

Mikulášek, Miroslav

Смех – дело не шуточное!

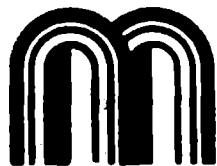
In: Mikulášek, Miroslav. *Победный смех : опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В.В. Маяковского*.
Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, c1975, pp. 197-215

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121033>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

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



СМЕХ — ДЕЛО НЕ ШУТОЧНОЕ!



„Смех никем не извиним...“

В. ХЛЕБНИКОВ

Пути развития сатирической комедии, в которой концентрировались и кристаллизовались лучшие качества социально-окрашенного смеха, усложнялись тем, что сама сатира с незапамятных времен занимала в искусстве довольно своеобразное место: сатира — всегда критически настроенная, не терпит раз и навсегда данных и санкционированных правд, отказывается поддакивать заранее принятому мнению; сама она не подчиняется приказам, сопротивляется насилию, ее невозможно приручить, обуздать, поработить, она вызывающе смела и безбоязненна. Такова была сатира и ее отношение к миру уже во время антики: „Es ist ein Zeichen der inneren und äußeren Freiheit, daß diese Satire weder vor den Göttern noch vor den Mythenhelden noch vor den damals führenden Staatsmännern, Dichtern und Philosophen haltmacht.“¹

Являясь выражением прогрессивных демократических стремлений лучшей части общества, сатира, будучи обнародована, становится поистине общественно-художественным актом, обнаруживающим, как правило, непосредственное идейно-политическое воздействие и резонанс. По отношению к тем, кто правит государством, будучи убежденным в непогрешимости всех своих начинаний и в злопыхательстве любой критики, задача сатирика оказывается особенно весьма трудным делом. „Каждый знает, что двор, желающий, чтобы его уважали и стремящийся иметь влияние, не должен служить посмешищем“ (Стендаль). Для этого, очевидно, необходимо держать „сатирика-зубоскала“ на „почтительном расстоянии“, ибо, как известно, „если низшим позволить смеяться при высших или если они не могут удержаться от смеха, тогда прощай чиновничество. Заставить улыбнуться над богом Аписом значит расстричь его из священного сана в простые быки. Снимите рясу с монаха, мундир с гусара, сажу с трубочиста, — и они не будут страшны ни для малых,

¹ Heinz Kindermann, *Meister der Komödie*. Donau-Verlag, Wien—München 1952, 21.

ни для больших. Смех нивелирует, а этого-то и не хотят люди, боящиеся повиснуть на своем собственном удельном весе".²

Сатира в состоянии совершенно вывести из равновесия избранную „жертву“, она вселяет страх и неприязнь в тех, против кого направлен ее убийственный штык („... а насмешки боится даже тот, который уже ничего не боится на свете“, Н. В. Гоголь); это и предвещает сатирику, естественно, многие и крупные неприятности. В мире нарушенных общественных отношений не бывало редкостью, что „всякая общечеловеческая правда, не приуроченная к тому или другому сословию, установленной профессии, т. е. к известному праву, исключалась, с нею не считались, ее презирали, влекли на костер по первому подозрению...“.³

Из-за этого, по всей вероятности, Лопе де Вега когда-то советовал писателям-драматургам, что „в части сатирической комедия быть не должна ни ясной, ни откровенной; ведь известно, что по этой причине запрещали комедии в Греции и в Италии...“.⁴

Тем не менее, как свидетельствует сама история сатиры, ее создатели были неисправимыми мечтателями, неизлечимыми оптимистами и насмешниками, все снова и снова поднимающими свой страстный и гневный голос в защиту добра и справедливости. Неудивительно поэтому, что их смелое слово нередко стоило им „крупных неприятностей: административного взыскания, политического процесса, непосредственного и опасного возмездия задетой партии“,⁵ и что в историю мировой литературы незавидные судьбы сатириков вписали не одну парадоксальную, горькую, печальную а порой и трагическую страничку:

Вождь аттической радикальной демократии Клеон в 426 году до н. э. привлек к суду Аристофана за его пьесу *Вавилоняне*. Он обвинил сатирика в подрыве авторитета афинского государства, в том, что, мол, он позволил себе в присутствии союзников нападки на ведущих должностных лиц („... Что при гостях злословлю я о родине“); Аристофан отметил затем это интермеццо своей биографии в комедии *Ахарняне* следующим образом: „Немало сам я от Клеона вытерпел / В прошедший год — и все из-за комедии. / Он притащил в Совет меня, и столько он / Здесь лжи, и клеветы, и брани выблевал, / Что, право, недалек я был от гибели — / Я чуть не захлебнулся нечистотами“.⁶

Известно, что греческий поэт эллинистического времени Сотад поплатился жизнью за насмешки над монархом Птолемеем Филадельфом, когда едкими стихами осмеял его брак с сестрой Арсиной; рассказывается, что Сотад за это был брошен в свинцовой бочке в море.

Создатель римской политической сатиры, поэт и драматург Гней Невий „отличался смелыми и резкими выпадами против лиц, стоявших во главе Римской республики, и был настолько постоянен в своих нападках, что был заключен в тюрьму, откуда был освобожден народными трибунами, после того, как удалил из своих пьес оскорбительные для многих места (Авл Геллий, III, 3, 15). Однако, как можно судить по

² А. И. Герцен, *Полное собрание сочинений и писем* под ред. М. К. Лемке. т. XI, Пгр. 1919, 119.

³ А. Веселовский, *Избранные статьи*. Гослитиздат, Л. 1939, 442.

⁴ Лопе де Вега, *Новое искусство драматургии*. Театр 6, 1937, 88.

⁵ *Театральный Октябрь*, сб. 1, М.—Л. 1926, 94.

⁶ Аристофан, *Комедии*, т. 1, М. 1954, 55, 49.

словам Иеронима, Невий не прекратил и впоследствии своей борьбы с аристократами (главным образом с Метеллами), за что был выслан из Рима и умер в Утике".⁷

Римский историк Светоний Транквилл приводит в своем *Жизнеописании двенадцати цезарей* случай, когда император Калигула приказал сжечь посреди амфитеатра одного поэта ателланского фарса за стихи двусмысленной остроты.

Не лучше обстояло положение в эпоху ренессанса. Знаменитый французский комический актер Жан де Понтале (прозванный Сонжкрё) в начале XVI века в одной из своих соти изобразил королевскую мать разбойницей и понес за это тяжелую кару. В 1544 году покончил жизнь самоубийством Бонавантюр Десперье, опасаясь последствий своей антирелигиозной сатиры. За какие-то сравнительные пустяки, но сказанные без смеха, погиб на костре друг Рабле Этьен Доле. Сам Рабле постоянно подвергался нападкам современных ему агеластов. Еще при жизни сатирика опубликование сатирического романа Гаргантюа и Пантагрюэль несколько раз подвергалось запрещению со стороны господствующих кругов Франции. „Однакож клевета, которую обо мне распространяли иные каннибалы, мизантропы и агеласты, была столь омерзительна и ни с чем не сообразна, что в конце концов я потерял терпение и порешил не писать более ни строчки. Одно из наименее тяжелых обвинений, которые они мне предъявили, сводилось к тому, что книги мои полны всяческой ереси (впрочем, ни одного примера они так и не смогли привести) и смехотворных дурачеств...“⁸

Неизвестно, где похоронен Мольер. По приказу церковной иерархии телесные останки „отъявленного безбожника и вольнодумца“ были тайно выкопаны и перенесены в общую могилу, где хоронили самоубийц, некрещеных детей и еретиков. Но еще при жизни гениального драматурга фанатики католической церкви не скрывали своей ненависти к его творениям. В 1667 году парижский архиепископ Арлэ де-Шанвалон опубликовал пастырское послание к своей „пастве“, направленное против „зловредной“ и „кощунственной“ комедии *Тартюф*. В энциклике строго запрещалось „под страхом отлучения от церкви“ „всем и каждому в... пастве представлять, читать или слушать чтение вышереченной комедии как публично, так и частно под каким бы предлогом сие ни учинялось“. Враги Мольера — вроде аббата Руллэ — объявляли Мольера „демоном во плоти, переодетым человеком, распутником, нечестивцем, достойным публичного сожжения“.⁹

Незавидно сложилась в просвещенном XVIII веке судьба одного из великих философов, неутомимого обличителя феодализма, политического произвола и церковного мракобесия — Вольтера: два раза Бастилия (1717 и 1725), затем ссылка (1726), долгое пребывание в эмиграции и, наконец, возвращение в 1778 году, после смерти Людовика XV, во Францию и смерть в том же году, — таковы перепутья его нелегкой жизни.

Одного из создателей испанского плутовского романа, Кеведо, за

⁷ См. *История римской литературы*, т. 1, АН СССР, М. 1959, 47.

⁸ Ф. Рабле, *Гаргантюа и Пантагрюэль*. Москва 1961, 397.

⁹ Цит. по книге *Собрание сочинений Мольера*. С.-Петербург, 1899, 394.

стихи, клеймящие неспособных министров Филиппа IV, бросили в тюрьму, пребывание в которой надломило его здоровье.

Не лучшим было положение сатиры и на Руси. Общеизвестно в период царствования Алексея Михайловича преследование скоморохов, исполнявших народные пьесы, в которых осмеянию подвергалась церковная и светская власть. В 1648 году царским указом деятельность скоморохов была запрещена. Алексей Михайлович строжайше наказывал „в домах, на улицах и в полях песен не петь, по вечерам на позорища не сходиться, не плясать, руками не плескаться, в ладони не бить и игр не слушать. на святках в бесовское сонмище не сходиться, игр бесовских не играть. такими помрачными и незаконными делами душ своих не губить, личности и платье скоморошеское на себя не накладывать. “. ¹⁰

Благодаря „просвещенной“ царице Екатерине II был в 1792 году приговорен к „нещадной казни“ издатель сатирических журналов Н о в и к о в; заменена она была ему впоследствии пятнадцатью годами заключения в Шлиссельбургской крепости, где он пробыл лишь четыре года, до конца царствования Екатерины. Из тюрьмы вернулся больным и душевно надломленным человеком. Его литературно-общественная работа была прервана навсегда.

За страстный памфлет впоследствии опубликованный под названием *Русское правительство под покровительством Шедо-Ферроти* (1862) в казематах петропавловской крепости оказался революционный демократ П и с а р е в. За насмешки над царской фамилией в политической поэме-сатире Сон, содержащей открытый и гневный протест против самодержавно-крепостнического строя, свыше десяти лет пробыл в ссылке в казахских степях Т а р а с Ш е в ч е н к о „без права писать и рисовать“ Когда в 1855 году после смерти Николая I была провозглашена амнистия, Александр II вычеркнул имя Шевченко из числа лиц, представленных к помилованию. Больше семи лет своей молодости провел в ссылке по приказу Николая I С а л т ы к о в - Щ е д р и н; репрессии вызвало особенно появление его рассказов *Противоречия* (1847) и *Запутанное дело* (1848).

Положение сатиры, в особенности драматической, в царской России прошлого века вообще было весьма трудное. Со стороны цензуры она подвергалась систематическим нападкам и преследованию: тридцать восемь лет ждало опубликования *Горе от ума* Г р и б о е д о в а. Много мытарств пришлось претерпеть из-за своих пьес С у х о в о - К о б ы л и н у; два десятилетия лежало под цензурным запретом его *Дело* (1856—1861; напечатано было в 1861 году в Лейпциге всего-навсего в двадцати пяти экземплярах; разрешено цензурой было только в 1881 году в искаженном вымарками виде). *Смерть Тарелкина* запрещалась для сцены на протяжении свыше тридцати лет. Тридцать шесть лет ждала своей постановки *Смерть Пазухина* (1855—1857) С а л т ы к о в а - Щ е д р и н а; так же и его *Тени при жизни писателя* не появились на сцене. Что касается гоголевского *Ревизора*, то, как уже отмечалось выше, „цензуре в этом случае пришлось склониться перед волею государя“.¹¹

¹⁰ Цит. по книге Евг. Зноско-Боровский, *Русский театр начала XX века*. Изд. Пламя, Прага 1925, 7.

¹¹ См. Н. В. Дризен, *Драматическая цензура двух эпох. 1825—1881*. С.-Петербург 1916, 40.

К цензурным вмешательствам и административным взысканиям прибегала властвующая верхушка всегда, когда дело касалось произведения с острым общественно-политическим зарядом. Аргументация, обосновывающая запрет, имела обыкновенно не художественную, а чисто политическую мотивировку: „Мы на себя руку поднять не можем!“¹²

Далеко не полный перечень фактов о преследовании сатиры и ее творцов свидетельствует в свою очередь о том, что сатирик с незапамятных времен считался нежелательным „элементом“, весьма опасным для государства. Но ни постоянная неприязнь, репрессии, цензурные рогатки, запрещения, гонения, замалчивание и т. д. не в состоянии были приостановить или пресечь неудержимое развитие сатиры, в том числе и драматической. Для этого, вероятно, необходимо было бы сначала запретить и уничтожить сам человеческий смех и лишить человека чувства юмора, остроумия и фантазии, что было бы более чем сумасбродным начинанием.

Испокон веков смех считается признаком силы, победы, симптомом душевного здоровья, непреодолимой жизненной энергии, морального переклеса, жизнеспособности и самосохранения. Его же неисчерпаемым источником является сама жизнь. Творчество сатирика всегда было выражением прогрессивных стремлений лучшей части общества к справедливому мироустройству, в чем заключается демократическая сущность сатиры во всех ее жанровых разновидностях.

*

В эпоху социализма, историко-общественной формации, стремящейся к возрождению и непрерывному совершенствованию гуманного облика человеческого общества, была положительно и навсегда разрешена и пробыла существования и назначения сатиры.

Тем не менее даже путь советской революционной сатиры — в том числе и сатирической комедии — со времен ее зарождения был нелегок. Много сражений пришлось вести за ее существование, прежде чем она была признана своеобразным художественно-общественным орудием в борьбе за социализм. Некоторые агеласты 20-х и 30-х годов (Крынецкий, Блюм, Нусинов¹³ и др.), исходившие из иллюзорных представлений о бесконфликтном развитии социализма и непротиворечивом единстве социалистического общества, по существу под разными предлогами (проводились грубые аналогии между деструктивной функцией сатиры прошлых эпох и функцией сатиры в эпоху социализма) изгоняли сатиру и смех вообще из социалистического общества.¹⁴ („Искусство же, которое раньше — в иной социальной обстановке,

¹² Цит. по книге К. Рудницкий, А. В. Сухово-Кобылин. *Искусство*, Москва 1957, 154.

¹³ Более подробно см. М. Миклашек, *Пути развития советской комедии 1925 по 1934 гг.* Прага 1962.

¹⁴ Как это ни странно, положение не слишком улучшилось даже в 60-е годы. Все еще не перевелись теоретики, которые по разным непродуманным соображениям и ложным теоретическим построениям дезориентируют сатириков-комедиографов, отрицая возможность возникновения четко определенной в жанровом отношении сатирической комедии в условиях социализма, прокламируя ориентацию на создание легкой, юмористической комедии (см. J. Вошек, *O komedii*. Orbis, Praha 1963, 30), отодвигая сатиру на второй план под предлогом, что это хотя и „важное, полезное дело, но это не определяющий жанр советского искусства“ (см. Сибирские огни 1, 1961, 179).

при ином соотношении классов — несло функцию... бомбы анархиста, теперь должно отказаться от сатирической миссии";¹⁵ сатира в советский период, когда „государство стало «нашим», не может иметь место“ [В. Блюм¹⁶].) Сатира и юмор объявлялись категориями отжившими, их роль, мол, „с каждой новой победой пролетариата будет все уменьшаться. Пролетарская литература не создаст классиков сатиры и юмора“ (И. Нусинов¹⁷). Критика допускалась горе-теоретиками лишь в рамках „организованных мероприятий“, „в прессе, профсоюзе, в партии, в добровольном обществе“.¹⁸

Вульгарно-социологические, ликвидаторские тенденции и рассуждения социалистических догматиков, отрицающих смысл и назначение сатиры, имели в истории общественной мысли свой прецедент. Таким же образом, когда-то уже древнегреческий философ Платон старался изгнать сатиру из своего идеального государства, допуская в нем только „гимны богам и похвалы добрым людям“.¹⁹ („Комическому, или ямбическому поэту, или служителю напевных муз не разрешается вовсе высмеивать кого-либо из граждан ни в словах, ни в жестах, все равно, делается ли это с гневом или без гнева“; „Ослушника афлотеты исключают из страны непременно в тот же день“).²⁰

Корни этих парадоксально и поразительно близких стремлений одинаковы: метафизика, идеалистическое восприятие историко-политического развития человеческого общества.

При таких обстоятельствах революционная советская сатира, конечно, вынуждена была сама — на практике — отвоевывать свое право на существование, что документировал Маяковский, Эрдман, Катаев, Зощенко, Булгаков и др. Горьким парадоксом и грустной иронией, однако, оказывается тот факт, что даже мир социализма не сумел избежать перегибов по отношению к сатирикам. И хотя, конечно, его антисатирические меры нельзя сравнить с аналогичными мерами минувших эпох, бестактное вмешательство бюрократов от искусства в дела сатиры сумело подчас драматизировать, усложнить и покалечить не одну творческую и человеческую судьбу сатириков. Творческие и жизненные судьбы Булгакова, Эрдмана, Бедного, Зощенко, Платонова, а впрочем, и Маяковского (особенно в случае его драматической сатиры) красноречиво свидетельствуют о том, что положение сатирика нелегко даже в том обществе, во имя которого, собственно, он сам своим сатирическим оружием сражается.

Таковы уже, однако, превратности, перипетии и парадоксы истории. Тем не менее, ни вмешательства цензуры, ни неприязнь власть имущих не в состоянии опровергнуть извечную и простую правду, когда-то метко и лапидарно высказанную Маяковским в адрес работников кино: „Правления уходят, искусство остается“ (12, 133).

¹⁵ В. Блюм, *К вопросу о советской сатире*. Жизнь искусства 30, 1925, 3.

¹⁶ В. Блюм, *По линии наименьшего сопротивления* (О „советской“ сатире). Советское искусство 4—5, 1925.

¹⁷ И. Нусинов, *Вопросы жанра в пролетарской литературе*. Литература и искусство 2—3, 1931, 43.

¹⁸ В. Блюм, *Возродится ли сатира?* Литературная газета 6, 1929, 27/5, 2.

¹⁹ *Сочинения Платона, Политика или государство*, т. III, С-II. 1863, 504.

²⁰ *Полное собрание творений Платона в XV томах*; т. XIV, *Законы и послесловие к Законам*. Academia, Петербург 1923, 188.



Хотя драматическая сатира Маяковского явилась вершиной поисков советской сатирической комедии 20-х годов, тем не менее она не сразу была понята и принята. Сценическая и литературно-критическая судьба буквально всех пьес поэта — в свое время складывалась не особенно благополучно. По признанию самого поэта его драматический дебют „прорывали до дырок“. „Только не воспоминания...“ — так горько комментировал Маяковский историю вокруг постановки первой пьесы революции (то же самое было и около напечатания пьесы). Кажется, что ни одна советская сатирическая комедия не вызвала столько споров и ожесточенных нападок, как *Клоп* и *Баня*. Более чем двадцатилетнее замалчивание их явилось красноречивым свидетельством того, что литературные регрессисты, агеласты и противники Маяковского — новаторского искусства, так же как и социалистической сатиры — не унимались и временно побеждали.

Небезызвестно, что прежде всего сама *Баня* столкнулась с препятствиями и недовольством еще до постановки в ТИМе. Главрепертком, куда пьеса поступила для разрешения к постановке, был обеспокоен ее остро-сатирической направленностью: правка на экземпляре „частично рукой Маяковского, частично чьей-то другой рукой — возможно, председателя Главреперткома К. Д. Гандурина — и обнаруживает намерение смягчить сатирическую остроту пьесы“.²¹

Оказывается, что дело шло, действительно, о прямом вмешательстве со стороны председателя Главреперткома, пытающегося притупить остро-сатирическую направленность комедии. По требованию Гандурина поэт вынужден был пойти на вставки и исправления текста (например, „снижающие партийность Победоносикова“): „Интересно, что сделанные Маяковским поправки в некоторых случаях показались Гандурину недостаточными, и он сам принимался за «улучшение» текста. Например, Ма-

²¹ В. В. Маяковский, *Театр и кино*, т. 2, М. 1954, 506.

яковский исправляет подчеркнутое синим карандашом в реплике Победоносикова . . . слово «партмаксимум» на «максимум». Гандурин сверху надписывает: »ставка«. У Маяковского было: «от кормила власти» . . . Гандурин исправляет: «от кормила у п р а в л е н и я». Было: «супруга его по комсомольцам пошла» . . . Надписано: «по нижним этажам пошла»²²

Многочисленные обсуждения Бани на рабочих собраниях прозвучали одобрительно, рабочие поддерживали ее, рекомендовали к постановке как нужную, свою пьесу, прозвучали положительные отзывы и в печати.²³ Но все же появились о ней и отрицательные суждения, охаивающие пьесу и похаивающие даже травлей поэта. Поход против пьесы начал один из тогдашних руководителей РАППа В. В. Ермилов в статье, опубликованной в февральском номере журнала На литературном посту (а затем перепечатанной в Правде от 9 марта 1930 года, № 67): „ . . . в 1930 году статья В. В. Ермилова, хотел он этого или не хотел, явилась сигналом к враждебной критике «Бани»“²⁴

Свои суждения — точнее упреки — Ермилов строил, будучи знаком лишь с „опубликованным отрывком“ Бани. Но это не мешало ему обвинять Маяковского в „неконкретности“ изображенного бюрократизма, в том, что в пьесе якобы „звучит . . . очень фальшивая «левая» нота, уже знакомая . . . — не по художественной литературе“ (!! — М. М.). „Вся фигура Победоносикова вообще является нестерпимо фальшивой, — настоятельно убеждал читателя Ермилов. — Такой чистый, гладкий, совершенно «безукоризненный» бюрократ, хам, такой законченный мерзавец и даже . . . убийца (он провоцирует свою жену на самоубийство), — вообще невероятно схематичен и неправдоподобен, а тем более в навязанном ему Маяковским облики перерожденца с боевым большевистским прошлым, — а ведь пьеса Маяковского претендовала к тому же на зарисовку т и п и ч н ы х, общих явлений“²⁵ Атакуя главную фигуру пьесы, наиболее резко, ярко и конкретно воплотившую бюрократическую стихию, объявляя ее заранее неконкретной, фальшивой, схематичной и неправдоподобной, Ермилов старался по существу не только заглушить резкость сатирического звучания комедии, но и отказать ей в правдивом и типическом обобщении действительности, подчеркнуть ее несостоятельность.

И после премьеры в ТИМе упреки театральных критиков, перекликавшихся с ермиловскими, метили главным образом в саму пьесу. Объектом не слишком серьезной критики становился все тот же центральный сатирический нерв пьесы — воплощение бюрократизма. Критиками всячески — подчас и весьма демагогически — оспаривалась современность и общественно-политическая актуальность и значимость поставленных Ма-

²² См. Б. Л. Милевский, *Особенности сатирической типизации в комедиях В. Маяковского „Клоп“ и „Баня“*. Научные записки Харьковского государственного педагогического института, филологическая серия, т. XXX, Харьков 1958, 138—139. См. и Б. Милевский, *Сатирик и время*. М. 1963, 107—108.

²³ Положительно откликнулась, например, уже в октябре 1929 года Правда статьей А. Февральского (№ 244, 1929, 22/10) и Жизнь печатника, Москва (№ 19, 1929, 11/12).

²⁴ См. А. В. Февральский, комментарии к изд. В. В. Маяковский, *Театр и кино*, т. 2, М. 1954, 510.

²⁵ В. Ермилов, *О настроениях мелкобуржуазной „левизны“ в художественной литературе*. На литературном посту 4, 1930, 9—10.

яковским проблем, сила сатирического удара пьесы. „Схема бюрократизма, — по Кострову, — взята вне классово-борьбы и конкретной механики строительства“; недостаток пьесы он усматривал в „отвлечении от реальной борьбы сегодняшнего дня, от практики социалистического строительства, от движения и опыта миллионов“²⁶). Грубым, затравливающим поэта нападкам подвергались образы бюрократов („Все фигуры сделаны в плане грубого шаржа и напоминают не живых людей, а размалеванных кукол“²⁷), элементы фантастичности („Его [Маяковского — М. М.] «машина времени» и «Фосфорическая женщина» — трескучая и холодная болтовня. А его издевательское отношение к нашей действительности, в которой он не видел никого, кроме безграмотных болтунов, самовлюбленных бюрократов и примазавшихся — весьма показательно. В его пьесе нет ни одного человека, на котором мог бы отдохнуть глаз“²⁸ [!! — М. М.]). Если для критика Н. Гончаровой сатира Бани сжалась в „холодный и грубый гротеск, цинично искажающий действительность“, то по мнению не отстающего от ней А. Н. Чарова вообще уж „пьеса вышла плохая, и поставлена она у Мейерхольда напрасно“.²⁹

Подобная участь постигла еще до этого и пьесу Клоп. Некоторые критики яростно оспаривали социально-политическую значимость образа Присыпкина, в связи с тем и всей пьесы, вульгаризуя ее идейное содержание. Д. Талъников увидел в Присыпкине „... весьма плохо сделанный — сколок со старого, затрепанного в тысячах фарсов дореволюционных сцен, «вечного» обывателя — мещанина с дешевыми остротами...“; для О. Бескина это был лишь „гротесковый символ обывателя“, „мертвый штамп“ в стиле „дешевой клоунады“. Одни усмотрели в комедии лишь „примитивный фарс“ с „подспудной авторской озлобленностью“ (О. Бескин), другие „... элементарную даже для юного пионера пропись“ (И. Туркельтауб). Эти критики не смогли разобраться в том, как своеобразно отношение сатиры к жизни.^{29а} Когда пьеса была поставлена на сцене, особые нападки со стороны критики вызвала ее вторая часть, где „размороженный“ Присыпкин попадает в общество 1979 года. Тут уже в полную меру прорывалось отрицательное отношение некоторой части критики к Маяковскому, неспособность проникнуть в художественный замысел комедии. Например, О. Бескин демагогически обвинял Маяковского в связи с „мандаринящимися деревьями“ в „потребительском представлении о социализме“: „Требуется ли доказывать, что этот идеальный иванушкин рай выдает с головой потребительское представление автора о социализме! Ведь это исключительное опошление, вульгаризация. Ведь так преломляться социализм может только в голове «обывателиуса вульгариса», которого обесславить, высмеять взялся Маяковский“.³⁰ Еще дальше шел в своих выводах С. Мокульский. Изображение людей будущего, по его мнению, „отдает весьма неприятным

²⁶ Т. Костров, „Баня“ в театре Мейерхольда. Рабочий и искусство 16, 1930, 20/3. 3.

²⁷ Рабочая газета 65, 1930, 21/3, 7.

²⁸ Там же.

²⁹ Комсомольская правда 66, 1930, 22/3, 4.

^{29а} См. Жизнь искусства 11, 1929, 10; Красная новь 5, 1929, 244; Жизнь искусства 12, 1929, 7.

³⁰ Красная новь 5, 1929, 246.

антисоветским душком“ (!! — М. М.). Он ухитрился увидеть в комедии 1001-ую вариацию памфлетов на социалистический строй и провозглашал: „Да, социализм Маяковского — социализм вегетарианцев и «сухарей»...“. Он объявлял пьесу „весьма сомнительной с советской точки зрения“, считая ее „явственным идеологическим срывом“ поэта.³¹

От подобных отсебятин „галопщиков по писателям“, какие пришлось выслушать Маяковскому в связи с *Клопом* и *Баней*, не были избавлены и в прошлом создатели сатирических пьес, вскрывавших „общественные раны“. „Сплошной революцией“ обозвали сатиру Сухова-Кобылина представители правящих кругов царской России.³² Когда появился *Ревизор*, „вредоносная клика“ — как назвал Пушкин заядлых литературных реакционеров охранительного лагеря Булгарина и Сенковского, — старалась завуалировать идейное содержание и сатирическое значение комедии, свести сюжет пьесы к беззубому анекдоту, отмежевать гоголевский критический удар от общественно-политических условий царской России, объявить пьесу сплошной клеветой на Россию и вообще отказать Гоголю во всем, во всех качествах: „... а в *Ревизоре* нет пищи ни уму, ни сердцу, нет ни мыслей, ни ощущений“ (Булгарин³³); „... у г. Гоголя нет идеи никакой. Его сочинение даже не имеет в предмете нравов общества, без него не может быть настоящей комедии: его предмет — анекдот; старый, всем известный, тысячу раз напечатанный, рассказанный и обделанный в разных видах и на разных языках анекдот... О картине Русского общества и говорить нечего: сам анекдот выдуман не в России... Сверх того из злоупотреблений никак нельзя писать комедии...“ (Сенковский³⁴); „Автор *Ревизора* почерпнул свои характеры, нравы и обычаи не из настоящего Русского быта, но из времен пред-Недорословских...“ (Булгарин); „... нельзя не предостеречь г. Гоголя, что он стоит на пропасти, прикрытой цветами, и может упасть в нее со всею своею будущей славой... Как можно навалить столько сору на столько чистого золота!“ (Сенковский); „... так незачем было и клепать на Россию“ (Булгарин). И, конечно, попадались и прямые инсинуации: по словам Аксакова, граф Толстой-Американец заявил, что Гоголь „враг России“ и „его следует в кандалах отправить в Сибирь“.³⁵

Спустя почти сотни лет не так уж разительно иным языком и строем мыслей старались отмежевать действительность от „нападков“ и „посягательств“ кощунственного сатирика, притупить его борьбу за коммунизм — и литературные регрессисты новых времен, полные „охранительного рвения“.

Наряду с отрицанием сатиричности *Бани*, оспариванием общественно-политической значимости образа Победоносикова и других бюрократов, что явилось главным содержанием подобного рода критических выступлений о *Бане*, встречалась еще постоянно повторяемая и раздуваемая некоторыми критиками не без значительной дозы злорадства — версия о „непонятности“ *Бани* и т. п. Притом эти критики пытались ссылаться на мнения рабочего зрителя, спрятавшись за его спину. Некий А. С., дающий отчет о состоявшемся совещании в редакции *Вечерней Москвы* (27 марта 1930 г.), посвященном обсуждению спектакля, буквально захлебывается от злорадства: „«Непонятная пьеса». «Баня» не понятна массовому зрителю, — таково почти единодушное указание рабочих участников совещания. Не только отдельные моменты зрелища, но и некоторые основные идеи и образы пьесы («машина времени», «Фос-

³¹ Жизнь искусства 13, 1929, 10.

³² См. К. Рудницкий, А. В. Сухова-Кобылин. Искусство, М. 1957, 303.

³³ Северная пчела 97, 1836, 30/4.

³⁴ Библиотека для чтения 5, 1836, т. 16, отд. V.

³⁵ См. С. Т. Аксаков, История моего знакомства с Гоголем. АН СССР, М. 1960, 40.

форическая женщина») остались непонятными значительному количеству зрителей". И несколько дальше опять, как бы желая утвердиться в этом: „Для массового зрителя пьеса мало понятна, «не доходит» до него".³⁶ Такие высказывания содержит не одна статья.³⁷

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

Значительная часть критиков оценивала пьесу не объективно, не говоря о том, что многим оценкам не хватало элементарного такта в подходе к автору.

Театры, поставившие в 1930 году *Баню*³⁸ с трудом осиливали производство, не сумели раскрыть в соответствующей сценической форме все идейно-художественное содержание комедии: „Постановщики многого не поняли в ней, многого не смогли передать. Они видели в пьесе главным образом сатирическое начало и не оценили начало героико-патетическое, которое звучит в ней не менее сильно. Видели тему бюрократизма, а тему социалистического строительства оставляли в тени. Видели прежде всего, а может быть и только, плакат".³⁹

Но все же вряд ли можно объяснить неприятие пьес Маяковского лишь тем, что они были скомпрометированы постановками, что бытует все еще в научной литературе. Б. Р о с т о ц к и й в своей книге *Маяковский и театр* пытался представить дело в неблагоприятном свете для ТИМа, объясняя несоответствие пьес поэта и характера их сценического воплощения „порочными тенденциями" в ТИМе: „Особенно отчетливо это проявляется в истории постановки «Бани». В письме, написанном через день после премьеры «Бани», состоявшейся 16 марта 1930 года, Маяковский писал: «Мне, за исключением деталей, понравилось. По-моему, первая поставленная моя вещь. Прекрасен Штраух». В этой оценке, по существу, содержится достаточно решительное осуждение тех сценических осуществлений пьес Маяковского, которые имели место до «Бани». Но этого мало. Те «детали», о которых так осторожно говорит Маяковский в приведенной выдержке, были столь весомы (как и в спектакле

³⁶ Вечерняя Москва 73, 1930, 31/3, 3.

³⁷ Н. Андреев, *Рабочие о „Бани"*. Рабочий и театр 9, 1930, 8.

³⁸ Первым поставил *Баню* Драматический театр Государственного народного дома в Ленинграде (30/1 1930); режиссер В. В. Люцке. 17/3 показал пьесу филиал Государственного Большого драматического театра в Ленинграде (постановщик П. К. Вейсбрем); 16/3 ТИМ.

³⁹ В. В. Маяковский, *Театр и кино*, т. 2. Искусство, М. 1954, 510.

«Клоп», они были связаны прежде всего с недопустимым пренебрежением к слову, приносившемуся в жертву режиссерским трюкам), что, выступая 27 марта 1930 года на совещании в редакции «Вечерней Москвы», Маяковский уже весьма определенно заявил о своем неприятии постановки.

Стенограммы совещания не сохранилось, однако, в отчете, опубликованном в «Вечерней Москве» от 31 марта, мы читаем: «Сославшись на отзывы ряда рабочих коллективов, слышавших „Баню“ в авторском чтении и признавших ее вполне понятной, В. Маяковский заявил, что он не может принять на свой счет упреков в непонятности пьесы. Судить за это надо главным образом работников театра»⁴⁰.

Чего только не усмотрел Ростоцкий в этой короткой фразе Маяковского и в коварных „деталях“! Но несмотря на столь „детальную расшифровку“ слов Маяковского Ростоцким и отсюда извлеченную концепцию, хочется все-таки привести все высказанное поэтом на отмеченном совещании, о котором сообщает отчет в газете, и что в цитату Ростоцкого почему-то уже не вошло. Не касаясь уже того, что сам отчет выявил не слишком большую объективность автора газетной статьи, в отчете говорится о высказываниях Маяковского следующее: „Отвечая выступавшим, автор пьесы В. М а я к о в с к и й, — прежде всего, — заявляет, что он не считает «Баню» неудачей; наоборот, он оценивает эту постановку как крупный успех театра им. Мейерхольда. Но все-таки главная вина за то, что пьеса частично «не доходит» до зрителя, лежит, — по словам автора, — на театре“. И дальше следует то, что привел Ростоцкий: „... Сославшись на отзывы...“.

Как видно из такого контекста, дело сложнее, и Б. Ростоцкий, по крайней мере неполным цитированием, упрощал действительное положение вещей. Маяковский бесспорно считал постановку успехом, ему „за исключением деталей“ понравилось. Он был глубоко убежден, что «Баня» — лучшее его произведение.⁴¹ Но слыша с разных сторон упреки в непонятности *Бани*, он пытался выяснить причину недоумений, объясняя суть проблематики пьесы. Споры, возникшие вокруг пьесы и ее постановки, заставили Маяковского высказать свое мнение и о работе ТИМа над комедией. Как свидетельствует артист Н. М о л о г и н, накануне смерти Маяковский пришел в театр и сказал: „Я считаю, что меня не поняли. Не поняли откровенно говоря, не по моей только вине, а и по вине театров, которые не донесли всего, что я заложил в пьесу. И по вашей вине, товарищи актеры“. История как будто повторялась; не слишком иначе обстояло когда-то и дело с представлением *Ревизора*: „Представление «Ревизора» произвело на меня тягостное впечатление, — писал Г о г о л ь. — 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...“⁴²

⁴⁰ Б. Ростоцкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, 295—296.

⁴¹ См. Н. М о л о г и н, *Владимир Маяковский* (Из воспоминаний). Газета Тихоокеанская звезда, Хабаровск, 84, 1939, 14/4.

А. В. Февральский приводит такой факт: когда однажды молодые актеры спросили Маяковского, „какую бы пьесу он теперь написал, Маяковский ответил: «Еще раз „Баню“». Он сказал, что если бы во второй раз писал «Баню», то написал бы ее точно так же, как в первый, потому что травля «Бани» глубоко несправедлива“ (*Владимир Маяковский* [Сборник]. АН СССР, М.—Л. 1940, 266).

⁴² Н. В. Г о г о л ь, *Собрание сочинений*, т. 6, М. 1950, 307.

Известную долю вины театра в судьбе *Бани и Клопа* вряд ли можно, да и нужно оспаривать. Кстати, сам Мейерхольд сознавался самокритически в погрешностях их театрального воплощения („Я думаю, что слабость, может, была потому, что мы шесть недель работали над этой пьесой, — в театре это величайший нонсенс. В шесть недель хорошего спектакля сделать нельзя. Я считал, что если «Клоп» нам не удался, то он не удался именно театру...“); „В технике построения его пьес были такие особенности, которыми очень трудно было овладеть тем мастерам театра, которые воспитывались на Чехове, на Толстом, на Тургеневе. Им очень трудно было находить сценическую форму для его вещей. Часть вины в этом отношении я тоже должен взять на себя. Когда я ставил его пьесы, я тоже не мог ему вполне соответствовать, я тоже не мог ему всецело дать то, чего он от меня требовал. Маяковский строил свои пьесы так, как до него никогда никто не строил“⁴³). Мейерхольд осознавал новаторство театрально-драматического искусства Маяковского (*Клоп* он расценивал как „новое слово в области драматургии... Вспоминаются замечательнейшие страницы Гоголя...“⁴⁴, не менее восторженно отзывался и о *Бане*, которую считал „крупнейшим событием в истории русского театра...“⁴⁵); но в постановках местами он увлекся зрелищными приемами, иногда, по свидетельству очевидцев, театр не сумел донести прекрасное слово комедии до зрителя. Критика как раз упрекала театр в том, что, например, „речевые буффонады Олега Баяна проходили довольно незамеченными“; отмечалось, что „у Маяковского больше с м е х у, чем в мейерхольдовском спектакле“⁴⁶.

Не следует, однако, преувеличивать ошибки театра, зачеркивать все значение мейерхольдовских постановок, как это имело место еще до недавнего времени.

Высказывания многих критиков, в том числе и отрицательно настроенных по отношению к пьесе и постановке, свидетельствуют о том, что Мейерхольд бережно отнесся к тексту Маяковского, стремясь донести его содержание до зрителя. Критик Б о р. Н о в с к и й писал о том, что Мейерхольд связался целиком с текстом, „... он ни к одному автору не относился еще так бережно, как к Маяковскому“, что ряд актеров, в том числе и Ильинский, последовали за драматургом „даже в нюансах интонаций“⁴⁷.

Принося значение постановки, отрицая достижения театра, все же критики вынуждены были признать, что „... спектакль на редкость слаженный и организованный“⁴⁸. Также почти единодушно отмечалась великолепная игра Игоря Ильинского в роли Присыпкина.

Хотя было немало противников пьесы, все же нашлась значительная часть критики, которая сумела встать на защиту пьесы и спектакля, которая пыталась в нем честно разобраться и оценить его достоинства (например, А. Февральский, Павел Новицкий, В. Городин-

⁴³ В. Э. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Часть вторая. Искусство, Москва 1968, 215, 360.

⁴⁴ Там же, 174.

⁴⁵ Там же, 217.

⁴⁶ Н. Берковский, *Заметки о драматургах*. Октябрь 12, 1929, 183—184.

⁴⁷ Новый зритель 10, 1929, 3/3, 9.

⁴⁸ Там же.

ский и др.). Журнал Рабочий и театр во время разгоревшихся споров вокруг пьесы заявлял, что „... мы берем на себя смелость... сказать, что «Клоп» является одним из самых блестящих спектаклей текущего театрального дня“.⁴⁹ П. Новицкий отмечал, что Клоп — „должен многих вывести из состояния душевного равновесия, как уже довел до озлобленной истерики Д. Тальникова, не увидавшего в пьесе ничего, кроме первостепенной калтуры...“.⁵⁰

Положительно отозвался о комедии и газета Правда. В рецензии по поводу спектакля писалось: „... Пьеса дана в стиле социального памфлета. Она густо насыщена острыми положениями, острыми словечками. Это делает пьесу злободневной и горячей. Совершенно отсутствует «психология». Действие идет ударно и весело. Смех отнюдь не чеховский, а жестокий, грубоватый, непримиримый смех общественника, смех политический, который нашел свою форму, сжатую до предела... Спектакль «Клоп» — несомненно одна из лучших постановок текущего сезона“.⁵¹

Нужно отдать должное партийной критике, которая уже в тогдашнее время сумела осмыслить и разобраться в самом главном и самом ценном, что собою представляла драматургия Маяковского и постановки Мейерхольтда. Старый коммунист, член редакционной коллегии Правды В. Попов-Дубовской опубликовал в Правде (от 8/4 1930 года) весьма интересную рецензию о постановке Бани. В пьесе и спектакле он увидел настоящие новаторские поиски. Он замечал, что театральные коллективы, осуществляющие эти поиски, „вправе здесь требовать от нас всяческой помощи и прежде всего, конечно, объективного и внимательного отношения“.

Статья совершенно лишена какой бы то ни было предвзятости или недоброжелательной тенденциозности, обнаруживает вдумчивое отношение к этому своеобразному явлению: „В. Мейерхольтд потратил на постановку «Бани» много своей общепризнанной изобретательности. Ему удалось создать политический спектакль, в основу которого заложены принципы зрелищного массового искусства. Концентрация действия, пластичность, «упрощенность» игры (а на самом деле очень сложная условность игры) — это есть нечто вновь найденное. Дальнейшее развитие этого стиля даст возможность уже уверенно идти по линии создания в наших культурных театрах образцов развернутого динамического зрелища, которые быстро перекинутся в рабочие и колхозные театры“.

Театр упрекал Попов-Дубовской лишь в том, что „спектакль «Баня» идет не совсем ровно. Укажем, например, на однообразие и растянутость первых двух действий, соединенных к тому же в один длинный акт. Во втором акте (об искусстве) развернулась изобретательность постановщика. Действие идет частью на сцене, частью в зрительном зале, идет весело и живо, не отпуская внимания зрителя. Забавно поставлена пародия на балет. Интересна конструкция, костюмы“.

Автор статьи считал спектакль несомненным достижением, победой на социалистическом театрально-культурном фронте. Он ценил пьесу за правильную политическую установку, за то, что на высоте оказалась

⁴⁹ Рабочий и театр 10, 1929, 7.

⁵⁰ Печать и революция 4, 1929, 103.

⁵¹ Правда 46, 1929, 24/2, 5.

и театральная культура, за то, что пьеса включена в тот широкий фронт, где кипела классовая борьба. „Пьеса написана талантливым автором, — писал В. Попов-Дубовской, — поставлена талантливым режиссером в одном из культурных театров с особой тщательностью. Таким образом, мы имеем дело с серьезным театральным явлением, и это обязывает подойти к оценке его с необходимой объективностью“.

Несомненно прав А. Метченко, констатирующий, что „неудача «Бани» была непомерно раздута критикой“.⁵² Не следует забывать тот факт, что в конце-концов в ТИМе обе пьесы впервые прозвучали со сцены, начали свою сценическую жизнь, в совместной работе с коллективом этого театра пьесы приобретали свой окончательный художественный вид. Как свидетельствует И. Эвентов — „какова бы ни была их конкретная сценическая трактовка, каковы бы ни были удачи или неудачи театров на этом пути, — пьесы Маяковского заражали зрителя пафосом современности, блеском сатиры, значительностью выдвигаемых ими тем. Нечего и говорить, сколь актуальны были эти темы в условиях первой социалистической пятилетки“⁵³

Маяковский имел полное право спрашивать и возмущаться в своем выступлении на диспуте о Бани в Доме печати над недоброжелательной оценкой его произведения: „Кто-то сказал: «Провал «Бани», неудача «Бани»». В чем неудача, в чем провал? В том, что какой-то человечешко из «Комсомольской правды» случайно пискнул фразочку о том, что ему не смешно, или в том, что кому-то не понравилось, что плакат не так нарисован? На это я ориентировался двадцать лет своей работы? Нет, я ориентировался на литературный и драматический материал действительной ценности, вложенный в ту или другую вещь“ (12, 439).⁵⁴

Как Клоп, так и Бани наталкивались на стену странного непонимания. Многие, в том числе и литературные и театральные деятели, не в состоянии были понять пьесы, а не один В. Ермалов, кстати, впоследствии признавший свою ошибку.⁵⁵ Ведь как искренне писал артист, великолепно игравший в Клопе роль Присыпкина — Игорь Ильинский, и он не сумел разобратся в Бани.⁵⁶

⁵² *История русской советской литературы*, т. 1, Изд. Московского университета, 1958, 383.

⁵³ И. Эвентов, *Маяковский в Ленинграде*. Л. 1947, 120.

⁵⁴ Точно так же высказывался Маяковский по поводу Клопа на пленуме правления РАПП: „Нельзя говорить о крахе «Клопа», докажете это! Меня это очень интересует... Из спектаклей по провинции наибольшим успехом пользовался «Клоп», четырнадцать спектаклей было «Клоп» и два спектакля — «Командарм 2». Одесситы набились. Революционный театр, который поддерживается «Комсомольской правдой», а не мной, был открыт «Клопом». И вы знаете карикатуру, помещенную в журнале «Даешь», где Свидаерский говорит: «Я тебе закрою», а клоп: «Я тебя открою»“ (12, 390).

⁵⁵ В. Ермалов, *Некоторые вопросы теории советской драматургии (О гоголевской традиции)*. Советский писатель, М. 1953, 43.

⁵⁶ „К сожалению, в этом теперь приходится сознаваться. Но ведь надо писать правду. Прошло несколько лет после смерти Маяковского, и я тоже оценил эту пьесу. Больше того, я считаю ее лучшей из пьес Маяковского. Но в 1929 году я ошибся“. И несколько дальше Ильинский пишет: „Теперь я считаю, что ошибался в оценке пьесы еще по одной причине. Как это ни странно, мне казалось в то время, что тема бюрократизма вообще не так уж актуальна. Но Маяковский и был замечателен тем, что уже тогда глубоко понимал все значение борьбы с этим явлением“ (Игорь Ильинский, *Сам о себе*. Театр 11, 1958, 136).

Нечего скрывать и то обстоятельство, что современники Маяковского, по объективным или субъективным причинам, просто не поняли всего идейного и художественного богатства и своеобразия, заложенного в пьесах. Разве маловажную роль играл здесь и тот факт, что и сам зритель в известном смысле „не дорос“ до пьес? Ведь то, что нарушало застывшие и устоявшиеся представления в искусстве, всегда преодолевалось препятствия известного непонимания, всегда пробивалось вперед путем борьбы. Впрочем, неизвестно, что „новатор всегда еретик в глазах классической традиции“,⁵⁷ и что „человек, обладающий консервативным мозгом, где приход едва покрывает необходимый расход, ощущает досаду при виде всего оригинального“.⁵⁸

Клоп и Баня глубоко новаторские произведения по своему содержанию и художественному стилю. Они были столь непохожи на все, что было создано до этого времени в области советской сатирической комедии и драматургии вообще. Их судьба была судьбой тех пьес, которые в свое время по многим причинам не были поняты. „Маяковский был подлинным драматургом, который не мог быть еще признан, потому что он перехватил на несколько лет вперед“, — отмечал в 1933 году Вс. Мейерхольд.⁵⁹ Неудивительно, что значительная часть зрителей встретила Клопа и Банию с сомнением, что многое в пьесах и постановках осталось не понято. „Уже после первого акта недоумение было написано на всех лицах... словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоумение это возрастало потом с каждым актом... аплодисментов почти совсем не было; зато напряженное внимание, судорожное, усиленное следование за всеми оттенками пьесы, иногда мертвая тишина показывали, что дело, происходившее на сцене, страстно захватывало сердца зрителей. По окончании акта прежнее недоумение уже переродилось почти во всеобщее негодование, которое довершено было пятым актом...“.⁶⁰ Все это было написано не о спектакле Бани; так суммировал когда-то свои впечатления и воспоминания о первом представлении Ревизора на сцене Александринского театра в Петербурге П. В. Анненков.

Но подобными словами спустя сто лет реакцию и впечатления зрителя на этот раз от спектакля Баня описывал В. С. Попов-Дубовской, сожалеющий о том, что творчество поэта неожиданно оборвалось: „Многие, побывавшие на «Бане», — писал он в статье, написанной после смерти поэта, — вынесли из спектакля смутное впечатление — неудовлетворенность и недоумение. Не отрицание, а именно недоумение. Не «плохо», а «странно». В этом нет ничего удивительного. Мы знаем в истории театра много пьес, которые на первых порах решительно проваливались, а потом становились общепризнанными образцами. Достаточно вспомнить провал чеховской «Чайки» или провал оперы «Кармен», из-за которого автор (Бизе) покончил самоубийством.

⁵⁷ Леонид Гроссман, Трагедия-буфф („Ревизор“ у Мейерхольда). В сб. ст. Гоголь и Мейерхольд, Москва 1927, 48.

⁵⁸ А. В. Луначарский, Основы позитивной эстетики. М.—Петроград 1923, 104.

⁵⁹ В. Э. Мейерхольд, Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая, 1917—1939. Искусство, Москва 1968, 360.

⁶⁰ П. В. Анненков, Литературные воспоминания. Художественная литература, Москва 1960, 81.

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

По мере того, как эта непривычка к новому и связанное с нею недоверие будут изживаться, зритель научится мудреной науке — подходить к пьесе просто, без оглядок, без предвзятости, без разыскивания особого глубокомыслия и привычных форм. И тогда Маяковский на театре прочно завоеует себе массового зрителя, несмотря на недостатки своих пьес, и эти пьесы, бесспорно составят фундамент одного из важнейших видов будущего пролетарского театра.⁶¹

В. П о п о в - Д у б о в с к о й, старый коммунист, предвидел повсеместный успех комедий Маяковского, в котором отразился и рост самого зрителя, сегодня отлично принимающего драматургию поэта. Она вошла в золотой фонд советской литературы, образуя основу советского комедийно-сатирического репертуара.

Борьба за новаторское, революционное искусство никогда не была легким и простым делом: „Непосредственная трудность борьбы со старьем, характеризующая жизнь революционного писателя до революции, заменилась наследством этого старья — эстетической косностью. Конечно, с тем прекрасным коррективом, что в стране революции в конечном итоге побеждает не косность, а новая левая революционная вещь. Но глотку, хватку и энергию иметь надо“ (12, 157—158). Конфликт защитников „эстетической косности“ со сторонниками художественных новаций всегда сопровождался острым столкновением и осложнениями. Творческая судьба пьес Маяковского является доказательством этого. Но хотя и в 30-е годы не прекращались попытки литературных регрессистов прервать и исключить авангардные традиции Маяковского и Мейерхольда из советского театрально-драматического искусства (напр., В. К и р п о т и н в 1934 году⁶²), развитие невозможно было остановить.

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

★

Маяковский больше всего опасался превращения в „академики“ с „большим задом“ и с „хрестоматийным глянцем“ (Юбилейное). Но его творчество, в особенности сатирическое, продолжает жить — вопреки всем поэту ненавистным голосам,⁶³ а может быть, что даже сего-

⁶¹ Рабочий и театр 22, 1930, 21/4, 2—3.

⁶² См. М. М и к у л а ш е к, Пути развития советской комедии 1925—1934 гг. Прага 1962, 201—202.

⁶³ См. С. К о с м а н, Маяковский. Миф и действительность. Париж 1968.

дня, в эпоху глубокого кризиса западного общества, а порою и драматических, трудных поисков новых путей развития социализма — живет вдвойне. Симптом жизненности драматического творчества Маяковского заключается далеко не только во все увеличивающемся количестве монографических трудов. Дело прежде всего в актуальности самих решаемых поэтом общественно-политических и жизненных проблем и идей; своим смелым и правдивым рассказом о судьбах, пороках и злоключениях нового мира комедии поэта продолжают не только тревожить, „будоражить“ бюрократов и политиканов — защитников общественного застоя и отвоеванных благ, но и волновать, увлекать и смешить благодарных зрителей многих стран мира, поднимать их на борьбу за лучшее будущее. „Он волновал, потому что был человеком сегодняшнего дня, был передовым человеком, был человеком, который стоял на страже интересов восходящего класса“.⁶⁴

Не только в эпоху революционных бурь стихами, но и в мирное время своим „грозным смехом“ Маяковский — поэт и сатирик — является спутником нового мира — его борьбы, побед, проигрышей, сомнений и надежд.

⁶⁴ В. Э. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая, 1917—1939.* Искусство, Москва 1968, 360.



