

Mikulášek, Miroslav

**О некоторых особенностях сатирических комедий В. Маяковского
"Клоп" и "Баня"**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada
literárněvědná. 1961, vol. 10, iss. D8, pp. [5]-32*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107452>

Access Date: 22. 02. 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.

МИРОСЛАВ МИКУЛАШЕК

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ САТИРИЧЕСКИХ КОМЕДИЙ В. МАЯКОВСКОГО „КЛОП“ И „БАНЯ“

В изучении театрального творчества В. Маяковского уже немало было сделано советским литературоведением. Большая заслуга в этой области принадлежит бесспорно А. В. Февральскому и Б. Росточкому, 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 характер сатиры в пьесах Маяковского „Клоп“ и „Баня“.

В настоящей статье хочется прежде всего поговорить (наряду с взаимно тесно связанными проблемами — сюжета сатирической комедии, театральной условности, соотношения положительного и отрицательного начала) об огромном завоевании Маяковского, которым явилось утверждение им новой природы сатиры в социалистическом искусстве. Этот теоретический вопрос представляет важную проблему изучения не только сатирических пьес Маяковского, но и сатирической комедии вообще.

*

Маяковский в „Бане“ не ограничился только изображением отрицательных образов, отрицательных явлений жизни. Много раз в выступлениях на ее обзудении звучали слова В. Маяковского, что — „«Баня» защищает горисонты, 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, призывает их к преодолению отрицательного, воспекает человеческую фантазию, труд, в о с п е в а е т советского с о ц и а л и с т и ч е с к о г о человека, то есть вбирает в себя героико-патетические мотивы.

В достижении такого звучания комедии и заключается прекрасная, глубоко новаторская черта сатиры Маяковского. Маяковский не отделил 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 общением 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 Победоносцова — Поля, машинистка Ундертон. Это — люди разных характеров, разного духовного склада, но объединенные заинтересованностью в изобретении „машины времени“.

Не все критики сразу поняли значение в комедии „машины времени“ Чудакова, не все сразу сумели постичь потенциальные возможности этого великолепно найденного Маяковским приема. — „Указывали на то, что Чудаков изобрел такую пустынную вещь, как машина времени, — сказал Маяковский в своем выступлении на 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“.¹ 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, делчество, косность, рутинизм, 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 „машины времени“, созданной руками советских людей, энтузиастов своего дела, появляется посланница будущего — „делегатка 2030 года“, Фосфорическая женщина, чтобы „отобразить лучших для переборки в коммунистический век“. „... Едва разнеслась весть о вашем опыте, — произносит она свою первую речь, — ученые установили дежурство. Они много помогли 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 зримым 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 кол-

лективом 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 — т р у ж е н и к а - б о р ц а.

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 в своем исследовании: „В развитии драматической коллизии здесь на первый план выступает не столкновение настоящего и будущего, а их, если можно так выразиться, смыкание”.² Получившая яркое художественное воплощение тема будущего не только подсказывает объект изображения, но становится в известной мере формообразующим компонентом комедии.

Введение фантастических образов „машины времени” и „Фосфорической женщины” в сюжет не просто условный прием, а удачное сюжетное решение, подсказанное Маяковскому его поэтическим осмыслением характерных черт эпохи.³

*

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.⁴

Уже в „Клопе” положительное начало персонифицировано 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 действительности, а ко-

медия 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 их социально-политическую сущность) представляет важный момент лепки сатирического образа.⁵ Однако „саморазоблачение“ дано у Маяковского не статически — в форме каких-то монологов, в которых герой высказывает свои мысли, а действительно, 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 своей статье, посвященной анализу комедии „Клоп“ — разоблачают „со стороны“.⁶ Маяковский, например, устранил следующую реплику Зои Березкиной к Присыпкину, которая присутствовала в первоначальных вариантах: „Продался, продан за пианины и за пуховую кровать . . . Голодные годы, работу, борьбу за шелковые юбки (за)бросил, мразь!“⁷

Необходимо, чтобы драматург создал действующие лица пьесы, как писал М. Горький в своей статье „О пьесах“ — „исключительно и только их речами, то есть чисто речевым языком, а не описательным“.⁸ Реплика Зои Березкиной имела характер именно такого описательного языка. То, что Н. Панченко называет разоблачением „со стороны“, является скорее лишь добавочным, не обязательным 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.

П а р е н ь

— Ванька, брось ты эту бузу, чего это тебя так расчучелило?

П р и с ы п к и н

— 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 настоя-

щее 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!

С л е с а р ь

— 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?

П р и с ы п к и н

— 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.⁹ „Ни с одним из них жених с пролетарской биографией не ведет последовательной спенической борьбы“. „Бесспорно, — пишет он, — 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 действительности только соотносит центрального героя с некой условной идеальной нормой“ (стр. 30).¹⁰ „... „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, — мне вспоминается «Театральный разъезд» Гоголя. Критика похожая. В «Ревизоре» тоже нет ни одного положительного типа. Комедия — не «универ-

сальный 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, и 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 многообразней. Здесь гамма разных оттенков: Велосипедкин во 2-ом действии стремительно атакует Оптимистенко гневными инвективами („Да пойми ты, дурья голова! . . . Это тебя надо распробовать и куда следует и куда не следует. Люди горят работать на всю рабочую 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 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, всемогущ, 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 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 самомнения 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 на свои, а не на казенные.
- Ночкин. Положим, каждый штудировавший 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).

Но Ночкин 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! Клипса 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 возникший 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, я сам в МУУР сообщу.

Победоносиков. Прекращу! Не позволю!!!

Бельведонский. Товарищ Победоносиков! Мгновение! Сохраните позу, как таковую. Дайте увековечить это мгновениеице.

Ундертон. Ха-ха-ха!

Победоносиков. Сочувствие? Растратчику? Смеяться? Да еще накрашенными 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“.¹¹

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 на смерть.

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“.¹²

На самом деле, как и другие положительные герои пьесы, она включена в действие, включена в борьбу с Победоносиковым и К°.

Появление Фосфорической женщины вызывает новый поворот основной коллизии комедии. Возможность попасть в „коммунистический век“ заставила Победоносикова и К° особенно „активизироваться“. Победоносиков еще более нагнетает, даже интригует против тех, кто может с его точки зрения помешать его „командировке“ в будущее.

Показателен диалог Фосфорической женщины с Победоносиковым в конце 5-ого действия. Здесь с предельной ясностью раскрывается истинное лицо подлого лицемера, доносчика, не брезгующего клеветой не только на Чулакова и Велосипедкина, но даже и на собственную жену. Реплики Фосфорической женщины провоцируют Победоносикова, заставляют 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, партвзносны 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“ диалог Фосфорической женщины и машинистки Ундертон, уволенной Победоносиковым с работы (середина 5 действия).

Ундертон. Скажите, а мне можно с вами?

Фосфорическая женщина. Вы откуда?

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 же 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 подполье 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 решения. 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 своей книге «О комическом» Ю. Борев. — 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“.¹³

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“.¹⁴ 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, переплещивается через Победоносикова, оставляя его на месте“.¹⁵

„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 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. Ростцкий в своей книге о театре Маяковского, 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“.¹⁶

В этом и других высказываниях исследователя (см. стр. 320, 236) утверждение связывается лишь с героической линией, конкретно воплощенной в положительных персонажах комедии.¹⁷ Получается при этом, что в „Бане“ она уже оттеснила сатиру на второй план. Однако „пафосноутверждающая 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 отрицательное: 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“.¹⁸

Этот новый характер проявляется прежде всего в том, что критика и самокритика в условиях социализма, будучи источником общественного прогресса, являются 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“.¹⁹ Эти слова, в сущности, объясняют новый характер советской сатиры.

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“ Маяковского, который

сумел художественно постичь уже тогда новое качество критики и самокритики, политически руководствуясь партийным пониманием проблемы, то станет 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 с о з и д а ю щ и й характер.

Поэтому основная идея, пронизывающая обе комедии Маяковского — это б о р ь б а 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.

*

Такая сатира не боится сгущения красок в изображении отрицательного. В создании образов Присыпкина, Победоносикова, Оптимистенко, Иван 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“ — драматургом применена полная гамма комедийно-сатирических приемов: гипербола, пародия, парадокс, карикатура и др.

Сгущение 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 м и р е с а т и р ы, нет и не может быть зеркального повторения явлений действительности. Воспроизводилась логика жизненного процесса, но никоим образом не факт в его натуральном виде.²⁰ Маяковский остается верен не элементарному правдоподобию, а большой п р а в д е жизни.

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. Б л ю м или критик Д. Т а л ь н и к о в, 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 дореволюционных сцен, «вечного» обывателя — мещанина с дешевыми остротами...“²¹; для Осипа Бескина это был лишь „гротесковый символ обывателя“, „мертвый штамп“ в стиле „дешевой клоунады“.²² Одни усмотрели в комедии лишь „примитивный фарс“ с „подспудной авторской озлобленностью“ (Осип Бескин), другие „... элементарную даже для юного пионера пропись“²³ (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 неперемнная 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...; Присыпки лишь дыханием своим, насыщенный 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-театральной форме донести до зрителя представление о некоторых существенных чертах будущего общества, о некоторых принципах человеческих отношений, которые осуществляются в будущем.²⁴

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 „манда-ринящиеся 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, 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 Маяковский про предмет своей комедии (12, 507; разрядка моя — М. М.).

Это активное наступление на зрителя естественно завершается заключительной репликой Присыпкина, прямым лобовым 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, свойственную его сатирическим комедиям. Вот почему не может не настораживать замечание Б. Росточки о том, что условность — нечто „упрощающее, а тем самым обедняющее ту или иную мысль“.

Ростоцкий 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“.²⁵ „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. Росточки (стр. 299—300).²⁶ 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 Росточки, будто в „Бане“ „элементы условности и внешней зрелищности“ своего рода довесок, „так как главное действие развертывалось... вне каких-либо условных рамок“.²⁷

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 другие деятели театра.

Верно трактует эту проблему в своей брошюре „Против фальсификации истории советской литературы“ (М., 1958, стр. 24) 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“.²⁸

Б. Ростоцкий, 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 сатирической комедии новыми красками.

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. Тогда все сатирики — будь то Гоголь, Щедрин, Сухово-Кобылин — были бессильны перед злом, не видели в жизни силы, которая могла бы его искоренить. Точно сформулировал этот факт А. В. Луначарский в своей статье о Салтыкове-Щедрине: „Щедрин был со всех сторон объят ужасным злом царизма и соответственной общественности, он был бессилен не то что искоренить это зло, а даже хоть сколько-нибудь ослабить его. Мало того, он не видел около себя силы, способной победоносно вести с ним борьбу...“²⁹

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 комедию, нес в себе пафос утверждения.

„«Баня» — вещь публицистическая, поэтому в ней не так называемые «живые люди», а оживленные тенденции“, — писал Маяковский (12, 200). Поэтому здесь 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 наделены „индивидуальной характеристикой“, но это не черты индивидуальной человеческой личности, а конкретизация социально-политической сущности явления. Принцип „оживленных тенденций“ Маяковского продолжал щедринский способ сатирической типизации.³⁰

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 5 действия), когда главначпупс 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:

О п т и м и с т е н к о .
П о б е д о н о с и к о в .

В чем дело, гражданин?
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!

О п т и м и с т е н к о .

Товарищ Победоносиков, да какой же может быть бюрократизм перед проверкой и перед отбором?

Не треба вам ее беспокоить. Идите себе вне очереди. Вот очередь пройдет, и валяйте прямо сами по себе и без всякой очереди.

Победоносиков.
Оптимистенко.

Мне нужно сейчас!
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.
Оптимистенко.

Так ведь мне надо в связи с переброской выяснить массу дел: и оклад, и квартиру, и прочее.
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, се... (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 которой 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 просителем, 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 достигает 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“ противо-поставлять „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»“.³¹ Затем весьма распространен взгляд, согласно которому образы положительных героев в „Бане“ „сделаны менее рельефно“, чем отрицательные.³² В. Фролов пишет в своей книге „О советской комедии“: „... положительные герои «Бани» обрисованы относительно слабее, чем образы сатирические“.³³ И, наконец, А. Анастасьев утверждает: „Эти образы, в отличие от персонажей сатирических, лишены живых, конкретных, реалистических черт, они лишь обозначают новых людей, но не воплощаются в конкретных характерах“.³⁴ 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 были мотивированы известной ограниченностью их роли.

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. Бессмысленно 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.³⁵ О такой возможности свидетельствует опыт классической литературы — „Горе от ума“ (Чацкий) Грибоедова, „Фигаро“ Бомарше.

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, персонифицированными 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“³⁶ 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 — 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 своей 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“.³⁷ 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“³⁸ и в воплощении положительной среды остался в рамках, диктуемых принципом заострения художественного образа.

Фохт-Бабушкин противопоставляет принцип заострения и преувеличения, считает их несовместными 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 литературоведы 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 образа“.³⁹ В самом деле, заострение может осуществляться с помощью разных средств, в том числе и с помощью гиперболы. Даже сатирические фигуры, сделанные методом заострения, имеют разную степень этого заострения, не всегда доведенную до гиперболы (образ Оптимистенко). 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 окостенения, 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 „машинного 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 уравнивающей пьесу). Их сценическое бытие, естественно, должно было в известной степени подчиниться тем „законам“, по которым живут 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 выключения скучного оратора Когана, то для выращивания цыплят. 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 Велосипедкина: 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 ж не для души. Отстаньте вы с вашими грубыми агитками. Надо, чтоб щипало...

Зоя Березкина.

Не знаю, что это такое? Замирало, щипало... щипало, замирало...

Присыпкин.

Что ж 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... щипало... и т. д.) соединена с иронией по адресу людей будущего, а тем самым и по адресу зрителя. Именно она подсказала Маяковскому дать в руки Зои Березкиной вместо требуемых Присыпкиным книг о любви — книжки Хувера 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.⁴⁰ 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.

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 фильма, предохраняющего источник от всего, что способно его замутить“ — и что она является — на основе юмористического отношения — „спутником его утверждения“.⁴¹

Таким образом, и сатирический психоанализ, примененный в обрисовке отрицательных персонажей, и юмор (с критическими интонациями) в воплощении положительного начала, способствуют сохранению стилистически отшлифованной художественной формы.

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 „Клопе“. 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 удушливой атмосфере старого быта, забитых бездушными бюрократами.

Такова жена Победоносикова Поля, жизнь которой он исковеркал, превратив ее из комсомолки в «ощипанную насадку», 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, нагдо третируемой Победоносиковым и политически еще малограмотной, но жаждущей «хоть краешком» увидеть будущее“.⁴²

Маяковский по-своему успешно осуществил органическое слияние сатири-

ческих и драматических элементов в сатирической комедии. Притом связь их определялась логикой развития характеров.

Но если для классической сатиры, как пишет в своей книге 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“,⁴³ то для советской сатиры последнее положение не показательно. Конечно, характер поведения героев имеет необычайно широкий диапазон. Пассивность, приниженность Поли — преходящий момент. Все же для среды, в которой существуют Победоносиковы, характерны протест, человеческое достоинство, непримиримость, вызов, борьба, „победный дух“.

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

Выступая на обсуждении „Баня“ в клубе Первой образцовой типографии (30/10 1929) в ответ на вопрос, почему пьесу называет 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.

*

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. Поиски ярких художественных форм, отвечающих специфике театра, утверждение новой природы сатиры в социалистическом искусстве — это неотъемлемая часть новаторского опыта Маяковского в области драматургии, опыта, который не должен быть ни забыт, ни утрачен.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*. М. 1959, т. 12, стр. 396. В дальнейшем все ссылки даются по данному изданию, том и страница указаны в скобках.

² Б. Росточкий, *Маяковский и театр*. М., 1952, стр. 224.

³ 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 4/10 1935 г.). М. Булгаков также воспользовался мотивом „машинного 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 неелестный 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, неиспорченности.

⁴ Рассмотрению композиции „Бани“ уже уделяли внимание некоторые исследователи. Ей посвятил свою статью М. Д. Бочаров („Композиционные особенности комедии В. В. Маяковского „Баня““, „Ученые записки“ Горно-Алтайского госуд. педагогического института, вып. 2, Горно-Алтайск, 1957, стр. 90—117), много удачных наблюдений сделал известный исследователь драматургии Маяковского А. Февральский. В своей статье „Баня“, напечатанной в сб. „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.

⁵ В отношении речевой характеристики сатирических персонажей „Клопа“ хорошо проанализировал творческий метод Маяковского Б. Росточкий. 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. Росточкий, „Маяковский и театр“, М., 1952, стр. 278).

⁶ Н. Панченко, „Клоп“ — сатирическая комедия Маяковского. (Заметки о стиле.) „Вопросы советской литературы“, т. V, АН СССР, М.-Л., 1957, стр. 155.

⁷ См. раздел „Свод вариантов по ранним рукописным текстам“. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, М., 1958, т. 11, стр. 540.

⁸ М. Горький, „О литературе“, „Советский писатель“, М., 1955, стр. 597.

⁹ В перечислении Фохт-Бабушкин приводит: „Это Зоя Березкина, Босой парень, Изобретатель, люди общества будущего и другие“ (Ю. У. Фохт-Бабушкин, Об изображении положительного начала в сатирических комедиях М. Горького и В. Маяковского. „Ученые записки“ Челябинского гос. пед. института, т. 2, вып. 1, 1956, стр. 25). Куда-то исчез из поля зрения Фохт-Бабушкина Слесарь, прямой антипод Присыпкина. И наоборот — если кто-то из молодых рабочих обжегитя наиболее приближается к Присыпкину, то это как раз Босой парень. (Такой же недосмотр есть и в диссертации Ю. У. Фохт-Бабушкина „Особенности конфликта в русской советской драматургии 20-х годов“ — Московский гос. пед. инст. им. Потемкина, 1955).

¹⁰ Несмотря на то, что уже давно в литературе о драматургии Маяковского был опровернут взгляд, будто в облике людей будущего дана некая „условная идеальная норма“, все-таки еще, как видно, он фигурирует, находит защитников и пропагандистов.

¹¹ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем. Под ред. М. К. Лемяке. Т. 9, Пгр., 1919, стр. 119.

¹² Н. Панченко, „Баня“ В. Маяковского. В кн.: „Вопросы советской литературы“, т. VI, 1957, М.-Л., стр. 88. Автор статьи прямолинейно использует характеристику, которую сам Маяковский дал этому образу: см. В. Маяковский, Полное собр. соч., т. 11, М., 1958, стр. 335.

¹³ Ю. Боров, О комическом. М., 1957, стр. 79.

¹⁴ См., например, Б. Росточкий, Маяковский и театр, М., 1952, стр. 300—301.

¹⁵ А. Февральский, Маяковский — драматург. М.-Л., 1940, стр. 135—136.

¹⁶ Б. Росточкий, Маяковский и театр. М., 1952, стр. 214.

¹⁷ 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 2, Горно-Алтайск, 1957, стр. 101).

¹⁸ А. А. Жданов, Выступление на дискуссии по книге Г. Ф. Александрова „История западно-европейской философии“. Гослитиздат, 1952, стр. 40.

¹⁹ По литературным вечерам. Диспут о советской сатире (Политехнический музей). „На литературном посту“, 1930, № 2, стр. 80.

²⁰ В своей статье „Как делать стихи?“ (1926 г.) 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).

²¹ „Жизнь искусства“, 1929, № 11, 10/3, стр. 10.

²² „Красная Новь“, 1929, № 5, стр. 244.

²³ „Жизнь искусства“, 1929, № 12, 17/3, стр. 7.

²⁴ Когда был поставлен „Клоп“, 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. Бески и 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 погребительское представление автора о социализме! Ведь это исключительное опощение, вульгаризация. Ведь так преломляться социализм может только в голове «обывателиуса вульгариса», которого обесславить, высмеять взялся Маяковский“. („Красная Новь“, 1929, № 5, стр. 246.) Еще дальше шел в своих выводах С. Мокульский. Изображение людей будущего, по его мнению, „отдает весьма неприятным антисоветским душком“. 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 и идеологическому срыву“. („Жизнь искусства“, 1929, № 13, 24/3, стр. 10.)

²⁵ Б. Ростоцкий, *Маяковский и театр*. М., 1952, стр. 299.

²⁶ Взгляд Б. Ростоцкого 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).

²⁷ Б. Ростоцкий, *Маяковский и театр*. М., 1952, стр. 301.

²⁸ В. Р. Щербина, *Против фальсификации истории советской литературы*. Изд. „Знание“, М., 1958, стр. 24.

²⁹ А. В. Луначарский, *М. Е. Салтыков-Щедрин*. В кн. „Русская литература“, М., ОГИЗ, 1947, стр. 200.

³⁰ Я. Эльсберг, *Типическое в сатире Гоголя и Щедрина*. „Литература в школе“, 1953, № 5, стр. 8—17.

³¹ Б. Ростоцкий, *Маяковский и театр*. М., 1952, стр. 288. Аналогичные утверждения можно встретить также в работах В. Фролова, А. Анастасьева, Н. Т. Панченко.

³² Н. Т. Панченко, „Баня“ В. Маяковского. В сб. *Вопросы советской литературы*, т. VI, АН СССР, М.-Л., 1957, стр. 88.

³³ В. Фролов, *О советской комедии*, Искусство, М., 1954, стр. 95.

³⁴ А. Анастасьев, *Путь советской драматургии* (предисловие). В кн. *Пьесы советских писателей*, т. I, М., 1954, стр. XXIV.

³⁵ См. Я. Эльсберг, *Вопросы теории сатиры*. М., 1957, стр. 353.

³⁶ Там же, стр. 345.

³⁷ „Ученые записки“ Челябинского государственного педагогического института, т. II, выпуск 1, 1956, стр. 31.

³⁸ Там же, стр. 32.

³⁹ „Ученые записки“ Московского государственного университета, вып. 196, изд. Московский университет, 1958, стр. 68.

⁴⁰ 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. Росточкий сцене с репортером. „Тирала“ репортера принята им всерьез, как прямое и непосредственное выражение точки зрения самого Маяковского (см. Б. Росточкий, *Маяковский и театр*. М., 1952, стр. 183—184).

⁴¹ Д. Е. Максимов, *Об иронии и юморе Маяковского* (к постановке вопроса). „Научный бюллетень“ Ленинградского государственного ордена Ленина Университета, № 18, Ленинград, 1947, стр. 32.

⁴² Я. Эльсберг, *Вопросы теории сатиры*. М., 1957, стр. 313—314.

⁴³ Там же, стр. 331.

О НЕКТОРЫХ ОСОБИТОСТЕХ САТИРИЧЕСКИХ КОМЕДИЙ В. МАЯКОВСКОГО СТЕНИЦЕ А HORKÁ LÁZEŇ

Stať pojednává o významném úspěchu V. Majakovského — o jeho utvrzení nové podstaty satiry v socialistickém umění. Tato teoretická otázka představuje závažný problém studia nejen satirických her Majakovského, ale i satirické komedie vůbec.

Poprvé v komediích V. Majakovského patetika a satira splynuly v jeden celek. Komedie Majakovského nejen bíjejí měšťáctví, šosáctví, úzký praktikismus, setrvačnost, byrokratismus, ale i opěvují lidskou fantasií, práci, aktivní tvůrčí vztah k životu. „Horká lázeň“ nejen zasazuje drtivý úder byrokratismu, ale zachycuje i prudký rozmach první pětiletky, patos socialistického budování, pracovní nadšení, které v samotném životě rozbíjí byrokratické překážky.

Jedna z nejdůležitějších otázek, vznikajících při studiu satirických komedií V. Majakovského, je otázka charakteru zobrazení kladného principu. Kladní hrdinové v „Horké lázni“ mají svůj cíl: podřídit čas člověku, vytvořit „stroj času“, tj. přiblížit komunistickou budoucnost. Majakovskij zbavil kladné hrdiny úlohy rezonéry, hlásné trouby autorových idejí. Hra není založena na statickém protikladu kladného a záporného, ale na živém vzájemném působení a srážkách jednajících postav. Jejich zájmy a stimuly jednání jsou antagonistické a jedny druhé vylučují. Syžet komedie Majakovského představuje nepřetržitou řadu soubojů, srážek, potyček, které dodávají hře vnitřní narůstající napětí. To se pak projevilo na způsobech odhalení satirických postav, na využití fantastyky, na stavbě finále atd.

Zkušenost Majakovského poskytuje podstatný materiál i k odpovědi na otázku, jak se v satirické komedii realizuje utvrzení ideálu, jak se v ní spojuje patos negace (отрицания) a patos utvrzení skutečnosti (пафос утверждения).

V literatuře o Majakovském se ustálilo mínění, že patos utvrzení je spojen s hrdinskou linií, konkrétně ztělesněnou v kladných postavách komedie. Stať dokazuje, že tento patos je organickou součástí všech tvarových složek komedie.

Utvrzující patos v komediích Majakovského vzniká z jednoty dvou principů: utvrzení nemůže být dosaženo bez boje, bez odhalení záporného; na druhé straně k satirickému odsouzení dochází na základě utvrzujícího, hluboce optimistického zaměření tvorby Majakovského ke „komunistické dáli“.

Satira Majakovského se opírá o nové pojmání kritiky a sebekritiky, jež jsou v podmínkách socialismu pramenem společenského pokroku, prostředkem upevnění socialistického řádu. Utvrzení nového, pokrokového uskutečňuje se právě sebekritikou. To znamená, že v socialistické společnosti již sama kritika nabyla nového utvrzujícího charakteru, je-li vedena z pozic komunistických idejí.

Nelze ovšem mechanicky ztotožňovat sebekritiku a satiru. Satira je osobitá umělecká forma zobrazení skutečnosti. Ale v základě nové, sovětské satiry spočívá bezesporu princip sebekritiky. V tomto směru je zřejmé, že utvrzující patos komedie Majakovského nevzniká jen z konkrétního ztělesnění kladných hrdinů, ale též — a to především — z popření starého, všeho, co brání společenskému vývoji, satirickými prostředky.

Zde se plně projevují hluboce novátorské rysy sovětské satirické komedie, do popředí vystupuje především její tvořivý charakter. Taková satira se nebodí zhuštění barev v zobrazení záporného; naopak, předpokládá narušení elementární pravděpodobnosti.

V této souvislosti je analyzována specifičnost satirického umění Majakovského. Organickou součástí tohoto umění je divadelní konvence a fantastičnost, které Majakovskij postavil do služeb umění velké pravdivosti.

Obzvlášť velkého významu nabývá otázka, jak se Majakovskému podařilo dosáhnout jednoty

stylu v satirické komedii, v níž na jedné scénické plošině jednájí satirické postavy — „oživené tendence“ (оживленные тенденции) — a zároveň postavy ztělesňující kladné síly společnosti. Ukazuje se, že se Majakovskij zřekl „čisté konvence“ postav-masek. Kladné postavy v komediích Majakovského nejsou odliškem kladných hrdinů života; jsou vykresleny s pomocí zaostření obsahujícího určitou konvenci. Jejich jednání je podřízeno nejen logice jejich charakteru, ale i těm konvenčním situacím, které plodí fantastický syžet. Majakovskij našel takový způsob zobrazení kladných postav, který umožňoval zachovat stylovou jednotu komedie, rozšířit volbu uměleckých odstínů, vyhnout se jednobarevnosti a jednostrannosti při kresbě kladných postav.

ON SOME CHARACTERISTIC FEATURES MAYKOVSKY'S SATIRICAL COMEDIES "THE BUG" AND "THE HOT BATH"

The Author deals with V. M.'s notable success in his confirmation of a new basic place for satire in socialist art. This theoretical question represents an important problem in the study of not only V. M.'s satirical plays, but of satirical comedy in general.

It was for the first time in M.'s comedies that pathetics and satire merged into one whole. M.'s comedies not only whip the narrow-minded bourgeois way of life, philistinism, limited practicalness, inertia, bureaucracy, but also celebrate human imagination, work, actively creative relation to life. "The Hot Bath" not only deals a crushing blow to bureaucracy, but also expresses the vigorous development of the first Five-Year Plan, the pathos of socialist construction, the working enthusiasm that in life itself destroys bureaucratic obstacles.

One of the most significant problems arising in the study of V. M.'s satirical comedies is that of the character of presenting the positive principle. The positive heroes in "The Hot Bath" have their aim: to subject time to man, to create a "time machine", i. e. to bring nearer the communist future. M. has rid his positive heroes of reasoning functions, of the part to be the speaking-trumpets of the author's ideas. The play is not based upon a static contrast between the positive and negative, but on a vivid mutual influence and clashes between the acting personages. Their interests and stimuli of action are antagonistic and exclude each other. The subject of M.'s comedy represents a continuous series of conflicts, clashes and skirmishes, which give the play a growing internal tension. This is then shown in the ways the satirical characters are revealed, in the use of fabulousness, in the structure of the finale, etc.

M.'s experience also provides substantial material for an answer to the question how, in satirical comedy, the confirmation of an ideal is being realized, how the pathos of negation and the pathos of the confirmation of reality gets combined in it.

The literature on M. has established the opinion that the pathos of confirmation is connected with the heroic line, concretely embodied in the positive characters of the comedy. The present article tries to show that it is an organic part of all the formal components in the comedy.

The confirming pathos in M.'s comedies results from the unity of two principles: the confirmation cannot be reached without struggle, without revealing the negative; on the other hand, the satirical revelation is arrived at on the basis of the confirming, profoundly optimistic aim of M.'s creative activity in the direction of "the communist far-away".

M.'s satire is based on a new conception of criticism and self-criticism, which in socialism are a source of social progress, a means of consolidating the socialist order. The confirmation of the new, of the progressive, is in fact brought about by self-criticism. This means that in a socialist society it is the criticism itself which assumes a new, confirming character if conducted from the positions of communist ideas.

It is, of course, impossible to identify self-criticism and satire in a mechanical way. Satire is a special literary genre, a special artistic form of representing reality. But within the basis of a new, Soviet kind of satire there is, no doubt, the principle of self-criticism. In this respect it is obvious that the confirming pathos of M.'s comedy results not only from a concrete embodiment of positive heroes, but also — and first of all — from a negation, by satirical means, of the old, of everything that opposes social progress.

Here are fully shown the deeply innovating features of the Soviet satirical comedy, and it is, above all, its creative character that comes to the foreground.

Such a satire is not afraid of laying thick colours when it represents the negative; on the contrary, it expects an infringement of elementary probability. It is in this connection that the specificity of M.'s satirical art is analysed. An organic part of this art is formed by theatrical convention and fantasticalness, put by M. at the disposal of an art of great truthfulness.

Particularly important is the question to what extent Mayakovsky succeeded in achieving the unity of style in his satirical comedy, which shows both satirical characters („revived tendencies“) and characters representing the positive powers of society acting together. It can be seen that Mayakovsky, abandoned the „pure convention“ of characters as masks. The positive characters in Mayakovsky's comedies are not copies of positive heroes in life; they are presented by means of a certain convention. Their actions are subject not only to the logic of their natures, but also to those conventional situations that are produced by fantastic themes. Mayakovsky's way of describing positive characters enabled to preserve the unity of style in the comedy, to make wider the choice of artistic shades of expression, to avoid the black-and-white pattern and on-sidedness in drawing positive characters. The principle realized by Mayakovsky in the creation of positive heroes enlarged the scale of senses and feelings in the satirical comedy.

Translated by J. Ondráček