

Mikulášek, Miroslav

Традиции и новаторство комедий В.В. Маяковского (Клоп, Баня)

In: *Otázky divadla a filmu. III. Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 55-83*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120977>

Access Date: 28. 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.

МИРОСЛАВ МИКУЛАШЕК

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО КОМЕДИЙ В. В. МАЯКОВСКОГО (Клоп, Баня)

„Humor je boj s lidskou blbostí. V tomto boji nemůžeme nikdy vyhrát. Ale nikdy v něm nesmíme ustát.“

Jan Werich

Сатира в прошлом интенсивно развивалась прежде всего в эпохах обостренной общественной борьбы, революционных потрясений и смен социальных систем, не замедляла, однако, даже во времена политической реакции; ее смех раздавался и в период общественного кризиса и стагнации, когда общество чревато социальными недостатками и не способно политически решать свои проблемы и противоречия. Но она может быть и во времена социального достатка и релятивного покоя специфическим орудием раскрытия общественных противоречий. Тогда сатира провоцирует и мобилизует общественное сознание на борьбу против пороков и злоупотреблений во всех областях жизни, тогда она беспощадно обрушивается на носителей и защитников старых порядков, регресса, косных тенденций, становясь чутким сейсмографом общественного настроения и художественной совестью своего времени.

Советская сатирическая комедия в течение 20-х годов являлась искусством динамичным, активным и боевым, разведывающим все новые тематические и конфликтные пласты действительности, искусством, которое не только не избегало изображения и решения жгучих общественных проблем и социальных споров, но и полностью сосредоточивало на них свое внимание и по-своему опережало политический анализ. „Настоящая поэзия всегда, хоть на час, а должна опередить жизнь“, ибо только „слабосильные топчутся на месте и ждут, пока событие пройдет, чтоб его отразить, мощные забегают на столько же вперед, чтоб тащить понятое время“¹. Тогда поэт — своеобразный „разведчик“ многообразной и переменчивой действительности — становится частью общенародного дела. В таком случае, конечно, он „не только будет иллюстратором готовых лозунгов партии, но будет доставлять вяжущие полуфабрикаты для вождей партии, для ее ЦК, для съездов и общественного мнения партии“ (Луначарский). „И, конечно, победа достанется тем, — заявлял когда-то уже великий Аристофан, — кто советчика видит в поэте“ (Ахарняне)

*

Первооткрывателем, смелым „разведчиком“ и „замечательным наблюдателем“ послереволюционной жизни выступил в своих сатирических произведениях, как стихотворных, так и драматических, и в особенности в комедиях второй половины 20-х годов именно Маяковский. В традициях отечественной и общественно заинтересованной комедии Мольера, Бомарше, Гоголя, Нестроя, Сухово-Кобылина и др., он на-

¹ В. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 12, М. 1959, 98. В дальнейшем цитируется по этому изданию; том и страницы указаны в скобках.

водит „увеличивающее стекло“ своей сатиры на отрицательные явления и тенденции общественной жизни.

Объектом сатирического обличения в советских комедиях до Маяковского более или менее были явления, порожденные скорее старым порядком и существующие в новом мире. В *Мандате* (1925) Н. Эрмана остатки бывших эксплуататорских классов мечтают о возрождении былого времени и крахе нового режима; в *Воздушном пироге* (1925) Б. Ромашова нэпманские спекулянты обкрадывают советскую казну, стремясь нажиться на „советском пироге“; герои *Зойкиной квартиры* (1926) М. Булгакова стараются и в новых социальных обстоятельствах жить по-старому, устраивая под видом пошивочно-показательной мастерской увеселительный „дом свиданий“.

С именем Маяковского прежде всего надо связывать определенное расширение фронта советской сатирической комедии, круга явлений, которые попадают в поле зрения сатиры. Маяковский глубже вторгается в сложную современную обстановку, чем его предшественники, глубже схватывает противоречия эпохи. Клеймя пережитки прошлого, зачастую выступающие в новой оболочке, Маяковский одновременно обратился к конфликтам и противоречиям, возникающим в недрах укрепляющегося советского общества, победившего класса. Между тем как в *Мистерии-буфф*, защищая революцию, поэт атакует врага по ту сторону баррикады, в своих сатирических стихах а затем и в комедиях конца 20-х годов он восстает против врага внутри страны, „против всех, кто зря сидит на труде, на коммунизме“.

В *Клопе* (1928), тематику которого поэт нащупывал в своем стихотворном сатирическом фельетоне середины 20-х годов, он избрал актуальнейшую проблему времени — опасность политического замирения и перерождения в рядах наименее устойчивой части рабочего класса, которая легко поддается в период нэпа соблазнам мещанской „культуры“ (Присыпкин).

В этом отношении *Клоп* несомненно связан с эрдмановским *Мандатом*. Но в нем взято мещанство в новом повороте, схвачено в новом фазисе существования. С надеждами на „переворот режима“ оно уже распростилось. Внимание Маяковского-сатирика сосредоточено на дальнейшей степени существования буржуазных элементов. Гулячкинское „чем же нам жить?“ приобрело свои четкие очертания: не только лавировать в жизни, приспособляться, а присосаться к новому, „торгуя всем, что дорогого на свете“, захлестнуть все новое грязью, приспособить его к себе (примирить антагонистические противоречия между буржуазией и пролетариатом) — „сочетать узами Гименея безвестный, но великий труд с поверженным, но очаровательным капиталом“. Носителем этих общественно-политических тенденций является в пьесе „подхалимничающий самородок, из бывших домовладельцев“ Олег Баян, „философски“ обосновывающий отрыв от своего класса „бывшего рабочего, бывшего партийца, ныне жениха“ — Присыпкина, женившегося на дочке нэпмана-парикмахера мадмуазель Эльзевире Ренессанс.

Маяковский не остается, однако, лишь у данного исторически детерминированного социально-политического явления. Сатира в *Клопе* достигает общечеловеческих полюсов. Человеческий „клопус“, или же „homo vulgaris“ с его цинизмом, бесчувственностью, необразованностью, нахальством, хамством в общении с человеком, продажностью, маскированной псевдореволюционным красноречием „класса гегемона“, водится „в затхлых матрацах времени“

любого общества, несмотря на политическую систему и переживаемую эпоху. В этом отношении Клоп является размышлением над человеком, его экзистенцией и общественным поведением вообще. Действующие лица Клопа, так же как когда-то и Ревизора, — та же „концентрация пошлости общечеловеческой, а не только режима или скобок времени“²

По сравнению с Клопом еще более заметно перемещение сатирического конфликта вовнутрь социалистического общества в Бане (1929). В отличие от Клопа здесь разоблачается не только мещанство, не только идеологическая диверсия приспособляющегося врага. Здесь бичуются и такие отрицательные явления, которые, хотя и были связаны в какой-то степени с пережитками прошлого, но все-таки возникали уже на почве самой революционной действительности. Маяковский брал под сатирический обстрел нового, внутреннего врага, которым становится косность, делячество, невнимательность к человеку, новое тупоумие, многообразные проявления и формы нового бюрократизма. Выбор сатирического объекта был, несомненно, новаторским шагом Маяковского в художественном освоении противоречий социалистической действительности, одновременно, однако, и творческим продолжением традиций и опыта русской обличительной комедиографии XIX века.

В то время, как западноевропейская комедия в течение XIX века за небольшим исключением эволюционировала в русле легкой комедии интриги, слегка осмеивающей мелкие бытовые пороки и человеческие неурядицы, и сохраняющей таким образом тонкий налет социальной критики (Скриб, Лабриш, Уайльд и др.), русская комедия со времен Грибоедова и Гоголя развивалась в русле высокой, политической сатирической комедии. Быть может, в некотором отношении чрезмерная социально-политическая ответственность связывала в ней легкость формальной инвенции, но что важнее того факта, что будучи глубоко заинтересованной в судьбах страны, в судьбах народа, русская комедия стала общественной и морально-политической совестью жизни, орудием прогрессивного движения и мышления на протяжении всего XIX века?

Беспощадно атаковал пороки и „злоупотребления в кругу различных условий и должностей“ государственной организации царской России именно Гоголь в Ревизоре (1836): „Я решился собрать все дурное, какое только я знал, и за одним разом над всем посмеяться...“. Поэтому бич гоголевской сатиры обрушивался на клеветничество, подхалимство, болтовню, заискивание и взяточничество царского чиновничества, отхлестывал его мнимую деятельность и очковитирательство, злоупотребление властью и невероятную ограниченность в кругах управляющих государственными институтами. Обличаемые пороки изображены не только как „отдельные недостатки механизма“, частные нарушения и отступления от государственной нормы; они представляют цельную систему общественно-государственной жизни. Осмеяние жизненных условий „в одном провинциальном городе“ превратилось в сатиру на всю империю. Так понял пьесу и сам Николай I, который пронизательнее других почувствовал сатирическую направленность комедии: „Ну и пьеска, всем досталось, а больше всех мне“. Как это ни парадоксально, очевидно именно это изречение спасло пьесу, проведя ее сквозь дебри цен-

² Гоголь и Мейерхольд. М. 1927, 27.

зурь. „Если бы не высокое заступничество государя, пиеса моя не была бы на сцене, и уже находились люди, хлопотавшие о запрещении ее“, — писал впоследствии Гоголь.³

Может быть, еще более безжалостный и беспощадный приговор старому царскому миру вслед за Гоголем вынес один из талантливейших и самобытнейших создателей русской драматургии XIX века А. В. Сухово-Кобылин. Он дополнял гоголевский удар новыми аспектами, расширял сатирическую территорию о новые сферы государственной и общественной жизни. Гневно осудив в Деле (1856—1861) хищнический мир царского правосудия („... я эту челядь наказал кнутом!“) со всей его аморальной и губительной системой жестокого вымогательства, хищничества и уродливой практикой „уголовной, капканной взятки“, которая берется „до истощения, догола!“, Сухово-Кобылин отважился в Смерти Тарелкина (1869) острой атаке против самого оплота власти — полицейского аппарата. Боевой и гневный сатирический выпад Сухово-Кобылина, кажется, вряд ли имеет аналогии не только в русской и европейской драматургии XIX века, но и в сценической литературе гораздо более поздних эпох, социалистическую не исключая. В их свете бледнеет не только сатирический удар Гоголя в Ревизоре, что, очевидно, сознавали и некоторые современники Сухово-Кобылина („... По силе негодования, каким дышит и сатира Сухово-Кобылина, ‚Смерть Тарелкина‘ резче и язвительнее не только ‚Свадьбы Кречинского‘, но пожалуй, и всего, что до сих пор произвела русская обличительная драматургия“),⁴ но и Маяковского в Бане и Мрожека в Полицайтах.

Несмотря на все отдельные идейно-тематические отличия сатирического объекта, пьесы Гоголя и в особенности Сухово-Кобылина решали наболевшую социально-политическую проблематику неконтролируемой самодержавной власти, являвшейся кардинальным вопросом всех существовавших до сих пор и по-видимому и будущих общественных формаций, которые не способны будут гарантировать своим гражданам минимум свободы политической жизни и мировоззрения.

Как Гоголь, так затем и в особенности Сухово-Кобылин беспощадно клеймили жестокий, до абсурда доведенный производ чиновничества, правосудия и полиции, которая, злоупотребляя своим положением и вверенной властью, насаждает атмосферу и практику самоуправства, перманентной, огульной подозрительности, запугивания, недоверия, звериной ненависти к окружающему миру (Расплюев. „Я-а-а таперь такого мнения, что все наше отечество это целая стая волков, змей, зайцев, которые вдруг обратились в людей, и я всякого подозреваю, а потому следует постановить правилом, — всякого подвергать аресту“).

Проблема власти и с ней связанных привилегий бюрократившихся государственных и партийных чиновников, выродившихся и давно изменивших идее, которой призваны были и хотели когда-то служить, была центральным объектом сатирического удара и в Бане Маяковского, продолжавшего с таким же мужеством и оригинальностью сатирическую линию своих предшественников.

³ Н. В. Гоголь, *Собрание сочинений*. М. 1950, т. 6, 232. В дальнейшем цитируется по этому изданию; том и страницы указаны в скобках.

⁴ А. Амфи театров, *Литературный альбом*, 1907, 34.

Но если поэт в Клопе направлял свое сатирическое острие вниз, беспощадно атакуя посредством осмеянного Присыпкина самого зрителя, то в Бане его сатира обращается скорее в направлении вверх, следуя завету „отца комедии“ Аристофана: „Только начал комедии ставить поэт, он напал не на граждан обычных, / А Геракловым пламенным гневом объят, принялся за могучих и сильных“. Враг представлял для Аристофана сатирический интерес лишь до тех пор, пока он опасен, после его падения интерес к нему пропадает (Облака, ст. 549 и сл.). Маяковский подвергал в Бане сатирической „вивисекции“ многообразные формы и проявления бюрократизма, заклеил целую галерею „искусственных людей“ — политических демагогов разных мастей и калибра, мнящих себя „столпами“ общества, а на самом деле профанирующих идеи и дела социализма; в этой „маяковской галерее“ сатирических типов „должностных лиц“ выведены новый „помпадур“ — „бумажный удав“ „главначпулс“ Победоносиков и его низкопоклонники: „служака“ и „подлиза“ Оптимистенко, бесхребетный угодник Иван Иванович, беспринципный подхалим репортер Моментальников и др.; все они показаны драматургом в духе ленинского понимания, как люди, оторванные от „масс“, „стоящие над массами“, лица „привилегированные“.

В истории человечества, к сожалению, не редки случаи, когда бывшие революционеры и борцы за свободу превращались в деспотов (в древнем Риме, напр., Marius, Cippa, Caesar, Eufron и в древней Греции Orthagoras, Pelsistratos, Perikles и др.), в окостеневших чиновников и демагогов, которые своими поступками тормозили развитие общества, представляли реальную угрозу для его будущих судеб. Кстати, уже со времен антики известно, что неизбежно появляются „демагоги“ именно в тех демократических государствах, где „верховная власть основана не на законах“, а на „декретах“, „постановлениях“ (Аристотель, Политика). И такое общество, где „представители народа“ могут сосредоточить в своих руках необъятную и неконтролируемую власть, не обеспечено от эксцессов, деформаций, вырождения прежних идеалов и их носителей.

Угрозу „бюрократизма“ („... разве это не драма нашего Союза?“, 12, 397) и его жизненную логику исследует Маяковский как цельную и самодовлеющую психологическую, социальную и организационную систему в „государственной машине“. И доказательством политической зрелости и прозорливости поэта является то, что его конкретный образный зонд до сих пор актуален, соответствует как нельзя точно и тонко пронизательному анализу бюрократизма, данному когда-то на материале капитализма К. Марксом: „Бюрократия“ есть государственной формализм гражданского общества. Она есть «сознание государства», «воля государства», «могущество государства», как особая корпорация («всеобщий интерес» может устоять, как «особый интерес», против особого интереса лишь до тех пор, пока особое, противопоставляя себя всеобщему, выступает в качестве «всеобщего»). Бюрократия должна, таким образом, защищать мнимую всеобщность особого интереса, корпоративный дух, чтобы спасти мнимую особенность всеобщего интереса, свой собственный дух. Государство неизбежно остается корпорацией, пока корпорация стремится быть государством). Бюрократия составляет, следовательно, особое, замкнутое общество в государстве... Так как бюрократия есть по своей сущности «государство как формализм», то она является таковым и по своей цели. Действительная цель государства представляется, таким образом, бюрократии противогосударственной целью. Дух бюрократии есть «формальный дух государства». Она превращает поэтому «формальный дух государства», или действительное бездушие государства, в категорический императив. Бюрократия считает самоё себя конечной целью государства. Так как бюрократия делает свои «формальные» цели своим содержанием, то она всюду вступает в конфликт с «реальными» целями. Она вынуждена поэтому выдавать формальное за содержание, а содержание — за нечто формальное. Государственные задачи превраща-

ются в канцелярские задачи, или канцелярские задачи — в государственные. Бюрократия есть круг, из которого никто не может выскочить... Бюрократия есть мнимое государство наряду с реальным государством, она есть спиритуализм государства⁵.

В изображении бюрократизма Бана является буквально художественным переводом марксовской характеристики на язык художественных образов. Такой же „особой корпорацией“, воплощающей „волю государства“, таким же „особым, замкнутым обществом в государстве“, защищающим „мнимую всеобщность особого интереса“ является и учреждение Победоносикова, занимающееся „увязкой и согласованием вопросов“. Совершенно иррациональная „государственная деятельность“ этого „настоящего уголка социализма“, в котором „директивы выполняются, циркуляры проводятся, рационализация налаживается, бумаги годами лежат в полном порядке“, где „для прошений, жалоб и отношений — конвейер“ — „всюду вступает в конфликт с «реальными» целями“ общественной жизни, ибо ей „посетителей“ с их личными делами одинаково как и „мечтателей не нужно!“. Сам всевластный „вождь“ — „главначпулс“ Победоносиков — spiritus agens этого совершенно самодовлеющего, замкнутого в себе бюрократического организма, умертвляющего всякое инициативное начинание и живую человеческую мысль.

Раскрываемая Маяковским не только в Бане, но и в цикле стихотворений 1926—1930 годов о бюрократизме вообще (*Искусственные люди*, 1926; *Бумажные ужасы*, 1927; *Баллада о бюрократе и о раборе*, 1928; *Кандидат из партии*, 1929; и др.), жгучая общественно-политическая проблематика, является доказательством зоркого политического мышления художника, который, не выходя инструкций сверху, сам исследует наиболее реальность, не скрывает опасные пороки, ошибки и конфликты революционного мира.

Советская драматургия, тонко реагирующая на состояние общественно-политической жизни, не обходила буквально с самого начала своего развития даже эти сложные и трудные проблемы. Б. Ромашов уже до Маяковского продолжал в *Воздушном пироге* (1924) Горьким начатую (*Работяга Словотеков*, 1919) галерею типов бюрократов нового времени. В образе „красного директора“ советского банка Коромыслова раскрывал Ромашов актуальнейшую тогда, Лениным выдвинутую проблему „ответственных и лучших коммунистов“, которые, будучи поставлены на ответственные посты, однако, „не умеют хозяйничать“, не понимают своего дела и оказываются зачастую одураченными со стороны эппманских делег.⁶ По сравнению с Коромысловым, образ Победоносикова представляет более пронизательный экзистенциально и социологически-типологический анализ, обнажающий воинствующего бюрократа с „боевым прошлым“ во всей его тотальности человеческой, интеллектуальной, общественной и моральной, во всем тупоумии, ограниченности, но одновременно и нахальности.

Генеалогия типов „представителей“ и „защитников“ власти — „тиранов“ и ханжей, пусть свирепо придерживающихся или добивающихся ее, приводит нас в драматической сатире через немногочисленные промежуточные звенья — образы драматических произведений, напр. Блока (*Придворный из диалога О любви, поэзии и государственной службе*), Сухово-Кобылина (*Варравин, Расплюев, Ох*), Гоголя (*Городничий*), Нестроя

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, *Сочинения*, т. 1, М. 1955, 270—272.

⁶ В. И. Ленин, *Сочинения*, т. 33, 246, 259.

Бургомистр и Клаус из Свободы в Кривинкеле), Грибоедова (Фамусов), Мольера (Тартюф) к Аристофану, который уже давным-давно в условиях античной демократии ставил своим согражданам беспощадное, жестокое зеркало.

Парадоксальным является притом то, как мало что изменилось, судя по *Всадникам* Аристофана, несмотря на отдаленность веков и смену общественных формаций, во взаимоотношениях народа и его „представителей“. Литература, как неподкупная совесть и память веков, является в данном отношении в высшей мере безжалостным и бескомпромиссным свидетелем и судьей человеческого общества.

На примере взаимоотношений старика-хозяина Демоса и его слуги Пафлагонца демонстрирует Аристофан взаимоотношения народа и его политического представителя, который превратился в наглого демагога, враждебного своей деятельностью подлинным интересам афинского народа. При помощи лживых обещаний и лести демагог старается завоевать симпатии у духовно измельчавшего Демоса, для которого преподносимые ему башмаки, подушка, платье, гороховая каша и т. д. являются мерилом преданности. Карикатурно-гротескная история борьбы за власть ловких демагогов — слуги старика-хозяина Демоса Пафлагонца-кожевника и грубоватого уличного торговца Колбасника, по предсказанию оракула предназначенного вытеснить своего соперника из приязни афинского народа — является образным выражением исторического опыта человечества, который с тех пор уже неоднократно повторялся, приобретал в соответствии с движением времени всегда лишь новый внешний облик: отобрать власть у демагога способен только еще более наглый плут и невежда. Через огрубленный, карикатурно-уродливый образ Колбасника, представлявшего „острую, умную и злую“ пародию на Пафлагонца, доводит Аристофан до абсурда все поведение и политическую позицию „демагога“, всеми средствами добивающегося сохранения своего положения.

Когда слуги — „рабы“ Демоса (в масках Никия и Демосфена) — убеждают Колбасника в том, что по „оракулу“ суждено ему быть „великим мужем“ („Да потому и будешь ты великим, / что плохадью рожден, и подл, и дерзок“), Колбасник возражает: „Не учен я, / Дружок, наукам никаким, учился / Лишь грамоте, и то из рук вон плохо“; но мы узнаем от его советчиков, что даже: „Из рук вон плохо — тоже ни к чему / Не надо вовсе...“ — для того, чтобы управлять народом. Спустя много сотен лет Сквозник-Дмухановский настаивает на том, что „... много ума хуже, чем бы его совсем не было“. Грустной иронией истории является то, что спустя свыше двух тысячелетий в общем лишь немного изменилось в человеческой природе, межчеловеческих взаимоотношениях. Бюрократов и демагогов *Банн*, а, также, и „бывшего партийца“ в *Клопе*, связывает с „представителями“ Демоса во *Всадниках*, а впрочем, и власти в *Ревизоре* и *Смерти Тарелкина* — при всей отдаленности веков — одинаковая нахальность, цинизм, демагогия, подобная система аргументации, посредством которой они придерживаются власти, одинаковый в своей чудовищной сущности логический строй мышления, порожденный деформацией общественных принципов.

Очковитирательство Победоносикова, убеждающего Фосфорическую женщину в „социалистической образцовости“ своей канцелярии: „Директивы провожу, резолюции подшиваю, связь налаживаю, партвансы плачу, партмаксимум получаю, подписи ставлю, печать прикладываю...“ — того же самого пошиба как аргументация Горюничего в *Ревизоре*, приказывающего „разметать наскоро старый забор, что возле сапожника, и поставить соломennую вежу, чтобы было похоже на планировку“, ибо „оно чем больше ломки, тем больше означает деятельности градоправителя“. Важна не работа, а ее видимость, имитация кипучей деятельности. Не иначе обстоит дело и с лицемерной бюрократической деятельностью Оптимистенко в *Бане* и Варравина в *Деле* („Со всех концов отечества нашего стекаются к нам просьбы, жалобы и как бы вопли угнетенных собратьев...“); оба они готовы усугубить каждую просьбу и решение, то в дебрях взятки, то в сети кавера, злоуширений и преследования.

И так же как Победоносиков проявлял свою преданность и приверженность к режиму, ссылаясь на то, что он ведет „свое учреждение по гениальным стопам Карла Маркса и согласно предписаниям центра“, уже раньше у Сквозника-Дмухановского — умудренного жизненным и служебным опытом служаки — не было „другого помышления, кроме того, чтобы благочинием и бдительностью заслужить внимание начальства“, что является есте-

ствяным стремлением людей, считающих важным, чтобы была видимость работы и веде царил верноподданнические чувства. Впрочем, давно до этого Пафлагонец во *Всадниках* Аристофана, быть может, еще более откровенно, объяснялся в любви к Демосу („... поручусь головой, не найдется никто, кто, как я, тебя любит и хвалит“; „Я люблю тебя, Демос!“), будучи всегда наготове с целой программой преданного и верного служения: „... Ведь я один умею / Все заговоры раскрывать, крамолу нюхом чую, / Сейчас же принимаю крик, ее уничтожаю“; оказывается, что он даже „крал для блага государства“.

Как Аристофан, так вслед за ним спустя два тысячелетия Гоголь, Сухово-Кобылин и Маяковский точно и подробно исследовали систему логики и социально-политическую природу психологии бюрократа и демагога — одинаковую и прочную во все времена — несмотря на исторические расстояния и общественные формации. Глубокая внутренняя родственность Пафлагонца, Колбасника, Сквозника-Дмухановского, Варравина, Расплюева, Оптимистенко, Победоносикова, готовых осквернить, изнасиловать и усугубить своей деятельностью любую идею человечества, подтверждает историческую преемственность этих бессмертных — в художественном и жизненном отношениях — сатирических типов, доказывающих правду, что „nihil novum sub sole“.

2

... хочется дать... не только критикующую вещь, но и бодрый, восторженный отчет, как строит социализм рабочий класс“.

В. Маяковский

Содержание комедий Маяковского не исчерпывается, однако, только отрицательным кругом идей, тем и образов. Маяковский впервые так смело и решительно вышел за традиционные рамки, ограничивающие „мир“ сатирической комедии изображением отрицательных явлений. Поэт много раз подчеркивал, 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.); ему хотелось „дать не только критикующую вещь, но и бодрый, восторженный отчет, как строит социализм рабочий класс“ (12, 399). Такая постановка вопроса далеко выходит за пределы старого понимания сатиры. Поэт сумел преодолеть „однобокий“ сатирический разрез действительности, характерный для классической мольеровской или гоголевской комедии и сатирических романов прошлых веков вообще, синтетическим охватом противоречивых сторон и начал жизни, зафиксировав в то же время ведущие тенденции эпохи. Сатира Маяковского не только бичует социальные пороки, но и воспеваает человеческую фантазию, активное творческое отношение к жизни, т. е. органически вбирает в себя героико-патетические мотивы: „Указывали на то, что Чудаков изобрел такую пустенькую вещь, как машина времени. 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). Для

поэта это прекрасная метафора — „машина времени“ — пятилетка, опережающая время, устанавливающая связь с будущим. За осуществление этих целей и борется коллектив положительных героев комедии.

Если в *Клопе* действие переносится из настоящего в будущее, то в *Бане* предпринят обратный композиционный ход — будущее врывается в настоящий, современный день. Посредством „машин времени“, созданной руками энтузиастов своего дела, появляется „де-легатка 2030 года“ — Фосфорическая женщина, чтобы „отобрать лучших для пересборки в коммунистический век“. Появление Фосфорической женщины утверждает победу положительных творческих сил, является воплощением той преемственной связи между настоящим и коммунистическим будущим, которой герои настоящего добиваются своим трудом: „Будущее примет всех, у кого найдется хотя бы одна черта, роднящая с коллективом коммуны, — радость работать, жажда жертвовать, неутомимость изобретать, выгода отдавать гордость человечеством“. В монологе Фосфорической женщины, отражающем „мысли самого автора, безмерно влюбленного в жизнь, в людей своей эпохи, в их прекрасные дела“, эмоциональная вовлеченность произведения достигает своей кульминации. „Поэт заставляет своих современников взглянуть на себя и на свои дела «из будущего» и этим с особой силой дает ощутить величие скромных, повседневных дел. Тема будущего поворачивается новой гранью: утверждением бессмертия будничных дел рядовых, незаметных труженников“⁷.

В достижении оптимистического звучания, открывающего новые грани и возможности комедийного искусства, заключается новаторская черта сатиры Маяковского, заставляющая вновь вспомнить пример А р и с т о ф а н а, который сумел сценически материализовать в своих сатирических комедиях позитивные жизненные мотивы, идеи и темы (Мир, Богатство, Ахарняне, Лизистрата и др.). Дикеополь в Ахарнях, Тригей в Мире как рядовые, простые люди из народа „чистосердечно стремящиеся к миру и благополучию, благодаря своей кипучей энергии, смелости и веселой находчивости посрамляют своих могущественных противников на радость демократическому зрителю“⁸.

⁷ А. Метченко, *Творчество Маяковского, 1925—1930 гг.* М. 1961, 508—509.

⁸ Аристофан. Сб. ст. М. 1959, 91.

В прошлом отстаивалась концепция, защитники которой брали под сомнение возможность создания сатирической комедии с одними отрицательными персонажами, выдвигая в ней на первый план изображение положительных героев (грешили этим когда-то, например, Б. Ромашов и Л. Ершов). Эту сомнительную концепцию убедительнее всего опровергала практика драматической сатиры в социалистических странах (в Чехословакии М. U h d e, в Польше S. M g o ż e k). Позднее, наоборот, во имя защиты жанровой специфичности сатирической комедии некоторые теоретики резко выступали против стремлений расширить предметный мир и эмоциональную атмосферу сатиры, отрицали соотношение сатиры и героики (напр., Д. Н и к о л а е в, *В защиту специфики сатиры*. Вопросы литературы 2, 1961, 47—56). Они недостаточно глубоко учитывали творческий опыт Маяковского, сумевшего уже более чем 40 лет тому назад дать, особенно в *Бане*, своеобразный сплав сатиры и героической патетики.

Следует отметить, что некоторые обобщающие формулировки из литературоведческих работ 60-х годов вроде: „Сатира же вообще не поддается осмыслению в ином аспекте, кроме героико-романтического“ (см. *Проблемы развития советской литературы 20-х годов*, изд. Саратовского университета, 74), — действительно несут отпечаток абсолютизирующей категоричности, непонимания специфики сатиры и поэтому не так уж непонятен пафос рассуждений защищающего ее Д. Николаева. Кажется, однако, что в его понимании смешиваются особенности сатиры как художественного принципа (своеобразного типа эмоционально-эстетического отношения к действительности, который исключает героико-патетические моменты, противоречащие его природе) и особенности сатиры как уже конкретного сатирического произведения. Оно ведь не является лишь голый реализацией самого принципа в его чистом виде, а более синтетически охватывает

Жизнеутверждающий дух комедий Маяковского, рожденный революционным убеждением поэта, его глубокой верой в возможность преобразования общества, выделяет их на фоне и тех лучших произведений социально-критической комедиографии 20-х и рубежа 30-х годов. Развитие европейской комедии в 20-е годы, представленное произведениями Д. Б. Шоу, К. Штернгейма, К. Цукмейера, Эден фон Хорвата, Г. Кайзера, Яцинто Бенавенте, Ш. О'Кейси и др. — проходило скорее под знаком разгероизации драматургии, драматических тем и героев, иронического отношения к буржуазному миропониманию, морали и политической действительности, насаждающего настроения скепсиса, дезиллюзии, потерянной веры в прежние идеалы.

Одновременно, пьесы Маяковского, так же как комедии Эрдмана, Ромашова, Булгакова и др. советских комедиографов 20-х годов резко контрастировали с развлекательной линией тогдашней европейской драматургии. Воскрешая традиции Скриба, Лабиша и Уайльда, ряд европейских драматургов культивировал тип легкой, салонной разговорной комедии с банальными нравоучительными сентенциями, не избегая иногда даже ремесленнической бульварной комедии (Alfred Savoir, Jaques Deval, W. Somerset Maugham, Frederick Lonsdale, Noel Coward, Giuseppe Lanza, Curt Goetz и др.). Советская комедия, напротив, не растрчивала и не разменивала свою социальную совесть на развлекательные сценические безделушки, сохраняла понимание сатирической комедии как своеобразного художественного орудия в общественно-политической борьбе.

3

„Нынешняя драма показала стремление вывести законы действия из нашего же общества“.

Н. В. Гоголь

В отличие от Мистерии-буфф, изображающей движение истории, мощные классовые катаклизмы эпохи, в Клопе и Бане предпринята попытка скорее, так сказать, конкретной топографии социалистического общества в сатирическом ключе, что отразилось соответствующим образом и на структуре произведения.

Сатирический сюжет имеет уже со времен аристофановской комедии свои особенности; он является не только реализацией основной действенной истории, индивидуальной судьбы героев, оказывающейся здесь скорее на заднем плане, а является средством более широкого замысла, служит многостороннему осмеянию заклеемленного отрицательного явления. Таким образом строили свои комедии и Аристофан, и в русской драматургии Гоголь и Сухово-Кобылин: пусть это социально-мотивированное *qui pro quo* в Ревизоре, или намеренная мистификация Тарелкина, стремившегося объ-

жизнь, может вобрать в себя, как свидетельствует об этом опыт Маяковского, разнообразные идейно-эмоциональные и жанровые элементы, но так, чтобы не нарушалось ни стиливое единство произведения, ни его основной жанровый характер.

вить себя покойником в Смерти Тарелкина, — оба приема являются эффективной сюжетной пружиной, крепко стягивающей сюжетный узел пьесы и приводившей в движение сложную паутину раскрываемых человеческих взаимоотношений, характеров и т. д. В стремительном темпе отмирающая многосюжетная цепь сцен служила сплошной демонстрацией — раскрытию и осмеянию социально-политических пороков. (Небезынтересно, что уже современникам Гоголя казалось, что в *Ревизоре* „сюжета никакого“ нет. Само эпизодическое построение сюжета в *Ревизоре* воспринималось как недостаток; Гоголя упрекали в том, что „он не знает сцены, и должен изучать Драматическое Искусство“.⁹)

Даже и в идейно, социально заинтересованной западноевропейской сатирической комедии XIX века (*Граббе*, *Шутка*, *сатира*, *ирония* и *глубокий смысл* 1832; *Нестрой*, *Свобода в Кривинкеле*, 1848), поднимавшейся над развлекательной линией скрибовского направления в комедиографии, на переднем плане оказывается нередко анекдотическая сюжетная история, в основе которой лежит частная, преимущественно „любовная“ интрига, не несущая особой смысловой нагрузки. Сюжетное решение предопределено заранее предвчертанной схемой развития действия. Сумма отдельных завязок приводит в движение сюжетный узел: в комедии *Нестрой* журналисту Факуле, подстрекавшему народ к возмущению, предложено место цензора; он отвергает его; избегая изгнания, Факуле остается в переодевании в *Кривинкеле*, чтобы свергнуть „бургомистра“ и жениться на „госпоже из Свободовских“ и т. д. Вся соль произведения, ее *politicum* заключается не в фабуле, а в диалогах, пестрящих остроумными аллюзиями на политическую проблематику времени, ударными инвективами и почти афористически звучащими сентенциями о насущных вопросах жизни.

Кстати, даже комедии *Мольера* не отличаются особым блеском сюжетной постройки, основанной, обычно, на веренице не раз использованных традиционных комедийных положений и интриг с подслушиванием, переодеванием, прятанием и т. д. (и Гоголю когда-то казалось, что „план“ пьес *Мольера* „обдуман искусно, но он обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу; действие пьесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдашнего времени...“). Сила мольеровской комедии как раз в диалоге, в его мысленной насыщенности, в изумительной вариантности его форм, где сказалась вся единичная в истории мировой комедиографии неподражаемая находчивость великого драматурга.

В то время, как *Нестрой* стремился сочетать содержащуюся в диалогах политическую проблематику с частной интригой сюжета, *Гоголь* переплавляя уже саму интригу и сюжетную историю, превратив ее в компонент сатирического сюжета: „... Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во бы то ни стало, другого, отместить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?“ (4, 229).

Гоголь сумел придать завязке и ее сюжетной реализации социально-политическую мотивировку („Нынешняя драма показала стремление вывести законы действий из нашего же общества“), сумел подчинить действие полностью емкой социальной мысли („... но правит пьесой идея, мысль“; 4, 230), освободить ее в композиционном отношении („... комедия должна вязаться сама собою, всей своей массой, в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два...“; 4, 230), воскрешая в данном отношении традиции сюжетостроения скорее аристофановской комедии. *Гоголевская* комедия соединяет в оригинальном сплаве идейное содержание и вариантность мольеровского диалога с занимательной сюжетной историей, вытекающей из обнажения характеров, столкновений и взаимодей-

⁹ См. Северная пчела, 93, 1836, 30/4.

ствия действующих лиц, приводимых в движение общественными пружинами.

Аристофановско-гоголевская линия не была полностью воспринята новейшей европейской комедийнографией, принявшей формовой импульс скорее от социально обогащенной комедии интриги. К ее структурно-типологическому типу восходят не только „салонные“ комедии Уайльда, но и более глубокие и прогрессивные в социально-политическом отношении комедии Шоу, а также немецких экспрессионистов. Например, и комедии Газенклевера 20-х годов XX века (Дельцы, „что надо“; Браки заключаются в небесах) находятся в плену интриги как сюжетоорганизующего элемента, заинтересованного прежде всего на реализации фабулы, которую необходимо довести к концу, чтобы можно было завершить основной сюжетный круг. Т. е. идея, тема и задача комедии подчиняется действенному моменту, приобретающему доминирующее положение.

По сравнению с классической комедией Маяковский еще больше освобождает ее композиционный строй; исходя из жанрового и структурного типа аристофановской комедии, основывающей сюжет на столкновении персонажей в остром общественном конфликте, он создает ее своеобразную новаторскую модификацию. Маяковский подчиняет сюжетную историю сатирическому замыслу, акцентируя сатирическую демонстрацию отрицательных социально-политических явлений.

Сюжет Клопа — обличение и осмеяние „присыпкинщины“, реализованная метафора „человек — клоп“, парадокс, имеющий комедийно-сатирический смысл. „... Принцип доведения до крайней черты, до последнего предела той иной метафоры, того или другого образа, той или иной гиперболы“,¹⁰ обусловил стремительное движение комедии, калейдоскопическое чередование картин, обнаруживающее влияние фильма, продиктовал поиски оригинальных ситуаций и масштабности, что и создавало своеобразную форму, тяготеющую к обозрению.

Сюжетная структура обозрения, способствующая широкому „обзору“ состояния жизни, свойственна не только большим сатирическим прозаическим полотнам прошлого от „плутовского“ романа, произведений Сервантеса, Рабле по сатирические романы Теккерея, Гашека, Эренбурга, Ильфа и Петрова включительно; она встречалась также в древнейшие и более поздние времена и в драматических произведениях (Адам де ла Аль, Игра в беседе, ок. 1262; ярмарочные пьесы Лесажа). С успехом она была применена и в советской драматургии 20-х годов, преследующей издевкой и насмешкой мелкие и большие искажения тогдашнего общества (Эрдман, Масс, Ардов, Адуев, Гутман). Оригинальнейшим явлением этого рода в европейской драматургии рубежа 30-х годов, однако, было творчество замечательной пары чешских писателей и комиков Восковца и Вериха (Voskovec + Werich — Освобожденный театр в Праге); отталкиваясь от традиции комедии делль арте с ее принципом свободной импровизации, они создавали боевое и занимательное сатирико-политическое ревю с острым антифашистским содержанием, не имеющим в тогдашней европейской драматической литературе аналогии; осмеивая проявления духовного деспотизма тоталитарного режима вообще, они давали критический

¹⁰ Б. Росточкий, *Маяковский и театр*. М. 1952, 185.

и остроумно-забавный комментарий к актуальным событиям текущего дня тогдашнего мира.

Тенденцию к „большим эксцентрическим обозрениям на ту или иную тему со многими веселыми режиссерскими находками и устремлением к поверхностности, но иногда довольно удачному плакату“, обнаруживал в советском театре, в своих постановках первого послереволюционного периода и В. С. Мейерхольд (Трест Д. Е. и др.). Еще в 1925 году заявил Луначарский, что „если бы талантливый автор написал очень острое обозрение, изобразил бы всю нашу современную жизнь в нем, то Мейерхольд сумел бы сделать из этого единственный в своем роде спектакль“.¹¹ Таким обозрением в лучшем смысле слова и оказался *Клоп*.

Форма обозрения продиктовала в *Клопе* быстрое чередование разнообразных картин, каждая из которых поворачивает к зрителю фигуру Присыпкина неожиданной и выразительной стороной, способствуя его полному самовыявлению и разоблачению. Подчеркнув его моральное падение столкновением с товарищами из рабочего общества и уничтожающе осмеяв обывательщину („красное бракосочетание“, „бывшего партийца“ с мадмуазель Эльзаврой Ренессанс), Маяковский неожиданно прерывает действие поражающим фантастическим сюжетным ходом. 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. После целого ряда перипетий он попадает, наконец, в клетку зоологического сада, где демонстрируется в качестве исключительного экземпляра «обывателя-муса вульгариса»“ (12, 189).

Сатирическая дискредитация „человеческого «клопа»“ — „животного, называемого человеком“, как понимал человека вообще Дж. Свифт — кульминирующая в финале комедии, постигает, конечно, не только одного Присыпкина, ибо Присыпкин — это не только тот „обыватель-муса вульгарис“ из пьесы, а и тот, который сидит в самом зрителе, т. е. во всех нас. Сценический парадокс, лежащий в основе сатирического сюжета пьесы, приобретает многозначительный общечеловеческий смысл. Самоиронизирующий аспект сатирика, в котором вряд ли может быть сомнений, является, однако, не столько „осмеянием постоянной мечты о будущем“,¹² сколько выражением слияния своего „я“ с изображаемым миром, нуждающимся так же как несовершенное человеческое „я“ самого создателя в действенных коррективах; тогда „великий человек, утомленный борьбой с миром, осмеяв других, жестоко высмеивает... самого себя“¹³ („...и вообще не устремляешься на порицание действий другого, но на созерцание самого себя“; Гоголь, 6, 309).

Маяковский не идеализирует будущее; он, 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“, — отмечал Маяковский о предмете своей комедии (12, 507; разрядка моя — М. М.), следуя традициям мировой комедиографии. Ведь „пороки своего века“ (Мольер) клеймили комедиографы антики и ренессанса так же как XIX и XX веков. Поэтому активное наступление на зрителя в *Клопе* естественно завершается заключительной репликой Присыпкина, прямым ло-

¹¹ Пути современного театра. М.—Л. 1926, 44.

¹² Русский литературный архив, Нью-Йорк 1956, 173—206.

¹³ Р. Роллан, Народный театр. С.-Петербург 1910, 49.

бовым ударом, припоминающим гоголевский прием, финальную инвективу Городничего в *Ревизоре* („Чему смеетесь? Над собой смеетесь!“) — рудимент и отзвук глумливой парабазы древней „высокой“ комедии. Через головы посетителей зоосада Присыпкин, „возмущенный одиночным заключением, зовет в клетку неизвестно когда размороженных, как две капли воды похожих на Присыпкина, зрителей“ 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, пожальте ко мне! За что ж я страдаю? Граждане!...“ (11, 273).

Маяковский, нарушив здесь театральную иллюзию, ведет прямой, непосредственный разговор со зрителем, атакует его („Нам бывает нужна... оплеуха“ [Гоголь]), ибо он так же вслед за своим великим предшественником обнажает безобразный „душевный город“, сидящий „у всякого из нас“. Долгое время обличительная концовка — саркастическая инвектива *Клопа* будет актуальна. Несомненно, и люди 1979 года, как, впрочем, и гораздо более поздних эпох, будут сознать, как осознает и нынешний зритель, насколько в каждом из них сидят пережитки старого, будут чувствовать сатирический укол поэта, в котором, одновременно, кульминирует трагикомический момент открытой человеческой самоиронии и скепсиса.

Прямое обращение к народу, именовавшееся в античном театре „парабазой“, составляло исторически первоначальное ядро комедии; в парабазе концентрировалась политическая соль произведения, одновременно разворачивалась и кульминировала в ней основная тема комедии, изложенная в агоне: „... в определенное мгновение комическое действие, еще не доведенное до конца, внезапно прерывалось, актеры неожиданно сбрасывали свои соответствующие ролям смехотворные личины и, вместе с хором, перестроившим свои ряды, открывали под звуки флейт воинственное наступление на первые ряды зрителей. В ритме военного марша они вплотную надвигались на них и бросали присутствующим в лицо обжигающие стихи рутательной парабазы. Им отвечал, если не свист, смешанный с бранью, гомерический хохот смеющегося над собой самодержавного народа“.¹⁴ Небезынтересно, что П л у т а р х у, разделявшему аристократическую платонскую концепцию античной теории комического, особенно не понравилась парабаза за ее „чрезмерную свободу слова“, „страшно наглуго наклонность к насмешкам и шутовству“, за „неприспособленность слов и выражений“.¹⁵

Будучи отличительным признаком, печатью древней „высокой“ комедии, модернизированная Маяковским „парабаза“ становилась т. обр. структурно-содержательным элементом и ее новой жанровой разновидности.

Подобно сюжету *Клопа* и сюжет *Бани* — впрочем, в композиционном отношении более компактный, с почти классической архитектуроникой построения — также развернутая демонстрация избранного явления и осмеяние его разнообразных признаков и последствий. „«Баня» моет (просто стирает) бюрократов“, — так лаконично раскрывал Маяковский смысл своей сценической метафоры (12, 200).

Система образов этой метафоры основана на комплексе повторных сценических ситуаций (сцены просителей, диктовки приветственной речи Пободо-

¹⁴ *Театральный Октябрь*, сб. 1, Л.—М. 1926. 94.

¹⁵ См. *Аристофан*. Сб. ст. М. 1956, 105—106.

носикова и др.), демонстрирующих в ритме модернизированного обозрения широкий круг конкретных отрицательных явлений и их носителей. В основном сохраняется здесь композиционный прием гоголевской и сухово-кобылинской комедии, также изобличающей в конкретном действенном повороте, зачастую неожиданно варьирующем исходную сюжетную ситуацию, стереотип чудовищного поведения и образа мыслей героев (напр., сцена взяток, „объяснения в любви“ в *Ревизоре*; „расплюевская механика“ и сцены допросов в *Смерти Тарелкина*).

Сама фабула *Бани*, основанная на событиях вокруг изобретения „машины времени“ и появления Фосфорической женщины, отбирающей лучших современников „для переборски в коммунистический век“, также как и в *Клопе* в сущности весьма проста, несложна, как вообще бывает в великих сатирических комедиях (не иначе обстоит дело даже в *Ревизоре* или *Смерти Тарелкина*). Сюжетным ядром *Бани* следовательно являются кадры, в которых наглядно демонстрируется „бюрократиада“ Оптимистенко и разнообразная „деятельность“ „главначпуса“ Победоносикова (сцены Оптимистенко с просителями, диктовка Победоносиковым бессмысленной приветственной речи по поводу очередного пуска „красного трамвая“, сцены, когда Победоносиков позировал „для полноты истории“ художнику-баталисту Исаку Бельведонскому и „рассчитывал машинистку Ундертон по причине неэтичности губ“, а товарища Ночкина за якобы растрату“ [12, 198] и т. д.).

В этих сценах и в ряде других исследуются Маяковским посредством примененного сатирического психоанализа доминирующие психофизические свойства и проявления характера бюрократа как социального типа — с его тупой, ограниченной, автоматизированной и стереотипной реакцией на окружающий мир, полной логических ляпсусов (Иван Иванов и ч.: „Лес рубят — щепки летят. Маленькие недостатки механизма. Надо пойти привлечь советскую общественность. Удивительно интересно!“ и т. д.). Маяковский притом демонстрирует свойства характера, образ мышления и социально-политическое поведение заклеянных бюрократов не статически, а в движении, в динамической характерообразующей градации. Таким образом, в духе классических традиций, в конкретном, т. ск., феноменальном виде, неумолимо исследуется Маяковским в серии сцен под сатирическим углом зрения весь внутренний облик, вся психодинамика бюрократа, вся диалектика его экзистенциальных превращений, изменений и мимикрии.

Так же как *Ревизор*, *Смерть Тарелкина* и *Клоп* и *Баня* являются зеркалом морально-политической физиономии современного им общества.

4

„Сатира — род зеркала, в котором каждый, кто глядит в него, обычно обнаруживает лица всех, кроме своего собственного...“

Д. Ж. С. В и ф т

Вольная конструкция пьесы-обозрения, не основывающегося на фабульном принципе, дает возможность вставлять в художественную ткань произведения явления, сцены, картины, даже целые акты, которые не имеют непосредственного значения для самого развития действия; но они дают автору возможность непосредственного разговора со зрителем, вступить в спор, в полемику с идейным противником. Исходя из аналогичных побуждений как когда-то Г о г о л ь, защищающий, оправдывающий и раскрывающий в своем Театральном разъезде позицию сатирика и смысл *Ревизора* (подобный прием встречается уже раньше и у Мольера, напр. в его *Критике на Школу жен*, отвечавшей на осуждение пьесы *Ecole des femmes*), и Маяковский включает

в Баню своеобразную интермедию, составную часть комедийно-сатирического сюжета, в которой ставит бюрократу из пьесы и тому, что сидит в зрительном зале беспощадное, насмешливое „зеркало“.

В третьем действии Бани, основанном на приеме „театра в театре“, кстати, не раз исползованном в истории театрально-драматического искусства (его знало средневековое [А да м де ла А ль], елизаветинский театр а также театр барокко; встречается, однако, и в драматургии XIX и XX веков [Т и к, Ш ни ц л е р, П и р а н д е л л о; в советской драматургии Л у н ц, Б у л г а к о в]) — „сам тов. Победоносиков приходит в театр, смотрит самого себя и утверждает, что в жизни так не бывает“ (12, 201). Он не узнает себя в выведенном бюрократе.

Конечно, как известно, осмеиваемые люди обыкновенно не узнают себя в тех, кто отхлестан на театральных подмостках („увидеть недостатки ведь мы любим в других, а не в себе“, Г о г о л ь). Это старая истина, подмеченная давным-давно С в и ф т о м и Д и д е р о т о м, и с той поры мало-что изменилось к лучшему: „Гражданин оставляет все свои пороки у входа «Комедии», с тем, чтобы приобрести их снова, лишь выйдя оттуда. В театре он справедлив, беспристрастен, хороший отец, хороший друг, сторонник добродетели, и мне часто приходилось видеть рядом с собой злодеев, искренне возмущавшихся поступком, который не преминули бы совершить они сами, попади в условия, созданные автором для героя, столь мерзкого им“¹⁶.

Прежде всего, однако, третье действие Бани, придающее пьесе живой ритм обозрения, имеет открыто полемическое и публицистическое назначение. Вслед за Булгаковым в его *Багровом острове* (1928) подвергал и Маяковский убийственному осмеянию бюрократический подход к искусству, в частности к сатире. Так же как заврепертком Савва Лукич Булгакова, то запрещает, то разрешает к постановке по его мнению зловредную, „идеологически“ не выдержанную, даже „контрреволюционную“ пьесу о восстании „красных туземцев против интервентов-англичан“ („Но в других городах я все-таки вашу пьесу запрещаю . . . Нельзя все-таки . . . Пьеска, и вдруг всюду разрешена . . . Курьезно как-то“), и Победоносиков имеет четкие представления о сатире.

Победоносиков отрицает реальную основу разыгранного спектакля („Сгущено все это, в жизни так не бывает . . .“); он всячески протестует против его обобщающего воздействия и смысла („ . . . но выводить на общее посмешище в театре . . .“ „ответственного государственного деятеля?“; „Не позволю!!! Не имею права и даже удивляюсь, как это вообще вам позволили! Это даже дискредитирует нас перед Европой . . .“), отвергает какую бы то ни было художественную критику во имя аполитичного на самом деле, беззубого „искусства для искусства“ („Мы хотим отдохнуть после государственной и общественной деятельности“), лишь подкакивающего тем, кто держит в руках власть.

Сколько раз — да и не только со времен Маяковского, да и не только в литературе — пришлось слушать подобную демагогическую отсебятину бюрократов от искусства и культурно-политических всезнаек, всегда готовых зажать сатиру и пресечь общественную критику вообще. Буквально с той же самой аргументацией и даже словарем орудут Придворный из блоковского драматического диалога *О любви, поэзии и государственной службе* и критики *Ревизора* из гоголевского *Театрального разъезда*, что свидетельствует о том, что психология противников общественно-художественной критики вероятно одинакова во всех политических системах: „Но позвольте вам заметить: это уже некоторым образом наши общественные раны, которые нужно скрывать, а не показывать“, 4, 238; „Все это

¹⁶ Д. Дидро, *Собрание сочинений*, т. V, М.—Л. 1936, 611.

вадор! Где могло случиться такое происшествие?...", 4, 251; „Чем выставять дурное, зачем же не выставить хорошее, достойное подражания?“, 4, 238; „Нет, это не осмеление пороков; это отвратительная насмешка над Россиею — вот что!“, 4, 232; „За эдакие вещи нужно сечь, а не хвалить“, 4, 250; итд.

Кажется, что близость идей третьего действия Бани и Театрального разезда не случайна. Не только их общий пафос, но и текстуальные совпадения, аналогии свидетельствуют о том, что Маяковский несомненно исходил в понимании назначения и смысла сатиры из соображений своего великого предшественника на сатирическом поприще.

Таким образом, третье действие Бани, явившееся действенным звеном в цепи саморазоблачений Победоносикова, оказалось одновременно своеобразной формой участия Маяковского в тогдашних спорах о сатире, что, несомненно, усилило боевой заряд комедии.

Наставление беспощадного сатирического зеркала „кривой морально-политической физиономии“ „своего века“ оказывалось и общечеловеческим призывом поэта к активности общества в борьбе за исправление дел („Что касается среднего действия, то оно для меня очень важно, чтобы доказать, что театр — не отобразительская вещь, что он врывается в жизнь“, 12, 397).

Как подтверждается многовековой историей смеха, конкретно исправительный эффект сатиры, в том числе и сатирической комедии, естественно, до значительной степени ограничен. Хотя Мольер считал, что „обязанность комедии состоит в том, чтобы исправлять людей, забавляя их“, Дж. Свифт (т. е. „капитан Гулливер“) жаловался своему фиктивному издателю Симпсону на то, что изданная им сатира пока никого не образумила, не исправила, не вызвала в жизнь никаких мер, улучшающих общественное положение. Лессинг относился к сатире и комедии более трезво, не преувеличивая ее возможности: „истинную пользу“ сатирической комедии он усматривал в „самом смехе, в упражнении нашей способности подмечать смешное, легко и быстро раскрывать его под разными масками страсти и моды во всех сочетаниях с другими, еще худшими качествами, а также с хорошими, даже под морщинами строгой серьезности. Если мы допустим, — писал Лессинг, — что Скупой Мольера не исправил ни одного скупого, а Игрок Реньяра ни одного игрока, — если согласимся, что смех никаким образом не может исправить этих безумцев, тем хуже для них, а не для комедии. Если она не может врачевать неизлечимо больных, то с нее достаточно и того, если она будет укреплять силы здоровых“.¹⁷ Во всяком случае, исторический опыт человечества подтверждает непреходящее значение сентенции Свифта, сохраняющей свою злободневность до наших дней: „To expose vice, and to make people laugh with innocence, does more public service than all the Ministers of State from Adam to Walpole...“¹⁸

¹⁷ Г. Э. Лессинг, *Гамбургская драматургия*. Academia, М.—Л. 1936, 112.

¹⁸ *The Correspondence of Jonathan Swift, 1727—1733*, vol. IV, London 1913, 23.

„Я хочу, чтоб агитация была веселая, со звоном“.

В. Маяковский

Если Дж. Свифт в своем Путешествии Гулливера стремился „скорее терзать, чем забавлять мир“, то уничтожающий смех сатиры Маяковского не только выражение гнева, он весь пронизан лучом жизнерадостного веселья. Несмотря на драматизм, связанный с изображением „аномалий“ действительности, и, с другой стороны, на наличие героико-патетической струи, **Баня** не вызывает только разлагающий, мрачно-гневный или, наоборот, торжественно-серьезный смех. Это веселое зрелище, остроумный рассказ о мытарствах и пороках, с которыми сталкиваются люди при социализме; обертоном звучит жизнерадостный, бесстрашный, „звонкий“ народный смех.

Вообще, именно с появлением **Клопа** и **Бани** хлынула в советскую революционную драматургию и литературу — даже в гораздо большей мере, чем с появлением **Мистерии-буфф**, — богатейшая струя тысячелетней народно-смеховой культуры. Театрально-зрелищная природа, смеховое начало и идейно-эмоциональная атмосфера **Клопа** и **Бани** обнаруживает несомненное генетическое, морфологическое родство и сходство с зрелищными формами народно-праздничной площадной, ярмарочной а также карнавальской культуры минувших эпох, в особенности средних веков и эпохи Возрождения. Это была не случайная, а сознательная, программная ориентация Маяковского („Меня сегодня в «Вечерней Москве» критиковали рабочие. Один говорит: «Балаган», другой говорит: «Петрушка». Как раз я и хотел и балаган и петрушку“, 13, 440), возвращающая театрально-драматическому искусству утраченную во многом художественной литературой стихию народно-площадной, зрелищной культуры.

Обе пьесы Маяковского реализованы как занимательное зрелище, сплетающее в духе современного реву разнообразные виды и элементы народно-площадного и спектакуларного искусства — от буффонады, клоунады, эстрады до пантомимы, цирка и т. д. Вся система образов, оформление и обрамление сюжета в **Клопе** обнаруживает явно карнавально-обозренческую основу и обработку темы: зазывание уличных, ярмарочных продавцов мелкого товара, книг и т. д., полное ироническое и шутливое подтекста („У нас / и за границей, / а также повсюду / граждане выбрасывают битую посуду. Знаменитый Эксельзиор, / клей-порошок, / клеит / и Венеру / и ночной горшок“ и т. д.), свадебный пир с „вакхическими“ аксессуарами, последующей всеобщей дракой и пожаром, рекламные крики разносчиков, игривая интермедия пожарных а затем „воскрешение из мертвых“, „хоровой“ танец тридцати герлс, пантомима „луначки“ и, наконец, „цирковой аттракцион“ — клетка зоосада, в которой „экспонат“ — „обывателиус вульгарис“ Присыпкин демонстрируется в качестве „ученого зверя“ — все это аксессуары и исконные игровые элементы карнавально-балаганной культуры.

Баня, в отличие от **Клопа**, не имеет столь явную карнавальную сюжетную фактуру. Ее архитекторника, как уже было сказано, обнаруживает скорее следы литературной традиции: фантастический мотив „машины времени“, навеянный известным образом Уэллса, обусловил концепцию всего действия,

его построение и движение а также расстановку действующих лиц. Тем не менее и ее образный строй пронизан рядом приемов карнавалльно-балаганного искусства: здесь гротескное снижение от развенчивающего ругательства („Чего ты мочишься... канцелярскими разговорами на их энтузиазм...“) по разоблачительную ироническую мистификацию (Победоносикова Ночкиным), зрелищные цирковые и феерические элементы и мотивы (жонглирование, „бенгальский огонь“, сопровождающий важные повороты действия) и др.; все это приемы народно-площадной комедики, модернизированный отзвук и аналогия карнавалльно-балаганного стиля минувших эпох, способствующего созданию веселой и непринужденной игры. Все это в свою очередь роднит пьесы Маяковского с одним из интересных видов пронизанного буйным весельем старинного театра — французским „ярмарочным театром“ Лесажа и др. драматургов XVIII века. „Ярмарочный театр“ представлял собой увлекательное зрелище, синтезирующее сатирические куплеты обличительного характера с пением, пантомимой, акробатикой; стремление установить контакт с зрителем, вовлечь его в действие, было характерным свойством, стилевой особенностью ярмарочного спектакля, главным оружием которого оказывалась „острая стрела сатиры, разящая ненавистных народу аристократов и плутократов, издевка над отрицательными явлениями общественной жизни, насмешка над глупостью, тщеславием, чванством и прочими отрицательными чертами человеческого характера“.¹⁹

Оценивая театр как „арену, отражающую политические лозунги“, Маяковский видел в нем, также как его предшественники в деле создания демократического театра, одновременно и „зрелищное предприятие, то есть опять-таки веселую публицистическую арену“ (12, 439); „Я хочу, чтоб агитация была веселая, со звоном“, 12, 396; „Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы“ (12, 200). Использование ярких карнавалльно-зрелищных форм — это неотъемлемая часть новаторского опыта Маяковского в области драматургии, который не должен быть ни забыт, ни утрачен.

6

... до глубины души ненавижу я двусмысленные слова, лицемерные цветочки, трусливые фиговые листья“.

Г. Гейне

Народно-площадная, карнавалльно-зрелищная стихия, наводнявшая обе комедии Маяковского, формировала и самый характер их рассказа о мире и раздающегося в них смеха.

Мир карнавала — независимого в прошлых эпохах от церкви и государства — издавна отличался свободоловностью, отменой социальной иерархии и сословных преград, гражданской свободой и открытностью: „В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и за-

¹⁹ См. Т. Я. Карская, *Французский ярмарочный театр*. Л.—М. 1948, 33.

претов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее²⁰. Впрочем, общеизвестно, что уже римские сатурналии проходили в атмосфере гражданского равенства, свободы и безудержного праздничного веселья; тогда временно отменялись социальные преграды между господами и рабами; рабы становились на время праздника свободными гражданами, их угощали, а они, в свою очередь, многое могли себе позволить по отношению к своим господам.

Внутренние эстетические и этические симптомы и качества народно-площадной карнавальнoй стихии нашли отражение и на народной основе смеха Клопа и Бани. Смех Маяковского является выражением исконно народного смехового миропонимания, берущего мир в высшей степени трезво и реалистически. Такой смех, которым защищается и сопротивляется простой рядовой человек давлению власти имеющих сего мира и чувству беспомощности, не только не знает — сегодня также как и в средневековье — трепетного благоговения и страха „перед всякой властью, перед земными царями, перед земным социальным верхом, перед всем, что угнетает и ограничивает“²¹, а превращает грозное в смешное (как отмечал Стендаль, „насмешка“ была тем „единственным врагом, которого боялся Буонапарте“). Смех несовместим с пиететной или хмурой серьезностью, ему претит застывшая официальность, ореол окаменевшей авторитарности агеластов.

В прошлом появились суждения, согласно которым „республика“ не очень расположена к смеху: „Республика враждебна смеху, вот почему я утешаюсь мыслью, что живу в наше время, а не сто лет спустя. Республиканцы постоянно и с чрезмерной серьезностью занимаются своими делами. Всегда найдется какой-нибудь Уилк и будет путать их грозной опасностью, от которой через три месяца должна погибнуть их родина. А всякий человек, не то что страстно заинтересованный, но просто серьезно думающий о каком-нибудь предмете или предприятии, не может смеяться: у него есть дела посерьезнее, чем празднично сравнивать себя со своим соседом“²²; однако история сатиры и смеха и в социалистическом обществе все же общее воздействие вышесказанного наблюдения не подтверждает. Вопреки тщетным усилиям социалистических регрессистов и агеластов зажать смех и сатиру, народ всегда смеялся свободным, победным насмешливым смехом над всем, что заслуживает осуждения.

Органически присущий мировосприятию Маяковского народный смеховой аспект, дающий так сказать право безнаказанного выражения своего взгляда, освобождал сознание поэта от „внутреннего цензора“ и страха перед „авторитарным запретом“ и давал возможность высказать всю — пусть и неприятную — правду о своих современниках и общественных противоречиях эпохи.

Маяковский, остроумнейший и мужественный поэт и сатирик, был человеком необычайной эмоциональности и гуманности („как всякий великий поэт Маяковский был до крайности чувствительным, т. е. чутким ко всему окружающему, нежным, отзывчивым“, Луначарский), с чуткой социальной совестью, с болезненным отношением к человеческому страданию и горю, как свидетельствует об этом его дореволюционная и послереволюционная лирика. Обратной стороной его трагической восприимчивости была гнев-

²⁰ М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле*, М. 1965, 13.

²¹ Там же, 103.

²² Стендаль, *Собрание сочинений*, т. 7, М. 1959, 147—148.

ная, саркастическая атака против общественного зла, с которым поэт не мирился не только до революции, но и после ее победы, преследуя его — так же, как когда-то Гоголь, — где бы оно ни встречалось („Дурного не следует шадить, где бы оно ни было“). Сатирическая издевка Клопа и Бани уже не была пронизана неоромантической кощунственной „провокааторской иронией“, характерной для дореволюционного драматического творчества поэта, в особенности для трагедии Владимир Маяковский, полной „разлагающего“, горького, отчаянного смеха; хотя и в Клопе и Бане — глубокая боль за людей (в образах Зои Березкиной, Поли, Ундертон), в них раздается созидательный, „звонкий“, победный смех, о котором сатирики прошлого могли лишь мечтать. Несмотря на всю суровую сдержанность и серьезность революции и неприязнь новых агеластов, Маяковский все же был „сыном смеющейся эпохи“; ибо революция нуждалась в смехе, расчищающем дорогу к будущему, не позволяющем успокаиваться достигнутым. Только на этот раз уже не нужно было прятаться за анонимность, за эзоповский язык скрытых политических аллюзий.

Идущая от народной драмы точная адресность и суровая, беспощадная откровенность сатиры Маяковского, не скрывающая антипатий, родственна сухово-кобылинскому и гоголевскому отношению к порокам мира и человечества: „... бывает время, когда нельзя иначе устремить общество или даже все поколение к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости“, — писал Гоголь. „Пока сволочь есть в жизни, я ее в художественном произведении не амнистирую“ (12, 507); „... у меня такой агитационный уклон, я не люблю, чтобы этого не понимали. Я люблю сказать до конца, кто сволочь“ (12, 380), — отмечал Маяковский в духе Гоголя спустя почти 100 лет. Поэтому у него по существу дело не в системе аллюзий, а в прямой атаке в стиле Аристофана. Маяковский — так как же и другие гуманисты его времени — знал, что и „дни социалистического строительства не сразу ликвидируют «скотину», которую каждый таскает в себе“²⁵.

Нигде, однако, его смех не является выражением оппозиции по отношению к советской власти, ибо всем своим сатирическим творчеством поэт служил правде, революции, осуществлению коммунизма („я ж с небес поэзии бросаюсь в коммунизм, потому что нет мне без него любви“; 7, 93). Поэт, рассматривая себя „как часть того государственного органа, который строит жизнь“ (12, 427), всем своим творчеством помогал коммунистической партии в ее историческом деле преобразования жизни: „Я от партии не отделяю себя, считаю обязанным выполнять все постановления этой партии, хотя не ношу партийного билета“ (12, 432). Сознательная классовая и партийная позиция Маяковского нашла выражение не только в стихах, но именно в сатирическом драматическом творчестве 20-х годов, в Клопе и в Бане. „Моя пьеса — не новая вещь, — отмечал Маяковский о Бане в 1929 году. — Партия сама знает это. Моя вещь — один из железных прутьев в той самой железной метле, которой мы выметаем ... мусор“ (12, 399). Точно так же, как известно, уже перед давними веками, комедиографы-сатирики древней Греции служили не конкретным интересам отдельных общественных группировок, а считали своей обязанностью через осмеяние пороков служить своей стране. Отсюда вытекал политический пафос древней комедии.

Между тем, как Сухово-Кобылин изобличал мир человеку совер-

²⁵ См. Гоголь и Мейерхольд. М. 1927, 11.

шенно враждебный, чуждый („... тамо убо море... великое и пространное — идеже гадов несть числа!..“) и, осудив его, в стремлении буквально отомстить за все им лично выстраданное, за всю нанесенную ему обиду („„Дело — моя месть“), гневно его отхлестал („... я эту челядь наказал кнутом“), позиция Маяковского в отношении к изобличаемому объекту несколько иная, она сближается во многом скорее с позицией Гоголя.

Сатирическое намерение Гоголя пронизано усилием исправить мир, к которому он целиком принадлежит („В груди нашей заключена какая-то тайная вера в правительство“), всепоглощающей любовью к человеку („... Дайте же мне почувствовать, что и мое поприще так же честно, как и всякого из вас; что я также служил земле своей, что не пустой я был скоморох, но честный чиновник великого божьего государства и возбудил в вас не тот пустой смех, которым пересмекает человек человека, но смех, родившийся от любви к человеку“). Поэтому, стремясь оправдать свой сатирический удар, Гоголь глубоко переживает то, что его сатирическое намерение в *Ревизоре* осталось публикой не понятным и незамеченным; в связи с тем появлялись у него самоупреки и настроения resignation: „Это было первое мое произведение, замышленное с целью произвести доброе влияние на общество, что, впрочем, не удалось: в комедии стали видеть желание осмеять узаконенный порядок вещей и правительственные формы, тогда как у меня было намерение осмеять только самоуправное отступление некоторых лиц от форменного и узаконенного порядка. Представление «Ревизора» произвело на меня тигостное впечатление. Я был сердит и на зрителей, меня не понявших, и на себя самого, бывшего виной тому, что меня не поняли. Мне хотелось убежать от всего...“ (рубж 1847—1848 года; 6, 306—307).

Отношение Маяковского к миссии сатирика и назначению своей сатиры не было иное; так же как Гоголь и Маяковский, реагируя весьма острожно на все упреки, страдал из-за того, что его намерение осталось не понятным со стороны критики и зрителей, хотя он и старался принести пользу своему обществу, революции (см. 12, 438—439). Но, в отличие от Гоголя, он никогда не сомневался в том, что его поймет широкий зритель, и активно добивался этого понимания (12, 400).

По сравнению со своими предшественниками, подчеркивающими односторонне критическое отношение к изобличаемому объекту, Гоголь в своей художественной практике и раздумиях постепенно подходил, или же возвращался к аристофановскому пониманию сатирико-комедийного искусства, акцентируя „поворот смеха на самого себя, противу собственного лица“ (4, 298); мир сатиры носит человек — по его убеждению — в себе самом. В теоретическом плане этот аспект развивал Гоголь особенно в *Развязке «Ревизора»*, созданной в середине 40-х годов, в период его духовного кризиса, полного тревожного консерватизма, болезненных религиозно-мистических настроений. Несмотря на груз тщетных и запоздалых попыток завуалировать социально-политическую значимость *Ревизора* и дать новое истолкование его содержания, работа содержит и свое смысловое познавательное ядро: размышление о самокритическом назначении сатирической комедии продиктовано стремлением вернуть „смеху его настоящее значение“. „Отнимем его (смех — М. М.) у тех, которые обратили его в легкомысленное светское кощунство над всем, не разбирая ни хорошего, ни дурного! Таким же точно образом, как посмеялись над мерзостью в другом человеке, посмеемся великодушно над мерзостью собственной, какую в себе ни отыщем!“ (4, 293).

Отсюда и в самом *Ревизоре* имеется наряду с планом социальным (сатира на империю) и план общечеловеческий, символический, заключающийся в наставлении беспощадного „зеркала“ кривой моральной физиономии зрителей (отсюда и эпиграф пьесы, появившийся в 1841 году: „На зеркало неча пенять, коли рожа крива“), что стремился когда-то раскрыть в своей столь шумевшей постановке *Ревизора* и В. С. Мейерхольд.

Маяковский, так же как и Гоголь, критикует в своих комедиях недостатки, но не для того, чтобы поиздеваться над людьми, нарисовать мрачную картину жизни, а чтобы способствовать устранению пороков, будучи глубоко убежденным не только в возможности их исправления, но и в 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 и огорчения до радости за действительность, с которой ты отождествился. Но здесь нет места равнодушию. Чувство ответственности за все, что совершается в жизни — это глубоко свойственное поэту отношение к явлениям. Поэтому Маяковский, согласно с традициями демократической сатиры, подчеркивая принципиальное отличие советской сатиры от сатиры в классово-враждебном обществе мог в свое время вполне обоснованно сказать: „Мы иногда издеваемся над самими собой, но . . . во имя самих себя“. Эти слова, в сущности, объясняют самокритический характер сатиры и в революционной эпохе. Вообще, каждая революция окончательно победила тогда, когда она сама сумела посмеяться над собой лучше, чем ее противники по той стороне баррикады.

Концепция „всенародного“ „смеха-судьи“, которую воспринял и Маяковский, возвращала смеху его истинное, аристофановское, „очистительное“ значение: „Ведь народный смех есть целительная, кафартическая сила «высокой комедии»: так мог бы выразить свой постулат Гоголь на языке древних эстетиков. Аристотель уже не пережил психологически последней, и поэтому знает «очистительное» действие только трагической музыки . . . Над кем же смеется соборно смеющийся народ? Над собой самим, видя себя, каков он в изменно-житейском своем убожестве“.²⁴

В данном отношении Клоп и Бания, так же как и поэма Про это (1923) а, впрочем, и В. И. Ленин (1924), явились выражением страстной борьбы поэта за революцию, за ее продолжение, за ее чистоту („Я себя под Лениным чищу, чтобы плыть в революцию дальше“), за ее гуманный облик; все эти произведения были формой его борьбы против перерожденцев и против новой бюрократии, которая сбивала революцию с правильного пути, ставя под угрозу ее будущее („... разве мало бюрократов, и разве это не драма нашего Союза?“), но и борьбы против всего, что изменяет революции в нас самих. Итак: „И вечный бой! Покой нам только снится“ (А. Б л о к).

*

Конечно, позиция, при которой сатирик обращает свой беспощадный скальпель вовнутрь своего общества, неотделимой частью которого он сам считается, предполагает, естественно, необходимый простор свободы, атмосферу демократизма, определенную долю свободолюбия а также великодушия со стороны правящей силы общества, что все было характерно для политических условий революционной эпохи 20-х годов, когда партией настоятельно подчеркивалось значение самокритики.

Боевой пафос комедий Маяковского во многом напоминает живую заинтересованность Аристофана в делах своих соотечественников. Вообще, неслучайно возрождение аристофановского сатирико-комедийного стиля и отношения к явлениям жизни именно в советскую революционную эпоху, где дела общественные приобретали столь же большой удельный вес в жизни граждан, как и в отдаленные времена великого комедиографа. Общественная обусловленность возникновения данного аристофановского комедийного типа, непосредственно выражавшего интересы и взгляды граждан и являвшего со-

²⁴ Театральный Октябрь, сб. 1, М. 1926, 23.

бой своеобразную трибуну народного мнения, здесь налицо: „Жизнь Афинян проходила на площадях, в портиках и садах; их мысли, замысли и разговоры стремились беспрестанно к делу общественному, в котором участвовали все граждане, и потому их поэты сочиняли в роде нынче называемой политической комедией, которая в Афинах производила такое же действие, как в Англии оппозиционные мнения и журналы. Аристофан, схватывая с народной площади лица и происшествия и не дав околеть, пародировал их на театре. Живое соучастие к происходящему на площади и на сцене сливало зрителей с действующими лицами в одно целое“ (А. А. Шаховской).²⁵

Небезынтересно, что развитие политически заостренного комического театра в Афинах ученые обычно связывают как раз с античным пониманием демократии, ее развитием и судьбами: „Diese aristophanisch-politische Komödie zieht mit ihrem Spott immer wieder die eben regierenden, von der Bevölkerung, also von den Zuschauern selbst gewählten Staatsmänner zu Felde. Aber weder inhibieren diese Staatsmänner die aristophanische Komödie, noch beklagt sich das Volk darüber, dass sein Urteil damit ins Unrecht gesetzt wird. Im Gegenteil: als Perikles in der gefahrenumrandeten Zeit des samischen Aufstandes ein Gesetz veranlasste, durch das die persönlich-politischen Angriffe auf der Bühne vermieden werden sollten, erzwang das Athener Publikum schon drei Jahre nachher die Rücknahme der Verordnung. So aber ging es jedesmal, wenn dieses theatralische Ventil geschlossen werden sollte. Das Publikum wünscht während der Hochzeit der attischen Demokratie solch einen immer neuen kontrapunktisch-kritischen Eingriff der Komödie in das politische und geistige Leben. Damit aber wird Aristophanes mit seinen Komödien zum Gegenspieler der jeweils Mächtigen und Vordergründigen — wo immer sie auf Abwege geraten.“²⁶

Два тысячелетия спустя история литературы в какой-то мере повторяется. Может быть, что именно мир начального фазиса социалистической сатиры, рожденной Октябрьской революцией, представлял тот большой изгиб эволюционной спирали, повторяющей на высшей ступени развития пройденный этап, когда сатира борется против пороков и злоупотреблений мира революции во имя его самого, способствуя его непрерывному общественному совершенствованию и самообновлению, и когда только настоящая демократия способна терпеть откровенный, а иногда и болезненный укол сатирика. Ведь как замечал в давние века некий Платоний, лишь „во времена господства демократии авторы древней комедии могли безопасно осмеивать полководцев, плохо судящих судей и некоторых из граждан — сребролюбцев и развратников. После же падения власти народа поэты не осмеливались порицать и осмеивать“.²⁷

Именно в звонком, победном, самокритическом народном смехе кроется утверждающий заряд и пафос не только сатирических комедий Маяковского, но и социалистической сатиры вообще. Творческий опыт Маяковского дает существенный материал для ответа на вопрос об амбивалентности сатирического смеха, на то, как в сатирической комедии осуществляется утверждение идеала, как в ней совмещаются пафос отрицания и пафос утверждения.

Утверждать — ни в коем случае не означает только пассивно созерцать „наши достижения“ и механически и панегирически соглашаться с положительным. Очевидно неразрывное диалектическое единство пафоса утвержде-

²⁵ Цит. по книге Ю. Тынянов, *Архаисты и новаторы*, Л. 1929, 325.

²⁶ H. Kindermann, *Meister der Komödie*, Wien—München 1952, 81—82.

²⁷ См. сб. ст. *Аристофан*. М. 1956, 106—107.

ния и пафоса отрицания, критики, что иногда в литературоведении не полностью учитывается. Утверждающий пафос комедий Маяковского — не продукт только „поддакивающего“ отношения к действительности, способного привести к такому „элементарному изображению, похожему на бревно, в которое воткнут красный флаг“, а возникает из единства двух начал: утверждение идеала не может быть без борьбы, без обличения анти-идеала; с другой стороны, сатирическое обличение возникает на основе утверждающей направленности творчества поэта к „коммунистическому далеку“, т. е. включает положительную программу, „утверждение социализма путем образного изображения фактов, людей и взаимоотношений людей в процессе труда“ (Горький). (Кстати, в диалектике „отрицание есть определенное нечто, имеет определенное содержание“, это не „голое отрицание“. „Отрицательное есть в равной мере положительное“, — фиксирует Ленин наблюдение Гегеля в своих конспектах гегелевской Науки логики.²⁸ Впрочем, „голое отрицание вообще совершенно чуждо народной культуре“.²⁹)

Другими словами, литература социалистического реализма — это по своей природе литература критическая. Эрнст Фишер в своем эссе *Искусство и социализм*, подвергая критике антитезис критический реализм — социалистический реализм в качестве своего „открытия“ предлагал тезис, по которому „принципиальное согласие с новым обществом не может быть лишено критических элементов“ и что „подлинно социалистический реализм в таком случае является одновременно критическим реализмом, обогащенным принципиальным согласием с обществом и позитивной общественной программой“. Если в прошлом создавалось, благодаря догматическому толкованию социалистического реализма и культом личности искривленной художественной практике, искаженное понимание данной художественной категории, то это ни в коем случае не значит, что никогда не было другой концепции. Критическую сущность социалистического реализма никогда не отрицали те, кто по-марксистски воспринимали и эпоху социализма. Это давно известная истина, открытая уже тогда, когда только намечались и формировались теоретические предпосылки и принципы социалистического реализма. На Первом съезде советских писателей было совершенно ясно сказано: „Социалистический реализм по существу своему является критическим. Критика и разрушение старого, критическое отношение ко всему, что враждебно нам и чуждо духу социализма, но еще гнездится в нашей жизни, составляет одну из важных задач социалистического реализма. Нельзя противопоставлять социалистический реализм как метод и как мировоззрение, утверждающие действительность, его критическому существу. Основоположники марксизма говорили, что марксизм по существу своему критичен. Его критическая сторона направлена на разрушение, на уничтожение старого, и на этой основе — на основе критического усвоения, преодоления и уничтожения враждебного — на создание и утверждение нового строя“.

В социалистическом обществе уже сама критика приобретает новый, утверждающий характер, если она проводится с позиций коммунистических идей. „Мы должны уметь соразмерять право на нашу критику с энтузиазмом и пафосом, который мы вкладываем в дело социалистического строительства. И если нет, то права на критику вы не получите...“ (Маяковский 12, 386).

Критическое осмеяние общественных деформаций и уродливостей — этот свой основной эмоционально-эстетический дух — сумела сатира и сатирическая комедия сохранить во всех исторических эпохах и во всех своих жанровых разновидностях: так понимали ее издавна мыслители и сами ее создатели. В изображении „худших людей“ назначение комедии усматри-

²⁸ Ленин, *Сочинения*, т. 38, М. 1958, 85.

²⁹ М. Бахтин, 14.

вал Аристотель, размышление которого о комедии к сожалению не сохранилось. Впрочем, и Платон — весьма отрицательно относящийся к всякого рода „злословию“ — признавал, что сочинители комедий „стремятся подымать людей на смех“ (конечно, но его мнению: „Для забавы дозволяется всякому говорить о любом человеке смешные вещи, но без гнева; а тому, кто это делает неприязненно и с гневом, это не будет разрешено, как мы и сказали!“ (Законы 11, 935 DE). Арабский средневековый мыслитель XII века Аверроэс говорил о трагедии, как об „искусстве хвалить“, а о комедии, как об „искусстве порицать“. Франко-латинскому поэту XVII века Сантелю приписывается девиз классицистской комедии: „Ridendo castigat mores“ (смеясь, бичует нравы). „Пороки“ своего „века“ в „смешных изображениях“ обличал Мольер. Не иначе понимал призвание комедиографа и Лопе де Вега: в одной из своих пьес (Наказание — не мщение) он отмечает, что комедия „казнит пороки наши беспощадно“.

Свою насмешливо-критическую сущность сатира не может утратить ни при каких условиях, если она не должна вообще перестать быть сатирой, превратившись в свою противоположность — в искусство дифирамба, в апологетику или даже „агиографию“. На этом сомнительном пути оказывались когда-то теоретики классицизма. Бывший бойкий сатирик Буало стремился в своем трактате Поэтическое искусство умалить значение „шутника и зубоскала“ Аристофана, чернявшего, по его мнению, „достоинства потопом злых острот“ и выдвигал „легкий смех“ Менандра, который-де постиг, что в комедии „нужно поучать без желчи и без яда“.

Как это ни странно и парадоксально, неоклассицистские нормативные тенденции, обезоруживающие комедию, воскрешали и в теории искусства более поздних эпох. В 30-е годы и в советской литературной критике зарождались псевдонаучные теории „положительной сатиры“ — своеобразное обоснование лакировки действительности, новый вариант ликвидаторских тенденций по отношению к сатире вообще. Извечно критическая, обличительная природа сатиры заменялась некоторыми горе-теоретиками „лирически восторженным, лирически патетическим отношением к... действительности“, вытесняющим, будто бы, „традиционную сатирическую желчь...“³⁶, что и выдавалось ими за новый, социалистический тип сатиры.

Сатирические комедии Маяковского опровергали полностью подобные надуманные теоретические конструкции. От отрицания старого мира в трагическом плане (трагедия Владимир Маяковский), через защиту, патетически-оптимистическое утверждение и слияние поэта с новым миром (Мистерия-буфф), Маяковский вновь поворачивается к отрицанию отживших сторон действительности, тормозящих очищающую силу революции (критический аспект в отношении к реальности остается константой, преобразуется лишь его художественное выражение). Таким путем, следуя гоголевским творческим заветам и традициям, поэт эволюционирует к утверждению первоначального критического назначения и извечной сущности сатиры, свойственной и сатире социалистической.

*

Драматическое творчество Маяковского явилось вершиной поисков советской сатирической комедии в 20-е годы. Ассимилируя в себе все предыдущие

³⁰ См. Е. Журбина, *Рождение сатиры*. Литературная газета 29, 1936, 4.

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 составная часть незабываемого новаторского опыта Маяковского в области комедиографии.

TRADITION AND INNOVATION IN THE COMEDIES OF V. V. MAYAKOVSKY

Mayakovsky differs from his predecessors and contemporaries (Erdman, Fayko, Romashov) in broadening the *subject-matter* of the Soviet satirical comedy. He pillories not only what has survived from the old world but also the „new“ negative phenomena brought forth by the socialist society. In the *Bedbug* he directed the edge of his satire downwards (exposing the bourgeois narrowmindedness among the working class and the „ideological diversion“ of unprincipled individuals trying to adapt themselves to the new class), whereas in the *Bathroom* his derision is directed upwards, following the aristophanic traditions: „И только начал комедии ставить поэт, он напал не на граждан обычных / А Геракловым пламенным гневом объят, принялся на могучих и сильных.“ The poet exposes to ridicule the various forms of new, socialist bureaucracy and its advocates — political demagogues who profane the ideas and achievements of socialism. The choice of new objects for satire has undoubtedly been an innovating step taken by Mayakovsky in the artistic rendering of the contradictions within socialist reality and, at the same time, a continuation of the traditions in the Russian comedy of the 19th century (Gogol, Sukhovo-Kobylin).

However, the intellectual and aesthetic content of Mayakovsky's comedies is not limited to negative ideas, themes and characters. The poet's intention in the *Bathroom* was to present „не только кричающую вещь, но и бодрый, восторженный отчет, как строит социализм рабочий класс“. his satire, therefore, may strongly criticize defects, but it also praises fantasy, the active and creative attitude towards life, absorbing, in fact, *heroic* and *pathetic* elements in an organic way. Here were discovered new possibilities of comic art, here lies the innovating feature of Mayakovsky's satire reminding of Aristophanes, whose satirical comedies succeed in putting on the stage positive phenomena of life (*Peace*, *Plutos*, *The Acharnians*, *Lysistrata*, etc.). The optimism of Mayakovsky's comedies, brought forth by the author's revolutionary view of the world and by his belief in the possibility to change it, makes them stand out on the background of the best comedies of social criticism in the twenties and round the year 1930. The development of the European comedy in this period, represented by the works of G. B. Shaw, C. Sternheim, C. Zuckmayer, Ödön von Horváth, G. Kaiser, J. Benavente, S. J. O'Casey, and others, was more under the sign of *deheroizing* dramatic art, its themes and characters, was characterized by an ironic attitude towards the bourgeois world outlook and political reality, gave rise to sceptical moods, disillusion, loss of faith in former ideals. At the same time, the plays of Mayakovsky — just like the works of Erdman, Romashov, Bulgakov, and other dramatists of the twenties — were in sharp contrast to the line of the European drama in that period, a line of non-committal entertainment. A number of West European playwrights, cultivated the tradition of Scribe and Labiche in the type of light conversational comedy with shallow moralistic maxims, and did not even refrain from the boulevard comedy (A. Savoir, J. Deval, W. S. Maugham, F. Lonsdale, N. Coward, G. Lanza, C. Goetz, and others). On the other hand, the Soviet comedy during its first stage did not sacrifice social conscience to superficial entertainment.

In comparison with *Mystery Bouffe*, the poet's intellectual and aesthetic conception deepens in the *Bedbug* and in the *Bathroom*, and so does his satirical and metaphorical imagination. This is manifested not only in an uncommon simile and an original plot construction (man — the bedbug; „«Баня» моег [просто стирает] бюрократов“), but also in poetic dialogues, their variability being a modern counterpart of what we find in Molière, as well as in the structure that tends to an originally conceived revue. It was especially the *Bedbug* and the *Bathroom* that meant, to a greater extent than *Mystery Bouffe*, an invasion of the current which

brought with it the thousand-year-old culture of what is "funny". The theatrical form of the two comedies reveals a genetic and morphological affinity and similarity to the spectacular forms of popular culture known from fairs and carnivals in the distant past. They offer an attractive show combining, like a modern revue, various kinds and elements of popular, spectacular art — from buffoonery, clowning and shows to pantomime, circus performances, etc. The carnival and spectacular element also contributed to the nature of the evidence given by Mayakovsky's plays about the world, and their laughter is an expression of the old popular conception of laugh-raising that views the world very realistically. It is the sort of laughter with which ordinary people defend themselves against the pressure and strain of the world and the sense of powerlessness, and which does not know humility and fear "before any power, earthly czars, ... before anything that treats them down and restricts them". This laughter, giving, so to speak, the right to express one's views with impunity, freed the poet from "inner censorship" and the fear of "authoritative prohibition", and enabled him to say the whole, though sometimes unpleasant, truth about his contemporaries and the social antagonism of the time. Apart from all the seriousness of the revolution and the disfavour among the modern agelasts, Mayakovsky was a son of "the laughing era" which, of course, did not need anonymity and Aesop's language of hidden political allusions. The ability to hit the target precisely, typical of popular drama, and the rough, pitiless sincerity of Mayakovsky's satire, which did not conceal his antipathies, comes close to Sukhovo-Kobylin's and Gogol's attitudes towards the maladies of the world and mankind.

In his satirical writings Mayakovsky went in Gogol's footsteps back to the aristophanic conception of satirical and comic art that put emphasis on the "self-critical" aspect. The idea of a "universal" sort of "laughter as a judge" restored laughter to its real, "purifying" mission. The position from which the satirist directs his merciless scalpel to his own social organism cannot of course be taken without a certain amount of liberality and broad-mindedness on the part of the governing forces in the society, which was characteristic of the Soviet conditions in the twenties, when the importance of self-criticism was always emphasized. It is not without interest that the development of the politically focussed theatre in Athens is usually connected with the classical conception of democracy and its fate: "Diese aristophanisch-politische Komödie zieht mit ihrem Spott immer wieder gegen die eben regierenden, von der Bevölkerung, also von den Zuschauern selbst gewählten Staatsmänner zu Felde..." (H. Kindermann). The history of literature seems to repeat itself, to a certain extent, after two thousand years. It may be that the initial phase of the Soviet revolutionary satire represented, in fact, that great turn of the evolutionary spiral repeating, on a higher level of development, the stage when satire fights against the evils of this world in its very name ("Sometimes we laugh at ourselves, but we do so ... in the name of ourselves", Mayakovsky), thus assisting in its continuous improvement and regeneration, and when only a real democracy can suffer the hard and sometimes painful blow from a satirist.

Jaroslav Ondráček

