обойтись“.¹²⁹⁾

Критикуя Безыменского за нивелировку образов положительных героев, за отсутствие индивидуализации в них, критики все же тенденциозно преувеличивали недостатки, обвиняя Безыменского в „реставрации пролеткультовщины“. Дошло и до того, как сообщает отчет о дискуссии о „*Выстреле*“, напечатанный в „Литературной газете“, что В. Сутырин заявил по поводу „*Антигениальной поэмы*“ Н. Асеева и поэмы „*День нашей жизни*“ А. Безыменского, что прославляя „средняка“ в противовес „гениям“, „эти два подлинно революционных писателя, встав на философски неверную точку зрения, фатально перекликаются с Замятиным, написавшим злую карикатуру на социализм в своем романе «Мы». Пролеткультовское уничтожение человеческой личности, воспеваемое Н. Асеевым и А. Безыменским, является попыткой под видом уничтожения тенденций буржуазной литературы уничтожить самое ценное, присущее литературе свойство: показ человеческой личности“.¹³⁰⁾

Против „*Выстрела*“ выступал и В. Ермилов, обвинявший Безыменского и Маяковского в настроениях мелкобуржуазной „левизны“. Эти „фальшивые «левые» мотивы“ он усматривал в так называемом „комсомольском авангардизме“ (ибо „в центре буквально всей общественной жизни трампарка стоит комсомольская ударная бригада“, а „представители старшего поколения рабочего класса, именно только помогают, а не руководят“), в схематическом упрощенчестве (внушающем „разоружающую мысль о чрезмерной легкости борьбы с отрицательными явлениями“), в „противопоставлении «рядовиков» — «верхам»“ (особенно по его мнению в поэме „*День нашей жизни*“). „Социальная функция“ „*Выстрела*“, по мнению Ермилова, состояла в „мобилизации «левой» мелкобуржуазной, мещанской революционности“. Свой разгром „*Выстрела*“ завершил Ермилов следующим „обобщением“ художественного метода Безыменского: „Для Безыменского характерна тенденция отхода от метода диалектического материализма в сторону схематического рационализма, метафизического противопоставления абсолютных противоположностей, — колебание в сторону абстрактно-рационалистического, а значит, неконкретного, недиалектического, нематериалистического мышления“.¹³¹⁾

Противники „*Выстрела*“, хотя и подметили многие особенности произведения, его недостатки, в общем недооценили его верную идейно-политическую установку, которая была правильно понята зрителем и большинством театральных критиков.

Как положительные черты пьесы отмечались ее публицистичность, ее острое политическое звучание. „Мы не склонны возводить «Выстрел» в образец совершенства, — писала «Комсомольская правда». — Недостатков в нем не меньше, чем достоинств. Но на советской сцене этот спектакль — один из наиболее политически действенных спектаклей“.¹³²⁾

¹²⁹⁾ Там же, стр. 177.

¹³⁰⁾ Литературная газета, 1930, № 9, 3/3, стр. 3.

¹³¹⁾ В. Ермилов, *О настроениях мелкобуржуазной „левизны“ в художественной литературе*. На литературном посту 4 (1930) 12.

¹³²⁾ Комсомольская правда, 1930, № 18, 22/1, стр. 5.

Высокую оценку получила пьеса и на страницах „Правды“ в рецензии того же В. Попова-Дубовского: „И пьеса в целом, ставящая живые, острые проблемы и мобилизующая широкое партийное и рабочее общественное мнение на творческую работу и борьбу с бюрократизмом, имеет большие неоспоримые достоинства и является крупным литературным и театральным явлением“¹³³⁾

Защитников „*Выстрела*“ было также немало. Защищая пьесу, некоторые из них трактовали ее исключительно как „разрыв с каноном психологического жанра“, понимали ее как „протест против психологического метода раскрытия художественных образов“ (Беспалов), чему способствовали и высказывания самого Безыменского. Нашлись и такие, которые стремились выдавать, например, одноликость положительных героев за достоинство пьесы (Ольховый). Среди защитников было много таких, которые в пылу полемики не замечали своеобразия комедии как сатирического произведения, имеющего свои особые принципы изображения отрицательных персонажей. Они выступали исключительно противниками „психоложества“. Все же некоторые критики поняли „сатирическую условность“ пьесы, несовместимую с психологическим правдоподобием,¹³⁴⁾ и даже признали возможность существования различных принципов, каждый из которых не нуждается в канонизации. П. Марков, сравнивая „*Выстрел*“ с „*Чудаком*“, писал: „Безыменский придерживался традиции агитспектаклей, а Афиногенов опирался на метод психологического реализма. Здесь нельзя видеть противоположения мирозерцаний, а в гораздо большей степени различие методов художественного мышления. Безыменский предпочитает столкновение идей в форме образов и обнажение приема. Афиногенов делает акцент на раскрытие внутренней диалектической борьбы характеров и на осложнение приема“. И несколько дальше он замечал: „...Спор «какой метод лучше» — бессмысленен. Метод художественного мышления есть индивидуальная особенность художника“¹³⁵⁾

Конечно, оба направления — и ориентация на основательную психологическую разработку характера, к которой стремился Афиногенов (за вычетом излишеств рапповского „психоложества“) и формирование сатирического психоанализа, берущего характер в его законченной форме и раскрывающего его в движении установившихся черт („*Выстрел*“, „*Баня*“), вносили свой вклад в становление литературы социалистического реализма, выявляя многообразие его художественных форм.

Достоинство „*Выстрела*“ заключается, как было отмечено, в его боевой идейно-политической установке, в его страстном изображении усилий рабочих, которые вопреки препятствиям и вылазкам врага, героически трудятся на пользу своего пролетарского государства. И. В. Сталин, высказав свое мнение о пьесе в письме к Безыменскому (от 19 марта 1930 года) усматривал основное достоинство пьесы в глубокой вере в возможность исправления недостатков советского аппарата, недостатков, на которых Безыменский заострял свое внимание.

Эту черту пьесы, впрочем, верно заметили и другие критики, считая, что

¹³³⁾ В. Попов-Дубовский, „*Выстрел*“ и „*Командарм 2*“ Правда, 1930, № 77, 19/3, стр. 4.

¹³⁴⁾ Е. Мустангова, *Литературные заметки на театральные темы (о „Выстреле“)*. Жизнь искусства 49 (1929) 3.

¹³⁵⁾ П. Марков, *Очерки современного театра*. Новый мир 2 (1930) 222.

в этом и заключается пафос пьесы. В. Попов-Дубовской, говоря про болезненные явления действительности, на которые в своем произведении обратил внимание Безыменский, писал: „В пьесе Безыменского они показаны в их конкретности, а некоторые и с заострением. Эти наши больные места можно показывать по-разному. Можно показывать с злобным удовольствием (партия, мол, перерождается), можно показывать с гнусным равнодушием. Но можно показать с гневом и болью, как болезнь, которую мы должны изжить, изживаем и изживем, и именно так и показывает Безыменский. И вся его пьеса от начала до конца проникнута несокрушимой верой в силы революции и в ее бесспорную победу“.¹³⁶⁾

Именно в выборе объекта осмеяния и разоблачения, в основной идейно-политической позиции, политической концепции сатирика, в общем боевом пафосе пьес четко вырисовывалась творческая близость Маяковского и Безыменского.

Пьеса Безыменского завоевала при своем появлении признание широкой рабочей публики. Она верно отражала ее настроение. В ней раскрывалось поистине страстное желание трудового подвига, энтузиазма. Про свою пьесу Безыменский писал: „Моя мысль — показать грандиозный разворот классовой борьбы в самых настоящих буднях... показать, сколько героического заключается в творческих условиях каждого рядового революционной армии“.¹³⁷⁾ В пьесе прозвучала тема созидания и борьбы с недостатками на одном из участков социалистического строительства и тема бдительности по отношению к его врагам. В ней получила свое воплощение тема воспитания и руководства партией комсомольцев и беспартийных рабочих. Это обозначало дальнейшее расширение идейно-тематической основы советской сатирической комедии.

В „Эскизе автобиографии“ (1958 г.) Безыменский рассказывает об обстоятельствах возникновения „Выстрела“: „В июле 1928 года поразила мое воображение короткая газетная заметка: «Комсомольская ударная бригада днепропетровского трамвайного парка в рекордно краткий срок отремонтировала второй вагон». Позвонив в ЦК ВЛКСМ, чтобы спросить, что такое ударная бригада, я узнал, что ЦК комсомола уже зарегистрировал... четырнадцать ударных бригад. Я немедленно выехал в Днепропетровск и, после трехмесячной работы в трамвайном парке, в течение года написал пьесу «Выстрел». Пьеса еще не была закончена, а уже состоялся Всероссийский съезд ударных бригад“.¹³⁸⁾

А. Безыменский избрал важную проблему времени: формирование трудовых ударных бригад, борьбу партии за повышение производительности труда. Безыменский сосредоточил внимание на одном участке широкого фронта борьбы за подъем трудового энтузиазма: основные события пьесы разворачиваются в трамвайном парке. Здесь происходит борьба между энтузиастами труда, партиями, комсомольцами с одной стороны — и бюрократами разного рода, играющими на руку явным вредителям социалистического строительства — с другой. Организованная при прямой поддержке партии комсомольская ударная бригада становится центром борьбы. Она встречает отчаянный отпор у закоренелых бюрократов и всех враждебно настроенных элементов трам-

¹³⁶⁾ В. Попов-Дубовской, „Выстрел“ и „Командарм 2“. Правда, 1930, № 77, 19/3, стр. 4.

¹³⁷⁾ Новый зритель 40 (1929) 13, 6/10.

¹³⁸⁾ Советские писатели. Автобиографии в двух томах. Том I, Гос. изд. Художественной литературы, М. 1959, стр. 150.

парка, которые пытаются дискредитировать бригаду в глазах рабочих. В этой борьбе против всех новаторских начинаний, внедряющих в производство социалистические формы труда, объединились силы, враждебные революции, отпрыски старого общества — от бывшего городского, красноармейских офицеров, эсеров и троцкистов (Пищалов) — до уголовных элементов — все, ненавидящее советскую власть, осуществляющую грандиозную перестройку страны. В этой борьбе оказываются во враждебном лагере и окопавшиеся бюрократы всех мастей, давно потерявшие связь с массой рабочих, инициатива которых проявляется лишь в форме выполнения директивы. Это люди, которые подавляют живую человеческую мысль и всякое трудовое начинание. Против них направил Безыменский как сатирик-коммунист свое сатирическое острие, страстно отрицающая все проявления бюрократического подхода к людям и работе, к делу строительства социалистического мира.

Центральной отрицательной фигурой в пьесе является образ директора трампарка Пришлецова. Это опасный карьерист, пролезший в партию. Он разваливает предприятие, зажимает всякую критику и создает там со своим приспешником, партбюрократом — „отсеком“ ячейки Гладких, мертвящую атмосферу. Зажим-всего творческого порыва доводит до самоубийства одного из комсомольцев — Костю Корчагина. Этот выстрел послужил толчком к выступлению комсомольцев против бюрократов и вредителей.

В образе Пришлецова Безыменский обобщил отвратительные черты бюрократа-авантюриста, добивающегося любой ценой власти и совершенно чуждого всему, что совершается в стране, карьериста, маскирующего свое истинное лицо. Однако он не просто бюрократ — он сознательный вредитель, скрытый враг. Он не имеет ничего общего с партией. Наоборот, он упорно борется против правильной линии партии, пытаясь ее или опровергнуть, или приспособить ее к своим целям в зависимости от положения. Преисполненный манией величия, он относится с пренебрежением к рабочим, в которых видит лишь средство для продвижения.

... О люди, люди!
Стадо, стадо!
Я приучу вас всех к бичу,
Заставлю мыслить как хочу,
Заставлю делать, что мне надо.¹³⁹⁾

Он сам оказывает прямую поддержку вредителям, пытаясь всячески расформировать и дискредитировать комсомольскую бригаду. Это уже непосредственная классовая борьба, та контрреволюция, о которой говорил Маяковский, что „на эту тему надо писать пятьдесят тысяч пес. И я тоже напишу на эту тему“ (12, 509).

Пришлецов глубоко враждебен социализму не только результатами своей деятельности, но и всеми чертами характера, своими взглядами и убеждениями. Этот образ бюрократа дополняет „мотор бюрократической машины“ отсек Гладких и „чернилница на двух ногах“, технический секретарь ячейки Дундя. Если Пришлецов — сгусток отвратительных черт политического двурушничества, то Гладких — воплощение политической ограниченности, косности, застоя, образец человеческого окопавшегося. Его внутренняя жизнь

¹³⁹⁾ А. Безыменский, *Стихи. Поэмы. Пьеса „Выстрел“*. М. 1952, стр. 484. В дальнейшем цитируется по этому изданию, страницы указаны в скобках.

полностью исчерпывается набором выхолащенных политических фраз и псевдопартийных лозунгов. Этот тип удачно дополняет подхалим Дундя, подобострастный угодник. В „конвейер милых задолбозов и честных рядовых лгунов“ включаются также парт-тетя Мотя и парт-тетя Авдотья, своеобразные типы партийных сплетниц и скандалисток.

Бюрократ Пришлецов принципиально отличается от бюрократа в „Бане“ Маяковского — Победоносикова. Маяковский высмеивает и демонстрирует явную косность, тулость бюрократа, мнящего себя воплощением государственности, партийной линии. У Безыменского другой подход к проблеме. Он разоблачает скрытого врага, который скатывается в результате своей деятельности к участию в контрреволюционной аванюре.

Завершение главной линии развертываемых событий в „Выстреле“ страдает известной схематичностью. Чтобы достичь окончательного разоблачения Пришлецова, Безыменский завязал интригу, которая, однако, развивается в значительной мере за сценой. Эта интрига связана с действиями заговорщиков и вредителей, и развязка ее основана на случайности детективного характера. Комсомолка Лена случайно (в третьем действии) назвала пароль заговорщиков и передетая попала на их собрание. В пятом действии она разоблачает всех участников заговора вредителей и уличает Пришлецова, принимающего участие в происках шайки. Это все завершило судьбу Пришлецова и К⁰.

Но все же сатирик имел основание в данном случае композиционно организовать материал таким образом, чтобы развязкой явилось устранение бюрократа с занимаемого им места. Кольцевое обрамление пьесы — Пришлецов снова пробирается на новый пост, снова раздается скучный и равнодушный ко всему голос Гладких, вынырнувшего на новом месте — не меняет дела. Это своеобразно выраженный призыв к зоркой бдительности. И такой способ является возможным и получился в общем эффективными.

Маяковский и Безыменский сближались в принципе художественной лепки образов в сатирическом произведении: принцип „оживленных тенденций“ Маяковского и „метод обнажения социальной сущности человека“ у Безыменского¹⁴⁰) были продиктованы установкой на действенное разоблачение и осмеяние отрицательного явления, на непосредственное и точное выявление его сущности без необходимости показа деталей психологического порядка. Раскрытие факта во всем многообразии его проявлений являлось главной задачей. Принцип Безыменского сближался с приемами „Живой газеты“ (агитационно-зрелищной формы, распространенной в 20-е годы).¹⁴¹) Но если принцип „оживленных тенденций“ у Маяковского сопровождался яркой лепкой запоминающихся характеров, то художественное осуществление социально-политических идей у Безыменского выступало в несколько обнаженной форме и не отличалось тонкой художественной моделировкой образа. (В финале пьесы Пришлецов вырастал в некий абстрактный символ бюрократизма.) Это сказывалось в некоторой степени и в изображении положительных персонажей.

¹⁴⁰) См. А. Безыменский, *В атаку на психологический реализм*. Литературная газета, 1929, № 29, 4/11, стр. 2.

¹⁴¹) В 20-е годы „Синей Блаузой“, театром-эстрадой малых зрелищных форм, культивировалась театрализация газетного текста, политических идей в целях действенной массовой агитации („Синяя Блауза“ возникла в 1923 году в Москве, в Институте Журналистики). Своим сатирико-юмористическим пафосом, обличительной смелостью, динамикой действия с его миментальной сменой впечатлений, ударностью реплик-лозунгов, плакатностью и т. п. — „Живая газета“ оказывала влияние на сатирические обозрения и бытовую комедию.

Положительные герои „*Выстрела*“ — простые, рядовые люди трамвайного парка, честные партийцы и комсомольцы, создавшие при помощи и поддержке партии ударную бригаду. Рабочий-большевик Демидов, член бюро ячейки Граевский, комсомолка Лена, бригадир Сорокин, секретарь комсомольской ячейки Озол и остальные комсомольцы — это развернутый групповой образ передового человека времени. В конце пятого действия Демидов говорит:

Герой наш — Время,
все мы вместе
И вместе с тем — любой из нас (497).

Это была сознательная установка на коллективный образ, на прославление трудового коллектива партийцев и комсомольцев.

Некоторые персонажи в зависимости от их участия в развивающемся главном действии выписаны относительно более ярко. Особенно это относится к „старому большевику, старому рабочему“ Демидову. Он со своей рассудительностью, мудростью и большим жизненным опытом — душа борьбы за правду. К нему примыкают наступательный Граевский, коммунист с прекрасным отношением к комсомольцам, и Лена — напористая, активная, искренняя, страстно преданная делу партии, но иногда несколько резкая и горячая.

Все же увлекшись борьбой против „психологизма“, Безыменский недооценил необходимость конкретизировать образы положительных героев. Все они говорят приблизительно одинаковым языком, насыщенным афоризмами. В безличности этих образов проявляется как будто отзвук метода работы „*Живой газеты*“, со свойственным ей отрицанием принципа индивидуального показа, с предпочтением недифференцированного языкового коллективного выступления. Антипсихологическая установка автора сказалась также, до известной степени, в пренебрежении к мотивировке поведения персонажей. Передвижение в последующих изданиях пьесы некоторых реплик и событий с фигуры на фигуру лишь подтверждает этот факт.¹⁴²⁾ Например, в издании „*Выстрела*“ 1930 года (Гос. изд., М.—Л., стр. 59—60) состояние малодушия и уныния переживал не Корчагин, а Зеленков. В этом же издании струсив, уходил от бригады Зеленков. В новом („*Стихи. Поэмы...*“, М. 1952, стр. 429—430) Безыменский просто передал соответствующие реплики Зеленкова Корчагину. Автор, конечно, хотел сделать более логичным поведение Корчагина, которое кончилось самоубийством. Но все же история его самоубийства и в данной художественной мотивировке не убедительна. Причины его не были раскрыты. Переходы настроений Корчагина слишком резки, не обоснованы. В своем предсмертном письме к товарищам Костя писал: „... Чувствую, что... меня... задушили“ (469). Но в пьесе нет конкретных фактов, подтверждающих это положение. Зрителю и читателю остается лишь верить сказанному. Поверхностный, неглубокий драматизм этого образа, которому присуща какая-то судорожность и истеричность, не оказывает надлежащего воздействия.

Иногда некоторые положительные герои страдают риторичностью, отяжеляющей стихотворную форму пьесы. Это связано с тем, что автор местами

¹⁴²⁾ Безыменский оправдывал свой прием, ссылаясь на то, что одним из его заданий было — „показать борьбу не «роли» против «роли», не лица против лица, а коллектива против коллектива“ (Литературная газета, 1929, № 29, 4/11, стр. 2). Но такая установка вряд ли избавляла художника от необходимости яркой обрисовки даже собирательного образа.

заставляет своих героев рассуждать о проблемах, вместо того чтобы конкретно раскрыть эти проблемы в драматическом действии.

Примером может служить реплика-монолог, написанная в стиле оды, 4-ого рабочего, отвечающего Пришлецову:

Хозяин — вот я кто. Хозяева мы все.
Что на земле — мое:

заводы, шахты, горы,
И нивы, и леса, и люди, и моторы,
И шайба, и трампарк, и мир во всей красе.
Над всем хозяин — я, слуга родного края!
Мне счастье строит труд товарищей моих,
И я своим трудом на это отвечаю...
Все в мире для меня!
А сам я —

для других (448).

Порою ощущается, что автор сам рассуждает за своих положительных героев. У Граевского, Демидова, Озоля и других образов встречается как их свойство некоторая доза резонерства, через которое прорывается ошутимо, нарушая этим художественную ткань, сам автор со своими рассуждениями и оценкой событий.

При разоблачении вредителей в пятом действии токарь Кудрин, указывая на них, произносит:

Вот люди.

Что они такое?
Я вижу: по земле моей
В крови, болячках, в струпьях, в гное
Ползет чудовище слепое
И давит походя людей.
Старье кругом нас и внутри нас
Мобилизовано врагом.
Ну, что с того, что сам я ринусь
Врага громить одним штыком?
Стальной громадой встать нам надо,
Чтоб каждый рядовой боец
Касался локтем локтя рядом
И сердцем слушал стук сердец (481).

Подобный характер имеют и реплики Озоля (стр. 472—473—474), Демидова (стр. 471—472) и др.

Но все же художественное решение, найденное Безыменским для соединения положительных и сатирических начал, представляет известный интерес. Положительные персонажи, несколько уступая в художественном отношении отрицательным, не уступают им во влиянии на развитие действия, в отношении действенной функции. Наоборот, они являются носителями действия. Его движение определяется их многогранной общественно-трудовой деятельностью.

Отрицательное как бы действует на территории положительных героев. В центре комедии стоит бригада. Этот коллективный герой является пружиной движения сюжета. Отрицательное, фактически, лишь мешает развертыванию социалистического соревнования, пытается ликвидировать ударническое движение, интригует против положительного, провоцирует его, затевает заговоры и т. д. Таким образом, отрицательное начало дано в течение всей пьесы как тормоз, сдерживающий усилия коммунистов и руководимых ими комсомоль-

цев. Под активным натиском положительных персонажей, дирижирующих действием, оно заняло какое-то до известной степени оборонительное положение (см., например, сцены восьмой картины четвертого действия: Граевский—Гладких; Граевский, рабочие — Брест, Пришлецов, Шепталов — и ряд других эпизодов). Следовательно, положительные герои „*Выстрела*“ имеют четко выраженный наступательный характер, а отрицательные вынуждены лавировать, обороняться и сопротивляться.¹⁴³⁾

Ведущая роль положительного коллективного героя в развитии событий в „*Выстреле*“ сообщила пьесе взволнованность, пафос труда, борьбы, героичность.¹⁴⁴⁾

Изображение сатирических фигур у Безыменского более статично в отличие от Маяковского. Сатирик заставляет бюрократов произносить длинные саморазоблачительные монологи, в которых они выкладывают всю систему своих взглядов, свои мысли, поступки, стремления, т. е. обличают самих себя. Таким образом, описательный прием представляет в методе Безыменского основу самохарактеристики персонажа.

Например, реплика-монолог Гладких из первого действия (А. Безыменский, „*Стихи. Поэмы...*“, М. 1952, стр. 387—389), или монолог Пришлецова из третьей картины того же действия:

Я победил! Я победил! Я победил!
И вот я стал заведующим парком.
Великолепно, чорт возьми!
Я показать себя теперь сумею
И многое для многих покажу.
Трампарк ты мой! Одною лишь
ступенькой
Послужишь ты в дальнейшем для меня,
Но укрепиться на ступеньке прочно —
Теперь моя главнейшая задача.

¹⁴³⁾ Нет оснований канонизировать решение, найденное Безыменским и отличное от того, каким руководствовался Маяковский. Вот почему не могут не пасторожить рассуждения В. Ермилова по поводу поведения положительного героя в сатирической комедии в его работе *Некоторые вопросы теории советской драматургии* (Советский писатель, М. 1953, стр. 45). Говоря о положительной среде как ведущей силе действительности, которая борется с отрицательными типами, В. Ермилов выдвигал наступательный характер положительного героя как один из принципов социалистического реализма. Роль или позиция отрицательного персонажа сводилась им в известной степени лишь к сопротивлению прогрессивному, наступательному, новому. Сведение разнообразия человеческих характеров и отношений между героями сатирических произведений к одному типу их поведения отдаст шаблонным подходом к этому сложному вопросу.

¹⁴⁴⁾ В 1930 году появился ряд сатирических комедий, авторы которых, не учитывая завоеваний Маяковского и Безыменского, решали весьма поверхностно и примитивно проблему изображения положительного героя в сатирическом произведении (например, „*Luna*“ П. Зенкевича и Б. Маллори, „*Халат*“ Ев. Яновского, „*Поединок*“ А. Успенского, „*Не взирая на лица*“ Вл. Пономарева, „*Первый кандидат*“ А. Жарова и М. Поликарпова). Эти драматурги даже не подошли к правильному пониманию роли положительных героев в сатирической комедии, не говоря уже о создании полноценного художественного характера.

Положительные персонажи в отмеченных пьесах были либо принадлежностью социального фона, либо играли роль сюжетной развязки, либо выступали как комментаторы происшедших событий и поведения отрицательных фигур, как рупоры авторских мыслей или иллюстраторы определенного политического лозунга.

Таким образом, успешному решению указанной сложной художественной проблемы в жанре сатирической комедии эти пьесы не способствовали.

Но все же в стихотворной форме „*Выстрела*“, в способе подачи драматических ситуаций ощущается значительная мера описания, рассказа. Драматург часто работал предложениями, и реже конкретным образом. То есть, его стихи имеют частично *повествовательный* характер. Пьеса является своеобразной сценической поэмой. Этому способствует комментирование событий положительными героями, их общие рассуждения и обличение отрицательного со стороны. Выше уже отмечалось, что действующие лица должны характеризовать себя своими поступками, своей деятельностью. Нельзя, чтобы конкретный показ поведения заменялся чисто словесной характеристикой отрицательных персонажей. В „*Выстреле*“ же встречаются такие явления. Например, в начале 4-й картины в сцене, когда собирается группа партийцев („*Стихи. Поэмы...*“, М. 1952, стр. 410—412). О бюрократах они именно рассказывают, как бы комментируя образы, что явно понижает напряженность пьесы. Подобное впечатление производят и некоторые реплики Лены (в начале первого действия), Граевского, Озоля. Таким же обличением со стороны является рассуждение Демидова в конце 4-й картины. Вслед за уходящим Пришлецовым наедине с самим собой он произносит свой хотя по форме удачный монолог, но все же описательный, разоблачающий бюрократа вне столкновения. (В первых изданиях этот монолог принадлежал Озолю; см. А. Безыменский, „*Выстрел*“, Гос. изд., М.—Л. 1930, стр. 41—43.)

Куда как люди хороши!
Новы походкой,
нравом стары.
Словцом — рубли,
Нутром — гроши...
На них шикарные футляры,
А в сердце — мерзость гнойника.
Ой, сколь гнусны такие типы!
У них позиция крепка,
Как дуб...
из самой худшей липы...
Их трудно за руку поймать.
В своих напыщенных докладах
Они умеют защищать
Проциркулярные взгляды
... и т. д. (413—414).

Подобным комментированием является реплика-монолог Демидова в начале 8-й картины. Наглядным примером комментирования является диалог Сорокина, Рейдбрука и Корчагина в конце второго действия; их объяснения остались голой прокламацией.

Сорокин.	Средь бела дня Меня преследуют, ругают...
Рейдбрук.	Меня — не меньше.
Корчагин.	И меня!
Кудрин.	Зато другие помогают (418).

В данном случае также ощущаются стилевые особенности „Живой газеты“. Там реплики выступающих имели явно пояснительный, описательный характер. Основу сценической речи образовал полилог, реплики-рассуждения, которыми в поочередной коллективной декламации действующих лиц разъяснялась социально-политическая проблема. Характер сценической речи положительных героев „*Выстрела*“ (хотя, конечно, не тождественен стилю „Живой газеты“)

является местами такой же своеобразной коллективной декламацией в форме полилога, с распределенными среди персонажей-ораторов характеристиками бюрократов, оценками ситуации и т. д.

Эти элементы художественного метода Безыменского понижали драматическую напряженность пьесы и ее эмоциональное воздействие.

Значительная часть пьесы написана вольным, разностопым стихом. Стих Безыменского течет плавно и непринужденно. Сильной стороной поэта является его постоянное стремление выразить мысль метко и лапидарно в адекватной поэтической форме. За исключением нескольких мест, страдающих многословием, Безыменскому удается создать хорошо отточенный стих, достичь красочного, образного афористического выражения мысли.

На Безыменского оказала влияние поэтика грибоедовского „Горя от ума“.¹⁴⁵⁾ Несомненно повлияла высокая гражданская патетика Грибоедова, которой насыщена вся пьеса, и которая отвечала духу революционной советской поэзии. Поэтому Безыменский использовал форму монологов (характерных для „Горя от ума“), как специфическую форму ораторской речи, которые дали ему возможность выразить всю свою взволнованность и революционный пафос поэта-гражданина. Бесспорно Безыменский оттолкнулся от этого блестящего произведения, стремясь достичь афористичности своего поэтического языка.

Афоризмы Безыменского выражены в лаконичной форме двустушия и четырехстишия — и многие из них приближаются к пословицам. Безыменский старался сохранить стиль русских поговорок и пословиц, являющихся богатым источником языковой выразительности, пытался схватить их острословный юмор: „Где хвост — начало, / Там голова — мочало“. „Иной за буквой видит жизнь / А этот в жизни видит букву“. „С личика — яичико, / А внутри — болтун“.

Действительно, там, где поэт достиг прямо эпиграмматической афористичности, там стих — ударный, живой, поражает весомостью и остротой. Корчагин метко отзывается о Шепталове:

Он постоянно суетится,
Любому льстит на все лады,
И, не взирая на лица,
Взирает только на зады (418).

Примером ударного, боевого эпиграмматического афоризма является реплика Демидова, воодушевляющего Граевского на борьбу с бюрократами:

Власть у нас! Власть у нас!
На борьбу не жди мандатов.
Подымайте ярость масс
На проклятых бюрократов! (440).

О том, что Безыменский отталкивался от Грибоедова, свидетельствует, например, и следующее афористическое выражение, в котором ощущается как бы парафраза Грибоедова: в „Горе от ума“ встречается такой афоризм — „Дома новы, но предрассудки стары...“; у Безыменского — „Куда как люди

¹⁴⁵⁾ Влияние грибоедовского творческого метода отмечали в свое время литературные критики и писатели (например, И. Беспалов, А. Селивановский, также и В. Маяковский). Впрочем, и сам Безыменский открыто признавал влияние традиций Грибоедова на свое творчество.

хороши! / Новы походкой, нравом стары“ (413). Образец афористичного грибоедовского стиха несомненно помог Безыменскому оттачивать поэтическую форму „*Выстрела*“ и достигнуть образной выразительности.

В художественной палитре поэта встречается и удачно подобранное *сравнение*. Комсомолка Лена говорит о трампарке: „Здесь, в парке, человек забыт: / он, как квитанция, / пришит / к бюрократическому ческу“ (380). Граевский о Васе: „Сам-то ты молодой, / А душа у тебя / лысая“ (425).

Эпиграмматические афоризмы в „*Выстреле*“ не являются средством индивидуализации персонажей. Они находятся в речи ряда положительных персонажей без особого выбора и содержат острый сатирический заряд по отношению к отрицательным фигурам, против которых они резко направлены.

Интересно, что Безыменский сумел и мысли отрицательных персонажей уложить в меткую лаконичную форму, сгустить до афоризма: „Тогда лишь факт бывает фактом, / Когда он вставлен в циркуляр“, — объясняет Гладких свое понимание канцелярского дела (393). Отражая атаки комсомольцев, Пришлецов похвально: „Я разрешаю даже мыслить, / Но запрещаю говорить“ (395). Рассуждая по поводу самокритики, он невозмутимо устанавливает: „Ведь самокритика — идея! / Не надобно касаться лиц!“ (464). Подобно и в речи других отрицательных образов: „Мир подождет. Не ждет приказ“, — звучит заклинание Гладких (392). „Пришить противнику ошибки — / И к ним платформу подвести“ (парт-тетя Мотя — 410). „Счастливей всех на свете — рыбы! И бессловесны / и умны“, — констатирует Дундя.

В речи отрицательных персонажей эта афористическая форма имеет несколько парадоксальный характер, который вызывает остросатирический эффект. В афористичности поэтического языка, в лапидарности стихотворной формы „*Выстрела*“ заключается большое достоинство пьесы.

Хотя сатирическая направленность пьесы определяла ее жанр, все же чувствуется двуплановость произведения (сатирический и героико-драматический план), усиленная мелодраматическими мотивами (связанными с самоубийством Корчагина). В конечном итоге, контаминация нескольких стилевых элементов придает пьесе черты *героико-сатирической мелодрамы*.

„*Выстрел*“ — пьеса, в которой нет безудержного смеха. Можно даже сказать, что на комедию его несколько маловато. Ее комизм раскрывается в кадрах, связанных с изображением бюрократов разного сорта — от Пришлецова, Гладких, Дунди до парт-тетей Моти и Авдотьи. Везде, где эти бюрократившиеся типы приходят в столкновение с коммунистами, комсомольцами, носителями трудового энтузиазма, олицетворяющими политику партии, у автора появляется язвительная ирония по отношению к отрицательным персонажам, содержащая смехотворный заряд.

Так, например, собираются рабочие и комсомольцы, чтобы обсудить проблемы производства и поговорить по душам обо всем, чем полна их трудовая жизнь. Появляется Гладких и, возмущаясь ими, ставит сам себя в смешное положение: „Что за такая группировка / Без разрешенья моего?“ (421). В седьмой картине третьего действия к комсомольцам, обсуждающим на летучем собрании плохое качество заводского литья, приходит „бывший секретарь комсомольской ячейки“ Вася: „Правильно-о-о!“ — отозвались о решении Власюка комсомольцы.

Вася.

Чего кричишь ты так фасонно?
Сверчок да знает свой шесток.
Собрание это незаконно!
Где председатель? Где... звонок? (423.)

Во второй картине к Гладких приходит Граевский и говорит ему про бригаду. Гладких слушает лишь краем уха — и машинально, по привычке, отвечает:

Граевский.

Ну-с, дело есть. Помочь нам надо.
И помощь-то невелика.
Ты слышал, есть у нас бригада?

Гладких (*не подымая головы*).

Да, что-то слышал...

Граевский.

А Цека?

Гладких (*все так же*).

Да, что-то слышал...

(*Все смеются.*)

Что такое?

Что эдак рассмешило вас?

Оставьте вы меня в покое.

Мир подождет. Не ждет приказ (392).

Это удачные картинки, где словом остро, отчетливо рисуется сатирический портрет. К удачным сценам пьесы принадлежит блестящий дуэт Гладких и Дундя (начало второй картины), передающий в лаконичной форме максимальную концентрацию исковерканного канцелярского языка чинуш и их бездушный стиль работы.

Гладких (*строго и отчеканивая слоги*). Канц-бум? Пиш- перья?

Дундя. По местам.

Гладких. Отчет в райком?

Дундя. Де-юре признан.

Гладких. Приказы?

Дундя. Тут.

Гладких. Партсправки?

Дундя. Там.

Гладких. Запас чернил не нужен нам?

Дундя. Хватает!... хоть до коммунизма.

Гладких. Цех-сек-трехдневки?

Дундя. Полка шесть.

Гладких. Орг-рез, пункт восемь?

Дундя. На закладке.

Гладких. Членвзносы?

Дундя. Есть.

Гладких. Почт-отпры?

Дундя. Есть!

... и т. д. (384—386).

В отмеченных сценах сатирически-комедийно раскрываются характерные черты бюрократов, их окостенение, автоматизм деятельности, замкнутой в ограниченный, пустой мир „чернильницы да пресс-папье“, отсутствие нормального человеческого мышления. Эти фигуры являются носителями комедийности пьесы. — Но для пьесы характерны переходы от смешного, сатирического, к печальному, к героическому. Эта подвижность эмоционально-эстетических интонаций характерна для стиля высокой комедии, которой „*Выстрел*“ все же близок определенными признаками.

В 1952 году А. Безыменский представил к обсуждению в секции драматургии, сатиры и юмора Союза писателей новый вариант своей пьесы.¹⁴⁶⁾ Поэт внес ряд существенных изменений в художественную ткань пьесы, немало улучшил старый текст.

Он перерабатывал многие реплики, добивался лаконизма, устраняя чрезмерную многословность (см., например, реплику Демидова в начале четвертого действия — старый текст „*Выстрел*“. Гос. изд., М.—Л. 1930, стр. 68—69; новый — „*Стихи. Поэмы...*“ М. 1952, стр. 439—440), исключал излишние крохотные эпизоды („*Выстрел*“. Гос. изд., М.—Л. 1930, стр. 33, Озоль—старушка), решительно сокращал длинные диалоги („*Выстрел*“. Гос. изд., М.—Л. 1930, стр. 36—37, разговор девушек), избавлял пьесу от реплик и целых эпизодов, не сливающихся органически с действием, тормозящих его течение. Он устранял и встречающиеся в пьесе вульгаризмы (например, в речи Лены — „Вам, сучьим детям, на беду“ („*Выстрел*“. Гос. изд., М.—Л. 1930, стр. 46) — „Вам, Дон Жуанам, на беду“ („*Стихи. Поэмы...*“ М. 1952, стр. 417).

Таким образом, Безыменский достиг большей сжатости и концентрированности действия, прояснения идейного содержания пьесы. Он усилил роль старых партийцев, вокруг которых группировалась поддерживаемая ими молодежь (вставлял в пьесу целые куски нового текста). Но все же портреты положительных героев страдают прежней маловыразительностью, отсутствием индивидуализации.

В современных историко-литературных работах, обобщающих развитие драматургии, положительно оценивается общая боевая сатиричность „*Выстрела*“, его идейная направленность и острая проблематика.¹⁴⁷⁾ Однако художественное своеобразие пьесы до сих пор нуждается в подробном анализе, чтобы более отчетливо выступил вклад, внесенный Безыменским в развитие советской сатирической комедии.

„*Выстрел*“, несомненно, страстное, искреннее и боевое произведение. Хотя автору в этой его первой пьесе и не хватало драматического опыта, и поэтому его сатира оказалась в конечном итоге несколько статичной, „*Выстрелом*“ Безыменский доказал возможность создания стихотворной пьесы на злободневном производственно-политическом материале; пытаясь продолжать классические традиции (особенно грибоедовские), он давал сплав сатиры с героической драмой. Поэт искал свой путь воплощения положительного героя в сатирической пьесе — как центрального наступательного героя. „*Выстрел*“ остается в истории советской драматургии примером боевого сатирического произведения, образцом революционного искусства для перелома 20-х и 30-х годов.

Наряду с драматическим творчеством Маяковского „*Выстрел*“ представляет плодотворную линию, утверждающую остро публицистическую сатирическую театральную форму.

¹⁴⁶⁾ См. Театр 6 (1952) 153.

¹⁴⁷⁾ См., например, *История русской советской литературы*, т. 1, Издательство Московского университета, 1958, стр. 244—245.