

Mikulášek, Miroslav

Борьба продолжается... (Клоп, Баня)

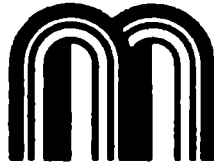
In: Mikulášek, Miroslav. *Победный смех : опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В.В. Маяковского*.
Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, c1975, pp. 117-195

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121032>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

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



БОРЬБА ПРОДОЛЖАЕТСЯ...

/Клоп, Баня/

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

JAN WERICH

... и ласка

и лозунг

и штык

и кнут“.

В. МАЯКОВСКИЙ

20-е годы в жизни советской страны были годами бурного революционного кипения, мощного взмаха советского искусства, отмеченным страстными поисками новых художественных путей.

Культурная политика в этот сложный период отличалась активной поддержкой всех интересных творческих начинаний, идущих навстречу революции. В культурно-политической концепции партии подчеркивалась необходимость свободного художественного соревнования разных литературных школ, в процессе которого должен был выработаться новый художественный „стиль, соответствующий эпохе“ (постановление ЦК ВКП(б) от 18 июля 1925 года *О политике партии в области художественной литературы*). Речь шла о том, чтобы создать искусство, которое отобразило бы все принципиальные сдвиги действительности, все сложное содержание общественной жизни, искусство, которое положило бы начало огромной эпохе будущей социалистической культуры. Не мудрено было связывать его размах каноном директивных предписаний.

Состоявшееся в мае 1927 года партийное совещание по вопросам театра при агитпропе ЦК ВКП(б) конкретизировало художественную политику и в области театрального строительства.

Наряду с идеей сохранения старых театров и учреждений, на совещании признавалась необходимой „посильная помощь новым театрам, и благоприятный нейтралитет по отношению ко всякому добросовестному художественному усилию, в каких бы формах оно ни старалось выразить новое содержание“¹ (А. В. Луначарский, *Итоги театрального строительства*). Это была ориентация на творческие, новаторские искания на основе глубокой идейности, на создание новых театральных форм, которые соответствовали бы потребностям современности.

Большое внимание было уделено на совещании также театральной

¹ Пути развития театра. М.—Л. 1927, 29.

критике. Ее задачи определялись необходимостью решительной борьбы против вредных драматических произведений, культивирующих проявления буржуазных упадочных настроений, и всякой поддержкой драматических произведений, отражающих характерные черты эпохи социалистического строительства и насыщенных духом классовой борьбы. „В предъявлении требований к современной пьесе, — писалось в резолюции, — необходимо иметь в виду, что борьба с попытками огульного и злостного искривления советской действительности не должна сводиться к позиции казенного благополучия“.² Этот вопрос косвенно касался сатиры, сатирической комедии, сосредоточивающей свое внимание на отрицательных явлениях действительности. Решительно выступая против разного рода искажений действительности в художественных произведениях, совещание в то же время предостерегало от возможной крайности — представлять действительность в приукрашенном, приглаженном виде.

Отсюда явно вытекает, что партия в конце 20-х годов не заняла позицию только защитника завоеванных достижений, всегда чреватую опасностью политического застоя, потерей прогрессивных общественных устремлений („Каждый класс, пока он идет вперед, имеет прекрасные лозунги и рождает прекрасные типы, но потом начинает остывать и, по мере того как превращается с защитника своего государственного здания, — все это теряет“, Луначарский; 2, 439). Принцип свободного художественного соревнования различных направлений и школ дополняется в эпохе 20-х годов стремлением создать и обеспечить необходимый простор для принципиальной общественной критики. Партия настойтельно призвала в это время передовую общественность к разоблачению бюрократических извращений пролетарского государства, к развенчанию всего, что вредит революции: „коммунистического чванства“, „самодурства сановников“, „бумажной волокиты“ и т. д. В обращении ЦК ВКП(б) от 1928 года *Ко всем членам партии, ко всем рабочим* выдвигался в качестве „одного из центральных лозунгов дня“ лозунг самокритики „невзирая на лица, критики сверху донизу и снизу доверху“.³ Волна широкой политической критики, открытых политических дискуссий в обществе и партии способствовала в конце 20-х годов бурному развитию разнообразных жанров сатиры, которая в произведениях Эренбурга, Булгакова, Катаева, Платонова, Зозульи, Зощенко, Ильфа и Петрова, Маяковского достигла своей идейно-художественной вершины. Народ смеялся над врагами и смех выражал его уверенность в своих силах.

Зарождение советской комедии, так же как и драматургии вообще, связано — как уже отмечалось — с появлением *Мистерии-буфф* В. Маяковского. Творческий опыт поэта, открывавшего в этой первой пьесе Октября своеобразные пути художественного изображения кардинальных историко-политических и общественных процессов эпохи, однако, не сразу был подхвачен последующей комедиографией. Путь эпигонского использования традиционных форм или механиче-

² Там же, 486.

³ Правда, 1928, № 128.

ского применения классических сюжетов (и подражания образцам), к чему прибегали некоторые драматурги 20-х годов (Д. Смолин, Н. Лернер, И. Саркизов-Серазини и др.), вряд ли мог решить проблему создания советской комедии. Первые успехи появились только тогда, когда комедиографы в духе творческого логунга А. Луначарского „Назад к Островскому!“ (1923) обратились к самой действительности в поисках сюжетов, способных передать суть новых явлений. Пьесы Эрдмана (*Мандат*), Файко (*Учитель Бубус*) и Ромашова (*Воздушный пирог*) в середине 20-х годов представляли новый художественный фазис в развитии советской комедиографии. Сатирический фарс, как он формировался особенно в творчестве Эрдмана, запечатлел анахронизм, комичность существования в новых исторических условиях старого, отжившего, подтверждая известное высказывание К. Маркса. Языком комедии-фарса новое общество весело и навсегда „прощалось с прошлым“.

Это была линия общественно-политической сатирической комедии, продолжавшей традицию русской обличительной комедии XIX века, подхваченной затем во второй половине 20-х годов в творчестве Булгакова (*Багровый остров*, 1928), Леонова (*Усмирение Бададошкина*, 1928), Безыменского (*Выстрел*, 1929) и Маяковского.

Линия критической, обличительной комедии явилась магистралью развития комедиографии 20-х годов, хотя происходила плодотворная разведка ее широких жанровых возможностей и в других направлениях (в 20-х годах зарождался, например, советский водевиль, формировалась лирическая комедия⁴). Эта художественная тенденция была обусловлена самой жизнью, суровой борьбой со свирепо сопротивляющимся врагом революции, сначала внешним, а затем в период нэпа и внутреним.

Следует отметить, что общественно-политические деятели с самого начала формирования революционной литературы ориентировали писателей и драматургов на создание обличительной сатирической комедии. „Я часто слышу смех, — писал А. В. Луначарский в статье *Будем смеяться*, написанной в 1920 году. — Мы живем в голодной и холодной стране, которую недавно рвали на части. Но я часто слышу смех, я вижу смеющиеся лица на улицах, я слышу, как смеется толпа рабочих, красноармейцев на веселых спектаклях или перед веселой кинолентой. Я слышал раскатистый хохот и там, на фронте, в нескольких верстах от места, где лилась кровь.

Это показывает, что в нас есть большой запас силы, ибо смех есть признак силы. Смех не только признак силы, но сам — сила. И раз она у нас есть, надобно направить ее в правильное русло“⁵.

В то время, когда современная советская сатира была все же еще слаба по сравнению с теми большими задачами, которые стояли перед ней, А. В. Луначарский, исходя из потребностей революционной действительности призывал, „не выпуская меча из одной руки, в другую...

⁴ См. М. Микулашек, *Пути развития советской комедии 1925—1934 гг.* SPN, Praha 1962.

⁵ А. В. Луначарский *о театре и драматургии*, т. 1. Искусство, М. 1953, 186.

взять уже тонкое оружие — смех".⁶ В борьбе против врага он является грозным оружием. „Сделать что-нибудь смешным — это значит нанести рану в самый жизненный нерв, — писал Луначарский. — Смех дерзок, смех кощунствен, смех убивает ядом отравленных стрел".⁷

Постоянный интерес к вопросам развития советской сатиры проявлял и М. Горький. Еще будучи за границей, Горький чувствовал необходимость критически и самокритически настроенного смеха: „... я думаю, что пришла пора немножко и дружески посмеяться над людьми и над хаосом, построенным ими на том месте, где давно бы пора играть легкой и веселой жизни. Мы достаточно умны для того, чтоб жить лучше, чем живем, и достаточно много страдали, чтоб иметь право смеяться над собой“, — писал Горький в письме от 1924 года В. Каверину.⁸

Горький настойчиво побуждал литераторов пользоваться этим правом. „Многие из вас любят «мораль пущать», — писал Горький из Сорренто (17 июня 1926 года) рабкорам Правды. — Это занятие не очень полезное. Лучше бейте смехом“ (разрядка моя — М. М.).⁹ Такая концепция прокладывала дорогу плодотворному развитию революционной советской сатиры.

Одинаково непреклонную и однозначную точку зрения, как в отношении сатирического смеха, занимал Луначарский и в вопросах репертуарной политики и цензуры, этой „мелочной инквизиции духа, — как ее когда-то назвал В. Гюго, — имеющей, подобно той, церковной инквизиции, своих тайных судей, своих палачей... свои пытки, свои членовредительства, свои смертные казни".¹⁰ Он решительно выступал против любых тенденций зажать сатиру, против иногда излишне опекунского отношения к сатирическим произведениям: „... я являюсь решительным врагом такого рода твердой политики, которая являлась бы своего рода коммунистической аракчеевщиной, — писал Луначарский в 1925 году к Р. А. Пельше. — Может быть, из всех областей культуры искусство требует больше всего свободы... Если мы вынуждены в некоторых случаях прибегать к цензуре, то, во всяком случае, без восторга, как к крайней мере. Вводить командование искусством из Наркомпроса я не намерен и всегда буду против этого...".¹¹

Луначарский также подчеркивал необходимость принципиальной позиции, при которой надо дать резкий отпор всем попыткам, в которых под видом самокритики, под маской вольной сатиры просачивается „хулиганское зубоскальство и оттенки контрреволюции и посягательство на самую суть советской власти". Но в то же время Луначарский ратует за устранение зажима критики на театральных подмостках,¹² за

⁶ Там же, 187.

⁷ Там же.

⁸ Знамя 11, 1954, 165.

⁹ М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 24. М. 1953, 262.

¹⁰ В. Гюго, *Драмы*. М. 1958, 199—200.

¹¹ А. В. Луначарский, *Неизданные материалы*. Литературное наследство, т. 82. Наука, Москва 1970, 409.

¹² По его словам, в цензурной практике 1929—1930 года нередко пьесы, разрешенные реперткомом, снимались в самый последний момент, когда уже на их постановку были затрачены средства, энергия и талант исполнителей.

всяческое организационно-политическое содействие сатире. „Семь-семьдесят семь раз думать, прежде чем обрезать какое-нибудь произведение этого жанра, — писал Луначарский. — Лучше исправить ошибки сатиры последующей дискуссией, которая всегда является социальным актом, чем равнодушно задушить это произведение в канцелярии, как бы она ни была почтенна“¹³ (!! — М. М.).

*

Ориентацией на создание комедии общественно-значительной, сатирической, обличительной, борющейся за победу нового мира и пониманием комедии как оружия в руках пролетариата, определялось основное направление исканий в этой области на первых порах развития советской драматургии.

¹³ А. Луначарский, *О сатире*. Красная газета, 1930, № 122, 26/5, вечерний выпуск.





„Мы всех зовем,
чтоб в лоб,
а не пятась,
критика
дрянь
косила“.

В. МАЯКОВСКИЙ

Сатира в прошлом интенсивно развивалась прежде всего в эпохах обостренной общественной борьбы, революционных потрясений и смен социальных систем, не замолкала, 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 социальные 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 драматургия, в том числе и сатирическая комедия, в течение 20-х годов явилась 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“ (12, 98). 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 великолепные «полуфабрикаты» для вождей партии, для ее ЦК, для съездов

и общественного мнения партии" (Луначарский¹⁴). „И, конечно, победа достанется тем, — заявлял когда-то уже великий Аристофан, — кто советчика видит в поэте" (Ахарняне¹⁵).

*

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. („К сделанному литературному произведению отношусь как к оружию", 12, 196.) В традициях отечественной и европейской общественно заинтересованной комедии Мольера, Бомарше, Гоголя, Нестроя, Сухова-Кобылина и др., он наводит „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".

„Мне самому трудно одного себя считать автором комедии, — писал Маяковский о *Клопе*. — Обработанный и вошедший в комедию материал — это громада обывательских фактов, шедших в мои руки и голову со всех сторон, во все время газетной и публицистической работы, особенно по «Комсомольской правде»" (12, 185). 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

¹⁴ А. В. Луначарский, *М. Горький-художник*. В кн. *Статьи о советской литературе*. М. 1958, 317.

¹⁵ Аристофан, *Комедии*, т. 1. Москва 1954, 62.

нэпа соблазнам мещанской „культуры“ (Присыпкин): „«Клоп» — это театральная вариация основной темы, на которую я писал стихи и поэмы, рисовал плакаты и агитки. Это тема борьбы с мещанином“ (12, 190).

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 распространилось. Внимание Маяковского-сатирика сосредоточено на дальнейшей ступени существования буржуазных элементов. Гулячкинское „... чем же нам жить?“ приобрело свои четкие очертания: не только лавировать в жизни, приспособляться и присосаться к новому, „торгуя всем, что дорогого на свете“, а захлестнуть все новое грязью, приспособить его к себе (помирить 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 владельцев“ Олег Баян, „философски“ обосновывающий отрыв от своего класса „бывшего рабочего, бывшего партияка, ныне жениха“ — Присыпкина. Женившись на дочке нэпмана-парикмахера мадмуазель Эльзевире Ренессанс, „лжекоммунист“ Присыпкин — „переделавший для изящества свою фамилию в Пьера Скрипкина“ — демагогически и нагло мотивирует свое дезертирство, свой переход в нэпманский лагерь: „За што я боролся? Я за хорошую жизнь боролся. Вон она у меня под руками: и жена, и дом, и настоящее обхождение. Я свой долг, на случай надобности, всегда исполнить сумею. Кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть. Во! Может, я весь своей класс своим благоустройством возвышаю. Во!“

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 иль скобок времени“.¹⁶

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.¹⁷ Маяковский брал под

¹⁶ Гоголь и Мейерхольд. Москва 1927, 27.

¹⁷ Понимание данной проблемы в книге Д. Николаева Смех — оружие сатиры (М. 1962, 26—28) свидетельствует о том, что был преодолён схематический взгляд,

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, Лабаш, Уайльд и др.), русская комедия со времен Грибоедова и Гоголя развивалась в русле высокой, политической сатирической комедии. Быть может, в некотором отношении 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 сословий и должностей“ государственной организации царской России именно Гоголь в *Ревизоре* (1836), явившемся, по его мнению, „картинной и зеркалом общественной жизни“: „Я решился собрать все дурное, какое только я знал, и за одним разом над всем посмеяться...“¹⁸ Поэтому бич гоголевской сатиры обрушивался на клеветничество, подхалимство, болтовню, заискивание и взяточничество царского чиновничества, отхлестывал его мнимую деятельность и очковтирательство, 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 проныцательнее других почувствовал сатирическую направленность коме-

ограничивающий предмет сатиры сферой только „старого“. (Следует заметить, что с его вариантом можно встретиться и в учебниках по теории литературы. Содержание сатиры в социалистическую эпоху по Г. Л. Абрамовичу составляет только „или гневное осмеяние империалистических кругов... или всмеяние еще сохранившихся пережитков капитализма в общественной практике и сознании советских людей“; *Введение в литературоведение*. М. 1965, 255). Николаев правильно отмечает, что объектом сатиры может быть и „новое“, его отрицательные, социально-комические черты и стороны. Несколько парадоксальным, однако, выглядит факт, что в поисках доказательства этого положения он ссылается на творческий опыт Гоголя (27), оставляя в стороне гораздо более подходящий и убедительный пример сатирических комедий Маяковского, до сих пор не утративших художественно-политической новизны в изображении теневых сторон и пятен социалистического общества. Здесь исследователь, по существу, остановился перед анализом отрицательных черт „нового“, вызванных деформацией общественно-политического, экономического и этического жизнеустройства в социализме.

¹⁸ Н. В. Гоголь, *Собрание сочинений*, т. 6. М. 1950, 306. В дальнейшем цитируется по данному изданию. Том и страницы указаны в скобках в тексте.

дии: „Ну и пьеска, всем досталось, а больше всех мне“. Как это ни парадоксально, очевидно именно это изречение спасло пьесу, проведя ее сквозь дебри цензуры. „Если бы не высокое заступничество государя, пьеса моя не была бы ни за что на сцене, и уже находились люди, хлопотавшие о запрещении ее“, — писал впоследствии Гоголь.¹⁹

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. Сухо-во-Кобылин. Он дополнил 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“²⁰) 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) атаковать самый оплот власти — полицейский аппарат. 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 его 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“²¹), 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 наиболее важную 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 в особенности и Сухово-Кобылин беспощадно клеймил жестокий, до абсурда доведенный произвол чиновничества, правосудия и полиции, которые, злоупотребляя своим положением и вверенной властью, насаждают атмосферу и практику самоуправства, перманентной, огульной подозрительности, задугования, недоверия, звериной ненависти к окружающему миру (Р а с п л ю е в. „Я-а-а, таперь такого мнения, что все наше отечество это целая стая волков, змей и зайцев, которые вдруг обратились в людей, и я всякого подозреваю; а потому следует постано-

¹⁹ Там же, 232.

²⁰ Цит. по книге: К. Рудницкий, А. В. Сухово-Кобылин. М. 1957, 181.

²¹ А. Амфиатов, *Литературный альбом*, 1907, 34.

Впрочем, сам Сухово-Кобылин писал о *Смерти Тарелкина*, что „дальнобойность этой пьесы превосходит Свадьбу Кречинского. В Кречинском нет такой страницы, какая явилась в *Веселых днях* в крике чиновника «Все наше!!» Я могу смело сказать, что такой страницы в России не писано...“ (цит. по книге К. Рудницкий, А. В. Сухово-Кобылин. М. 1957, 315).

вить правилом, — всякого подвергать аресту"; „Все наше!... Всякого теперь могу взять и посадить в секрет...“²²).

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. „Пьеса — это оружие нашей борьбы. Его нужно часто навастривать...“ (12, 188).

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“.²³ 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, заклеивал 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 „домпадур“ — „бумажный удав“ „главначпупс“ 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“.²⁴

В истории человечества, к сожалению, не редки случаи, когда бывшие революционеры и борцы за свободу превращались в деспотов (в древнем Риме, напр., Marius, Cinna, Caesar, Eufron и в древней Греции Orthagoras, Peisistratos, Perikles²⁵ и др.), в окостеневших чиновников и демагогов, которые своими поступками тормозили развитие общества, представляя 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*²⁶). 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.

²² А. В. Сухово-Кобылин, *Трилогия*. М. 1966, 325, 322.

²³ Аристофан, *Комедии*, т. 1. М. 1954, 321.

²⁴ В. И. Ленин, *Полное собрание сочинений*, т. 33. М. 1962, 115. Обладая властью, „чиновники... становятся, как органы общества, над обществом... Создаются особые законы о святости и неприкосновенности чиновников“ (В. И. Ленин, *Сочинения*, изд. 4-ое, т. 25, 363).

²⁵ См. F. Stiebitz, *Osudy starověkých diktátorů*. Praha 1937.

²⁶ См. *Политика* Аристотеля. М. 1911, 163, 165.

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 проницательному анализу бюрократизма, данному когда-то на материале капитализма К. Марксом: „Бюрократия» есть «государственный 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 выступает в конфликт с «реальными» целями. Она вынуждена поэтому выдавать формальное за содержание, а содержание — за нечто формальное. Государственные задачи превращаются в канцелярские задачи, или канцелярские задачи — в государственные. Бюрократия есть круг, из которого никто не может выскочить. Её иерархия есть иерархия знания. Верхи полагаются на низшие круги во всем, что касается знания частных; низшие же круги доверяют верхам во всем, что касается понимания всеобщего, и, таким образом, они взаимно вводят друг друга в заблуждение.

Бюрократия есть мнимое государство наряду с реальным государством, она есть спиритуализм государства“²⁷

В изображении бюрократизма Баяя 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 впросов“. 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 отноше-

²⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, изд. второе. М. 1955, 270—272.

ний — конвейер” — „всюду вступает в конфликт с «реальными» целями” общественной жизни, ибо ей „посетителей” с их личными делами одинаково как и „мечтателей... не нужно!” (11, 309). 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 рабкоре*, 1928; *Кандидат из партии*, 1929; и др.) жгучая общественно-политическая проблематика является доказательством зоркого политического мышления художника, который, не дожидаясь наставлений сверху, сам исследует наболевшую реальность, не скрывает опасные пороки, ошибки и конфликты революционного мира. „Теперь для меня равнодушная честь, что чудные рифмы рожу я. Мне как бы только почище уесть, уесть покрупнее буржуя” (9, 293).

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 новых бюрократов. В образе „красного директора” советского банка Коромыслова раскрывал Ромашов актуальнейшую тогда, Лениным видвинутую проблему „ответственных и лучших коммунистов”, которые, будучи поставлены на ответственные посты, однако, „не умеют хозяйничать”, не понимают своего дела и оказываются зачастую одуроченными со стороны изпманских делег.²⁸ По сравнению с Коромысловым, образ Победоносикова представляет более пронизательный экзистенциальный 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 свирепе придерживающихся или добывающихся ее, приводит нас в драматической сатире через немногочисленные промежуточные звенья — образы драматических произведений, напр., Блока (*Придворный из диалога О любви, поэзии и государственной службе*), Сухова-Кобылина (*Варравин, Расплюев, Ох*), Гоголя (*Городничий*), Нестроя (*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 строев, во взаимоотношениях народа и его „представителей”. Литература, как неподкупная совесть и память веков, является

²⁸ В. И. Ленин, *Сочинения*, т. 33. М. 1930, 246, 259.

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 предносимые ему башмаки, подушка, платье, гороховая каша и т. д. являются мерилom 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, приобретая в соответствии с движением времени всегда лишь новый внешний облик: отобрать власть у демагога способен только еще более наглый плут и невежда. Через огубленный, 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 площадью 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...“ (Аристофан, 1, 110) — 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 натуре, межчеловеческих взаимоотношениях и общественно-руководящих нормах. Бюрократов и демагогов Бани, 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.

Очковтирательство Победоносикова, убеждающего Фосфорическую женщину в „социалистической образцовости“ своей канцелярии: „Директивы провожу, резолюции подшиваю, связь налаживаю, партвзносы плачу, партмаксимум получаю, подписи ставлю, печать прикладываю...“ — того же самого пошиба как аргументация Городничего в Ревизоре, приказывающего „разметать наскоро старый забор, что возле сапожника, и поставить соломенную 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 каверз, злоухищрений 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 естественным стремлением людей, считающих важным, чтобы была видимость работы и везде царили верноподданнические чувства (но если Расплюев [*Смерть Тарелкина*], так же как когда-то и Тартюф, в своей преданности к режиму готов принести любую жертву: „Пропадай, мол, мое все; лишь бы начальство было довольным . . . Вот вам моя голова — вот и плечи", то „частный пристав" Ох преданности не требует: „. . . Ну, преданности мне не надо. Потому если я тебя из службы выгоню да с голоду уморю — так ты мне предан будешь"). 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", 1, 141; „Я люблю тебя, Демос!" 1, 142), будучи всегда наготове с целой программой преданного и верного служения: „. . . Ведь я один умею / Все заговоры раскрывать, крамолу нюхом чую, / Сейчас же поднимаю крик, ее уничтожаю"; оказывается, что он даже „крал для блага государства" (1, 164).

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 старую правду, что „nihil novum sub sole".





„... хочется дать, особенно в эпоху пятилетнего строительства, ...
не только критикующую вещь, но и бодрый,
восторженный отчет, как строит социализм
рабочий класс“.

В. МАЯКОВСКИЙ

Беспощадное освещение „фактов отрицательного характера“ („а у нас пока еще преобладают — как везде в мире“), продиктованное пафосом ненависти ко всему плохому, считал и М. Горький одной из первостепенных задач советских писателей-сатириков. Однако, обращая внимание писателей на сатирические формы, Горький одновременно намечал более широкую программу изображения жизни: в советской действительности „настоятельно необходимо отмечать, освещать, изображать все то качественно важное, новое, «положительное», что в ней неуклонно растет“.²⁹ Это указание можно воспринять как сложное, чрезвычайно ответственное задание писателю-сатирику: даже и в сатирических целях не забывать о положительных сторонах жизни.

Содержание комедий Маяковского не исчерпывается 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. Маяковский не отъединил явления, достойные сатирического обличения от жизни в ее общем потоке. Он 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

²⁹ М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 24. М. 1953, 420 (О начинающих писателях).

ровав в то же время ведущие тенденции эпохи. Сатира Маяковского не только бичует социальные пороки, но и воспекает человеческую фантазию, активное творческое отношение к жизни, т. е. органически вбирает в себя героико-патетические мотивы (неслучайно в научной литературе встречается определение Бани как „героико-сатирической комедии“³⁰).

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

Не все критики сразу поняли значение в комедии „машин времени“ Чудакова, не все сразу сумели постичь потенциальные возможности этого великолепно найденного Маяковским приема. „Указывали на то, что Чудаков изобрел такую пустенькую вещь, как машина времени, — сказал Маяковский при обсуждении Бани в клубе Первой образцовой типографии 30 октября 1929 г. — 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 сорганизовать 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 вливается в настоящий, современный день. Посредством „машин времени“, созданной руками советских людей, энтузиастов своего дела, появляется посланница будущего — „делегатка 2030 года“, Фосфорическая женщина, чтобы отобрать лучших для переброски в коммунистический век“; „... в развитии драматической коллизии здесь на первый план выступает не столкновение настоящего и будущего, а их, если так можно выразиться, смыкание“³¹. Появление Фосфорической женщины утверждает победу положительных творческих сил, является воплощением той преемственной связи между настоящим и коммунистическим будущим, которой герои настоящего добиваются своим трудом. Сюжет Бани позволяет Маяковскому сделать более емкими отношения между настоящим и будущим, чем это было в предшествующей комедии: „Будущее примет всех, у кого найдется хотя бы одна черта, родня-

³⁰ См. М. Д. Бочаров, *Пьеса В. В. Маяковского „Баня“*. Ростов-на-Дону 1972, 139.

³¹ Б. Росточкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, 224.

щая с коллективом коммуны, — радость работать, жажда жертвовать, неутомимость изобретать, выгода отдавать гордость человечностью...". В монологе Фосфорической женщины, отражающем „мысли самого автора, безмерно влюбленного в жизнь, в людей своей эпохи, в их прекрасные дела“, эмоциональная взволнованность произведения достигает своей кульминации. „Поэт заставляет своих современников взглянуть на себя и на свои дела «из будущего» и этим с особенной силой дает ощутить величие их скромных, повседневных дел. Тема будущего поворачивается новой гранью: утверждением бессмертия будничных дел рядовых, незаметных тружеников“.³²

Введение фантастических образов „машины времени“ и „Фосфорической женщины“ в сюжет *Бани* — не просто условный прием, а удачное сюжетное решение, подсказанное Маяковскому его поэтическим осмыслением характерных черт эпохи, предопределяющее оптимистический рассказ комедии о мире; ... во всех его пьесах, — отмечал в свое время В. Мейерхольд, — начиная от «Мистерии-буфф», есть живая потребность заглянуть в то великолепное будущее, о котором не может не грезить всякий человек, который строит подлинно новую жизнь, всякий человек, который всеми корнями живет в сегодняшнем дне, но которого действительно волнуют полуоткрытые двери в мир социализма, которому хочется полностью раскрыть эти двери, чтобы увидеть прекрасный мир будущего. У Маяковского была эта жажда заглянуть в этот прекрасный мир будущего... Во всех его пьесах не только бьется пульс современности, а веет свежий воздух из мира будущего“.³³

Жадная устремленность поэта в будущее, в коммунистическое будущее, мерой которого он мерит настоящее в перспективе его бурного развития, является глубоко внутренним и характерным мотивом его творчества. Получившая яркое художественное воплощение тема будущего не только подсказывает объект изображения, но и становится в известной мере формообразующим компонентом комедии.

Мотивом „машины времени“, дающей возможность проникать в далекие пространства и века, воспользовался вслед за Маяковским и М. Булгаков в фантастической комедии *Иван Васильевич* (1935 по 1936).³⁴ Изобретатель Тимофеев, также как и Чудаков, делает „опыты над проникновением во время“: „Дело в том, что, минуя все эти стенки, я могу проникнуть во время! Вы понимаете, я могу двинуться на двести, триста лет назад или вперёд! Да что на триста!... Нет, такого изобретения не знал мир!“³⁵ В комедии Булгакова, однако, „машина времени“

³² А. Метченко, *Творчество Маяковского 1925—1930 гг.* М. 1961, 508—509.

³³ В. Э. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы.* Часть вторая 1917—1939. Искусство, Москва 1968, 362.

³⁴ Комедия *Иван Васильевич* написана М. Булгаковым в 1935—1936 годах по заказу Московского театра Сатиры (см. *Рабочая Москва* от 4 октября 1935 года), где и готовилась к постановке. Режиссер Н. Горчаков довел работу лишь до генеральной репетиции (в постановке были заняты лучшие артисты театра: управдома Буншу играл Ф. Курихин, Иоанна Грозного — Д. Кара-Дмитриев, Жоржа Милославского — П. Польш). Премьера предполагалась в марте 1936 года, но появление в *Правде* 9 марта 1936 года редакционной статьи о спектакле *Мольер* повлекло за собой запрещение новой комедии М. Булгакова.

³⁵ М. Булгаков, *Драмы и комедии.* М. 1965, 430.

переносит действующих лиц не в неизвестное будущее, а в прошлое, в XVI век, в эпоху Ивана Грозного и людей XVI века в современность. Это явно условный прием, позволяющий сравнить прошлое и настоящее. Невольно напрашивается таким образом сравнение скорее со второй частью прославленной чешской „броучкиады“. Также как в произведении С в а т о п л у к а Ч е х а *Путешествия пана Броучека в XV столетии* (1888) выходят и в комедии Бу л г а к о в а из столкновения двух веков, из их прямой конфронтации моральными победителями представители древних времен, хотя автор их никак не идеализирует. Напрасно, однако, искать здесь следы сожаления над минувшей славой древней Руси, горькое осуждение настоящего. Булгаков клеймит лишь то, что оказывается на самом деле во всех временах плохим — он осмеивает нахальство, тупоумие, ограниченность, он обличает подлость, плутовство, измену, ветренность и легкомыслие.

Пара продувных ловкачей — важничавший Бунша и хитрый проходимец Милославский — не представляет, конечно, равноценных антиподов грозного царя и его дружины; но она, конечно, не выдумана, не атипична. Буншей и Милославских бегают по свете достаточно. На сцене — в театральной обработке Булгакова, они дразнят грудобрюшную преграду зрителей, в настоящей жизни нервы сограждан. Если им, однако, верить власть, возможность распоряжения судьбами ближних — что и совершается в комедии Булгакова, ибо Бунша и Милославский принуждены обстоятельствами временно обменяться ролями с царем Иваном и его соратником — могла произойти катастрофа. В феерии *Иван Васильевич* она не совершается, в страшнейшее мгновение разрывается пряжа сна молодого изобретателя „машины времени“: оказывается, что первая успешная попытка преодолеть барьер настоящего, окончившаяся едва не трагически, совершилась лишь в его усталой голове. Зритель или читатель не остается разочарованным, он понимает все, соображает все виденное и прочитанное.

По сравнению с булгаковской феерией *Иван Васильевич*, Маяковский в своих комедиях прокладывает дорогу воплощению в конкретных сценических образах носителей положительных жизненных качеств (в гресовой истории пьесы *Иван Васильевич* положительные черты характера обнаруживает по существу лишь изобретатель Тимофеев, представляющий собой действительное связующее звено произведения).

Уже в *Клопе* положительное начало персонафицировано в действующих лицах. Отрицательным типам мещан в комедии противодействуют рабочие из общегития и коллектив людей будущего. Но они играют по существу лишь эпизодическую роль. Эти персонажи нужны были Маяковскому, чтобы показать отношение рабочей молодежи и людей будущего к Присыпкину и присыпкинщине. И эту роль положительные персонажи комедии прекрасно выполняют. Отсутствие какой бы то ни было детализации их образов, отказ от углубленной индивидуализации был мотивирован известной ограниченностью их роли, „обозрительским“ характером сатирического сюжета.

В Бане же роль положительных персонажей неизмеримо выросла потому, что сюжет концентрируется вокруг „машины времени“ и призван передать синтетическую картину эпохи творческого созидания. — Впро-

чем, вопрос о соотношении положительных и сатирических фигур — это вообще не вопрос регламентации масштабов их изображения. Бессмысленно требовать от сатирика, чтобы он изображал положительных героев в таком же масштабе и объеме, как и сатирические образы, если главный объект его внимания — отрицательные явления.

Но, разумеется, может быть и так, что значительная и ведущая роль принадлежит положительным героям, а комедия все же не перестает быть сатирической.³⁶ О такой возможности свидетельствует опыт классической литературы — *Горе от ума* (Чацкий) Г р и б о е д о в а, *Фигаро* Б о м а р ш е.

Вводя положительных героев на сцену не для того, чтобы противопоставить их отрицательным как некий образец или норму поведения, Маяковский освободил положительных героев от резонерских функций, от роли рупора авторских идей. Положительные персонажи *Бани* — простые рядовые советские люди, которые живут и делают свое дело. Но поскольку на их пути возникают препятствия, бюрократизм, делячество, косность, рутина, застой, они вступают в борьбу против этих препятствий, сметают их со своей догори и одерживают победу на главном направлении. Не на статическом противопоставлении положительного и отрицательного строится пьеса, а на живом взаимодействии персонажей, интересы и стимулы поведения которых антагонистичны и исключают друг друга. Трудно переоценить значение найденного Маяковским приема. Впервые в советской сатирической комедии в облике положительных персонажей исчезла назидательность, менторство и риторика.

„Важнейшей особенностью комедии является то, что в ней идеал создается и формируется у зрителя особым путем, — пишет в книге *О комическом Ю. Борев*. — Комедия не выговаривает идеал «прямо и положительно», а подразумевает его как нечто противоположное тому, что изображается. Зритель и читатель должны проделать активную мыслительную работу противопоставления высокого эстетического идеала изображаемым комическим явлениям“.³⁷ Положительные герои у Маяковского не выговаривают идеал „прямо и положительно“. Взаимоотношения между отрицательными и положительными персонажами в своеобразной, свойственной комедии форме отражают взаимоотношения явлений реальной действительности. У Маяковского сатирическая комедия становится синтетическим изображением жизни с ее противоречивыми сторонами.

Принципиальные новаторские открытия Маяковского связаны с тем, что сатирическую комедию он строил на коллизиях, которые в особой форме способны были передать логику самой жизни. В этой связи обращает на себя внимание развязка сюжета комедии, ее финал. В критической литературе можно встретить признание, будто финал недостаточно органичен для *Бани*.³⁸ Между тем, финал комедии естественно вытекает из решения, которое Маяковский нашел для изображения сатирических и положительных персонажей в едином драматическом действии.

³⁶ См. Я. Эльсберг, *Вопросы теории сатиры*. М. 1957, 338—359.

³⁷ Ю. Борев, *О комическом*. М. 1957, 79.

³⁸ См., например, Б. Росточкий, *Маяковский и театр*. М. 1952, 300—301.

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

До последней минуты Победоносиков остается самим собой, и его официальное положение остается прежним. В то же время истинным хозяином положения оказывается уже коллектив положительных героев, готовящих отъезд в будущее. А. Февральский и правильно заметил, что „сюжет пьесы, движимый коллективным героем, переплескивается через Победоносикова, оставляя его на месте“.³⁹ „Машина времени“ — воплощение труда людей, опережающих время, создающих своими руками будущее, „рванулась вперед пятилетними, удесятеренными шагами, унося рабочих и работающих и выплевывая Победоносикова и ему подобных“ (12, 201). Крах Победоносикова не только результат борьбы положительных героев с бюрократизмом, но также следствие побед, одержанных на главной линии борьбы за будущее. Сатира передает отрицание „победоносиковщины“ эпохой социалистического созидания, самим движением жизни к социализму. В этом смысле сатира у Маяковского поистине оптимистична. Патетика и сатира в Бане огранически слиты.

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

Такова жена Победоносикова Поля, жизнь которой он исковеркал, превратив ее из комсомолки в «ощипанную наседку», как она сама с горечью называет себя. Однако, несмотря на нанесенное ей опасное душевное ранение, Поля находит в себе силы для того, чтобы искать пути к активному участию в борьбе за социализм. Большое драматическое содержание вложил Маяковский также в образ машинистки Ундертон, честной, искренне советской женщины, нагло третируемой Победоносиковым и политически еще малограмотной, но жаждущей «хоть краешком» увидеть будущее“.⁴⁰

³⁹ А. Февральский, *Маяковский-драматург*. М.—Л. 1940, 135—136.

⁴⁰ Я. Эльсберг, *Вопросы теории сатиры*. М. 1957, 313—314.

Маяковский по-своему успешно осуществил органическое слияние сатирических и драматических элементов в сатирической комедии. Притом связь их определялась логикой развития характера. Но если для классической сатиры „характерно такое контрастное столкновение, а порой и срастание комического и трагического, которое подчеркивает и трагическое положение человека под гнетом произвола и эксплуатации, и ничтожество, комизм тех, кто этот произвол с собою несет, и, наконец, очень часто и слабость, пассивность тех, кто этому угнетению подвергается“,⁴¹ то для советской сатиры последнее положение не показательное. Конечно, характер поведения героев имеет необычайно широкий диапазон. Пассивность, приниженность Поли — преходящий момент. Все же для среды, в которой существуют Победоносиковы, характерны протест, человеческое достоинство, непримиримость, вызов, борьба, „победный дух и смех“.

Наличие драматических элементов (в *Клопе* и трагических — попытка самоубийства Зои Березкиной) создавало как раз драматическое напряжение, обостряло основное столкновение, подчеркивало непримиримость борьбы между передовым и регрессивным, сообщало песе боевой, оптимистической задор.

В достижении оптимистического звучания, открывающего новые грани и возможности комедийного искусства, заключается прекрасная, новаторская черта советской сатиры, особенно Маяковского, заставляющая вновь вспомнить пример *Аристофана*, который сумел сценически материализовать в своих сатирических комедиях позитивные жизненные мотивы, идеи и темы (*Мир*, *Богатство*, *Ахарняне*, *Лизистрата* и др.). Дикеополь в *Ахарнянах*, 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“.⁴²

Вопрос это, конечно, не простой. 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 концепцию убедительнее всего опровергала в начале 60-х годов практика драматической сатиры в социалистических странах (в Чехословакии, в Польше Мгожек). 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. Николаев).⁴³ Они недостаточно глубоко учитывали творческий метод Маяковского, сумевшего уже более чем 30 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“⁴⁴ — действительно несут отпечаток абсолю-

⁴¹ Там же, 331.

⁴² Аристофан. Сб. ст. М. 1956, 91.

⁴³ Д. Николаев, *В защиту специфики сатиры*. Вопросы литературы 2, 1961, 47 по 56. См. и его книгу *Смех — оружие сатиры* (М, 1962).

⁴⁴ См. О. Ильян, *Маяковский и вопросы сатиры 20-х гг.* Сб. ст. *Проблемы развития советской литературы 20-х годов*. Изд. Саратовского университета 1963, 74.

тизирующей категоричности, непонимания специфики сатиры и поэтому не так уж непонятен пафос рассуждений защищающего ее Д. Николаева. Кажется, однако, что в его понимании смешивались 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 голой реализацией самого принципа в его чистом виде, а более синтетически охватывает жизнь, может вобрать в себя, как свидетельствует об этом опыт Маяковского, разнообразные идейно-эмоциональные и жанровые элементы, но так, чтобы не нарушилось ни стилевое единство произведения, ни его основной жанровый характер.

Искусство идет, конечно, разными дорогами, ведет поиски в разных направлениях. Невозможно загораживать пути развития социалистической комедии теоретическими умозаключениями, нормирующими художественный процесс. Канонизация одного типа сатирической комедии не может не вести к обеднению творческих возможностей искусства.

Жизнеутверждающий дух комедий Маяковского, рожденный революционным убеждением поэта, его глубокой верой в возможность преобразования общества, выделяет их на фоне даже лучших произведений социально-критической комедиографии 20-х и рубежа 30-х годов. Развитие европейской комедии в 20-е годы, представленное произведениями Б. Д. Шоу, Карла Штернгейма, Карла Цукмейера, Эден фон Хорвата, Г. Кайзера, Яцинто Бенавенте, 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 Эрсмана, 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 избегал иногда даже ремесленнической бульварной комедии (Alfred Savoir, Jaques Deval, W. Somerset Maugham, Frederick Lonsdale, Noel Coward, Giuseppe Lanza, Curt Goetz и др.).⁴⁵ Советская комедия, напротив, не растрчивала и не разменивала свою социальную совесть на развлекательные сценические безделушки, сохраняла понимание сатирической комедии как своеобразного и художественного оружия в общественно-политической борьбе.

⁴⁵ Данные тенденции развития комедии нашли отражение в эссе Ж. Дюамеля о возрождении драмы *Essai sur une renaissance dramatique* (Paris 1928). Дюамель требовал возвращения к молюеровским традициям, призывал возродить комедию характеров и нравов, которая могла бы противостоять тогдашней „бульварной“, развлекательной драматургии.



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

Н. В. ГОГОЛЬ

В драматическом творчестве Маяковского проявляется четко выраженная тенденция — освободить драматическую форму от штампа: „Привычка театралов к «амплуа» (комик, «эженю» и еще чего-то), к «типам» («33 лет с бородой», или «высокий брюнет, после третьего действия уезжает в Воронеж, где и женится»), эта зашаблонившаяся привычка плюс бытовой разговорный тончик и есть архаический ужас сегодняшнего театра» (12, 200). Поэт стремился избежать старых канонов в построении комедийного произведения, всего того, что сдерживает проникновение в него жизни, что образует стену между жизнью и сценой. Настоящая жизнь являлась для него первоэлементом, которому нужно дать максимум свободы в рамках комедийной формы. Маяковский взялся за разрешение сложных задач, стоящих перед советской комедией, со смелостью настоящего новатора: „... мне наплевать на драматические правила... Делается вещь только тогда, когда она делается против правил“, — заявил Маяковский в полемическом пылу на одном из выступлений по поводу *Клопа* (30/12 1928; 12, 507). Театр Маяковского является театром активного действия, театром глубоко заражающим своими мыслями и эмоциями. Маяковский всегда подчеркивал, что „театр — не отобразительская вещь“, что он „врывается в жизнь“ (12, 379). В этой активности он усматривал настоящее назначение своих комедий.

Драматургия Маяковского тяготеет к большим масштабам действия, к воплощению ведущих сил, жгучих проблем и главных конфликтов своего времени и целой эпохи. Поэтому нужно было максимально раздвинуть рамки комедии, чтобы она вместила эпоху в ее ведущих тенденциях.

*

В отличие от *Мистерии-буфф*, изображающей движение истории, мощные классовые катаклизмы эпохи, в *Клопе* и *Бане* предпринята попытка

скорее, так сказать, конкретной топографии жизни социалистического общества в сатирическом ключе, что отразилось соответствующим образом и на структуре произведения.

Сатирический сюжет имеет уже с древнейших времен 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* (Хлестакова принимают за ревизора), или намеренная мистификация Тарелкина, стремившегося объявить 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 отматывающаяся многоэпизодическая цепь сцен служила сплошной демонстрацией — раскрытию и осмеянию социально-политических пороков. (Небезынтересно, что уже современникам Гоголя — вроде актера Сосницкого — 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“.⁴⁶)

Даже и в идейно, социально заинтересованной западноевропейской сатирической комедии XIX века (*Граббе*, *Шутка*, *сатира*, *ирония* и *глубокий смысл*, 1827; *Нестрой*, *Свобода с Кривинкеле*, 1848), поднимающейся над развлекательной линией скривовского 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 предначертанной схемой развития действия. Сумма отдельных интриг приводит в движение сюжетный узел: в комедии *Нестроя* журналисту Факуле, подстрекавшему народ к возмущению, предложено место цензора; он отвергает его; избегая изгнания, Факуле остается в переодевании, 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...“⁴⁷). Сила мольеровской

⁴⁶ См. *Северная пчела* 93, 1836, 30/4.

⁴⁷ Н. В. Гоголь, *О литературе*. М. 1952, 80.

комедии как раз в диалоге, в его мысленной насыщенности, в изумительной вариативности его форм, где сказалась вся единственная в истории комедиографии неподражаемая находчивость великого драматурга.

В это время, как Н е с т р о й стремился сочетать содержащуюся в диалогах политическую проблематику с частной интригой сюжета, Г о г о л ь переплавлял 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 что бы ни стало, другого, отмстить 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“^{47а}), 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 массою, 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 слове идейное содержание и вариативность мольтеровского диалога с занимательной сюжетной историей, вытекающей из обнажения характеров, столкновений и взаимодействия действующих лиц, приводимых в движение общественными пружинами.

Аристофановско-гоголевская линия все же не была полностью воспринята новейшей европейской комедиографией, принявшей художественный импульс, скорее исходящий из социально обогащенной комедии интриги. К ее структурно-типологическому типу восходят не только „салонные“ комедии У а й л ь д а, но и более глубокие и прогрессивные в социально-политическом отношении комедии Шоу, а также немецких экспрессионистов. Например, комедии Г а з е н к л е в е р а 20-х годов XX века (*Дельцы*, „что надо“; *Браки заключаются в небесах*), находятся в плену интриги как сюжетноорганизующего элемента, заинтересованного прежде всего в реализации фабулы, которую необходимо довести до конца, чтобы можно было завершить основной сюжетный круг. Т. е. идея, тема и задача комедии подчиняются действительному моменту, приобретшему 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 послед-

^{47а} Н. В. Гоголь, *О литературе*. Москва 1952, 80.

него предела той или иной метафоры, того или иного образа, той или иной гиперболы"⁴⁸ 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 беседке*, 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 Праге⁴⁹); отгалкиваясь от традиции комедии дель 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 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 поверхностному, но иногда довольно удачному плакату“, обнаруживал в советском театре, в своих постановках первого послереволюционного периода и Вс. Мейерхольд (*Трест Д. Е.* и др. Небезынтересно, что Луначарский высказал пожелание, чтобы „биомеханический театр Мейерхольда . . . скорее завершил свою эволюцию и превратился в хороший революционный мюзик-холл. К этому, собственно, и шел в то время Мейерхольд“⁵⁰). 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 следать из этого единственный в своем роде спектакль“⁵¹. Таким обозрением в лучшем смысле слова и оказался как раз *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

⁴⁸ Б. Ростокский, *Маяковский и театр*. М. 1952, 185.

⁴⁹ См. восторженный отзыв Вс. Мейерхольда о Восковце и Верихе в его статье *О спектакле пражского Освобожденного театра* (1936 г.). В кн. В. Э. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. 1917—1939, часть вторая. М. 1968, 371.

⁵⁰ А. В. Луначарский *о театре и драматургии*, т. 1. М. 1958, 374.

⁵¹ *Пути современного театра*. М.—Л. 1926, 44.

падение столкновением с товарищами из рабочего общежития и уничтожающе осмеив обывательщину („красное бракосочетание“ „бывшего партийца“ с мадмуазель Эльзевирой 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, — писал о сюжете Клопа Маяковский. — После целого ряда перипетий он попадает, наконец, в клетку зоологического сада, где демонстрируется в качестве исключительного экземпляра «обывателиуса вульгариса»“ (12, 189).

Тема присыпкинщины-обывательщины при помощи оригинального приема была спроецирована в будущее. В необычном гротескно-фантастическом сюжетном повороте дано столкновение двух форм человеческого бытия — обывательского и социалистического. Если в первой части комедии Присыпкин вырастает из мещанской среды, представляет реальную опасность и поэтому в нем заключены наряду с комическими и многие отвратительные черты, то во второй части почва выбита у него из-под ног, и он как бы повисает в воздухе. Хотя он и представляет еще определенную опасность и для людей будущего (Присыпкин — источник „трехгорной“ эпидемии пьянства, гитарно-романсовой влюбленности и подхалимства, заражающих город), господствующим в изображении этого персонажа становится именно комическое начало. Во второй части пьесы даже само существование Присыпкина противоречит характеру общества, его идеалам и облику и поэтому оно становится анахронизмом. Он становится пародией на человека: Присыпкин, „чуть было не принятый за «homo sapiens» и даже за его высший вид — за трудящегося“, оказывается „по изучении мимикрийных признаков не человеком, а простым «обывателиусом вульгарисом»“ (12, 187), обитателем клетки зоопарка, выставленной для обозрения. Во второй части комедии авторская ирония и сценический парадокс, лежащий в основе сатирического образа Присыпкина, получил свое крайнее выражение и Присыпкин оказывается окончательно дискредитированным.

Мотив „человека в клетке зоосада“ содержит и новелла *A Man in the Zoo* (1924) английского авангардного писателя — представителя фантастически-абсурдной литературы 20-х годов — Дейвида Гарнета. Гарнет решил этот шокирующий мотив в полусерьезном, юмористически-ироническом плане литературного парадокса. Главный герой произведения John Cromartie стал экземпляром „человеческого племени“, выставляемого в зоопарке глазам зрителей, из-за протеста против проявлений нарушения человеческого рода, потери настоящей чувствительности. Изоляцией от общества он хочет разрешить проблемы своих личных чувств. В отличие от Гарнета, оставшегося в пределах остроумной литературной шутки, Маяковский обыграл данный мотив в резко сатирически-комедийной форме с выразительным социально-психологическим акцентом. Пребывание Присыпкина в клетке зоосада было выражением его человеческой и социальной деградации, кульминацией превращения homo sapiens в homo vulgaris.

Сатирическая дискредитация „человеческого «клопа»“ — „животного, называемого человеком“, как понимал человека вообще Д. Ж. С. и Ф. Т.,⁵² — кульминирующая в финале комедии, постигает, конечно, не только одного Присыпкина, ибо Присыпкин — это не только тот „обывателиус 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. Самоирония поэта является, однако, не „осмеянием постоянной мечты о будущем“, как это казалось Р. Якобсону,⁵³ а выражением слияния своего „я“ с изображаемым миром, нуждающимся так же как несовершенное человеческое „я“ самого создателя в действенных коррективах; вообще, небезызвестно, что „великий человек, утомленный борьбой с миром, осмеяв других, жестоко высмеивает... самого себя“⁵⁴ („... и вообще не устремляешься на порицанье действий другого, но на созерцанье самого себя“; Гоголь, 6, 309).

Маяковский не идеализирует будущее; он знал, что рождение нового человека — не единовременный процесс. (В этом отношении глубоко неправ западногерманский ученый Helmut Uhlig, который утверждает о Маяковском следующее: „Er musste erkennen, dass sich seine Lebenserwartung, seine Hoffnung auf den neuen Menschen, trotz all seines Wirkens als Journalist, als Sprecher, im Gedicht und auf dem Theater, nicht erfüllen sollte.“⁵⁵) Маяковский, конечно, знал, что и в 1979 году будут проявляться многие пережитки, унаследованные от старого времени. „В пьесе — факты об обывательской мрази и века, и сегодняшнего дня“, — отмечал Маяковский, имея в виду предмет своей комедии (12, 507; разрядка моя — М. М.), следуя традициям миворой комедииографии. Ведь „пороки своего века“ (Мольер) клеймили комедииографы антики и ренессанса так же как XIX и XX веков. Поэтому активное наступление на зрителя в *Клопе* естественно завершается заключительной репликой Присыпкина, прямым лобовым ударом, напоминающим 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, пожалте 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“,⁵⁶ Гоголь), ибо он также вслед за своим великим предшественником обнажает безобразный „душевный город“, сидящий „у всякого из нас“. Долгое время обличительная концовка — саркасти-

⁵² Цит. по книге В. Муравьев, *Джонатан Свифт*. М. 1968, 290.

⁵³ *Русский литературный архив*. Нью-Йорк 1965, 173—206.

⁵⁴ Р. Роллан, *Народный театр*. С.-Петербург 1910, 49.

⁵⁵ Helmut Uhlig, *Wladimir Majakowski*. Colloquium Verlag Berlin, 1962, 84.

⁵⁶ Цит. по книге Гоголь и Мейерхольд. М. 1927, 14.

ческая инвектива *Клопа* будет актуальна. Несомненно, и люди 1979 года, как, впрочем, и гораздо более поздних эпох, будут сознавать, 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 развертывалась 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 ругательной парабазы. Им отвечал, если не свист, смешанный с бранью, гомерический хохот смеющегося над собой самодержавного народа“.⁵⁷ Небезынтересно, что Плутарху, разделяющему аристократическую платонскую концепцию античной теории комического, особенно не понравилась парабазы за ее „чрезмерную свободу слова“, „страшно наглую склонность к насмешкам и шутловству“, за „непристойность слов и выражений“.⁵⁸

Будучи отличительным признаком, печатью древней „высокой“ комедии, модернизированная Маяковским „парабазы“ 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 архитектурной построения — также развернутая демонстрация избранного явления и осмеяния 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 Победоносикова 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*).

⁵⁷ Театральный Октябрь, сб. 1, Л.—М. 1926, 94.

⁵⁸ М. Н. Чернявский, *Комедия Аристофана и античные теории смеха*. В сб. ст. *Аристофан*. М. 1956, 105—106.

Сама фабула *Бани*, основанная на событиях вокруг изобретения „машины времени“ и появления Фосфорической женщины, отбирающей лучших современников „для переброски 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 незтичности губ“, а товарища Ночкина за якобы растрату“ [12, 198] и т. д.).

В этих сценах и в ряде других раскрывается Маяковским бюрократизм как явление противоречащее нормам социалистического общежития, несущее в себе возможность для комического восприятия. Маяковский сумел вскрыть и реализовать эту возможность. Смертельно ранив выведенных бюрократов острее сатиры, он сумел добить их смехом. Маяковский обнаружил такие противоречия, которые выявляли суть характера бюрократа и его действий в ярком комическом разрезе. Комизм возникает в пьесе в результате противоречия содержания и формы: бюрократ с партийным билетом; бюрократ, претендующий на то, чтобы одним из первых въехать в будущее; главначпус — руководитель учреждения, которое работает вхолостую, но претендует быть названным „уголком социализма“; пустышка, претендующий на значительность; невежда, претендующий на роль вождя. Таков парадокс, который составил основу комедийно-сатирического образа Победоносикова. И многообразные проявления этого парадокса в комедийном действии определяют сюжетную линию Победоносикова и всего произведения.

Одновременно исследуются Маяковским в отмеченных сатирических сценах 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 (И в а н И в а н о в и ч. Лес рубят — щепки летят. Маленькие недостатки механизма. Надо пойти привлечь советскую общность. Удивительно интересно!); в серии кадров сатириком обнажается политическая фразеология бюрократов, лишенных человеческого облика, шаг за шагом вскрывается их духовный примитивизм, беспринципность, ограниченность и поразительное, но все же надменное невежество (Бельведонский. . . Вы знаете Микель Анжело? Победоносиков. Анжелов, армянин? Бельведонский. Итальянец. Победоносиков. Фашист? Бельведонский. Что вы! Победоносиков. Не знаю. Бельведонский. Не знаете? Победоносиков. А он меня знает? . . .).

Притом Маяковский демонстрирует свойства характера, образ мышления и социально-политическое поведение застывших бюрократов не статически, а в движении, в динамической характерообразующей

градации. Вообще, сюжет *Бани* — равно как и *Клопа* — это динамически развивающийся непрерывный ряд сатирических обличений, столкновений, поединков действующих лиц, сражений (отображающих жизненные противоречия действительности), которые сообщают комедии ее внутреннюю нарастающую напряженность.

Гоголевские чиновники в *Ревизоре*, в особенности Городничий, оказались в определенной, парадоксальной для них ситуации, стремясь увильнуть от возмездия. Привыкнув скорее брать взятки, теперь они сами вынуждены были их давать, дрожать за свое существование. Преобладающим чувством становится у них панический страх перед ревизором — начальством („Когда вельможа говорит, чувствуешь страх“; Добчинский), который буквально ослепил не только глаза, но и разум чиновников („Сосульку, тряпку принял за важного человека“; Городничий). Последующая временная агрессивность в поведении Городничего, связанная с возможностью женитьбы „ревизора“ на Марье Антоновне, под конец пьесы, однако, сменяется его окончательным унижением.

С одинаковой тонкостью исследована и диалектика поведения бюрократа в *Бане*, его способность на моментальные духовные перестройки, на моральные и общественные перевоплощения (О п т и м и с т е н к о. Отдавайте, отдавайте часы, гражданин! . . . Мы найдем себе другое лицо, чтобы подносить часы и уважать) и политического маневрирования всегда приспособляющегося организма. Но здесь, в отличие от *Ревизора*, начальная воинствующая агрессивность Победоносикова и Ко, похожая в некотором отношении на агрессивность „властителей дум“ в *Деле и Смерти Тарелкина*, у которых, однако, преобладает в общении с людьми лишь один тон („Ну-тка в темную!“; „любое выбирай: хочешь честь или хочешь есть“; „всякого подвергать аресту“), сменяется лицемерным притворством (хотя Победоносиков всячески препятствовал работе изобретателей над „машиной времени“, при появлении Фосфорической женщины моментально перестраивается: „ . . . Я, конечно, уже в курсе этого дела, и мною оказано всемерное содействие“); а затем появляется в его поведении самоуверенная, наглая агрессивность в стремлении пролезть в коммунизм („Я попрошу вас не вмешиваться не в свою компетенцию, — обрушивается он на Фосфорическую женщину. — Это слишком! Попрошу не забывать — это мои люди, и пока я не снят, я здесь распронаиглавный. Мне это надоело! Я буду жаловаться всем на все действия решительно всех, как только вступлю в бразды . . .“). Только финальный аккорд, когда Победоносиков оказывается выброшенным из „машины времени“, ознаменовал окончательное обезоружение шайки политических банкротов — разрешение антагонистического конфликта („И она, и вы, и автор — что вы этим хотели сказать, — что я и вроде не нужны для коммунизма?!?“).

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 мимики.

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



„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 Гоголь, защищающий, оправдывающий и раскрывающий в своем *Театральном разезде* 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* своеобразное действие — модернизированную интермедию,⁵⁹ составную часть комедийно-сатирического сюжета, в которой ставит бюрократа и тому, кто сидит в зрительном зале, беспощадное, насмешливое „зеркало“.

В третьем действии *Бани*, основанном на приеме „театра в театре“, кстати, не раз использованном в истории театрально-драматического искусства (его знало средневековье [А дам де ла Ал ь], елизаветинский театр а также театр барокко; встречается, однако, и в драматургии XIX и XX веков [Т и к, Ш н и ц л е р, П и р а н д е л л о; в советской драматургии Л у н ц, М. Бу л г а к о в]) — „сам тов. Победоносиков при-

⁵⁹ Некоторые формальные признаки интермедии заключаются в зрелищном характере III действия, в том, что содержание не имеет непосредственного отношения к событиям вокруг „машины времени“ и основной сюжетной истории (лишь в самом конце появляется Велосипедкин, прокладывая сюжетную связь между вторым и четвертым действием). Но в отличие от старинных интермедий, которые выполняли „зачастую роль веселых представлений в перерывах между действиями с целью развлечения зрителей“, третий акт *Бани* подчинен художественному раскрытию идеи пьесы и сатирическому замыслу драматурга, „имеет важное значение для художественного раскрытия персонажей, выявления их характера“ (см. М. Д. Б о ч а р о в, *Пьеса В. В. Маяковского „Баня“*. Ростов-на-Дону 1972, 108, 109).

ходит 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"; Гоголь 4, 296). Это старая истина, подмеченная давным-давно Свифтом и Дидро. 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".⁶⁰

Прежде всего, однако, третье действие *Бани*, придающее пьесе живой ритм обозрения, имеет открыто полемическое и публицистическое значение. Наряду с критикой эстетского понимания искусства (дана пародия на псевдореволюционный приспособленческий спектакль символического характера) Маяковский подвергал вслед за Булгаковым в его *Багровом острове* (1928) убийственному осмеянию бюрократический подход к искусству, носителей антисатирических тенденций. Так же как заврепертком Савва Лукич Булгакова то запрещает, то разрешает к постановке по его мнению зловредную, „идеологически" не выдержанную, даже „котрреволюционную" 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... Ну, скажем, этот Победоносиков... Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже! Это надо переделать, смягчить, опозитизировать, округлить..."); ему не по шерсти критическая направленность сатиры („А я вас попрошу от имени всех рабочих и крестьян меня не будоражить... Вы должны мне ласкать ухо, а не будоражить"); он всячески протестует против обобщающего воздействия и смысла спектакля („... 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...").⁶¹ Победоносиков отвергает какую бы то ни было художественную критику (ибо ведь „надо показывать и светлые стороны нашей действительности") во имя аполитичного на самом деле, беззубого „искусства для искусства" („Мы хотим отдохнуть после государственной и общественной деятельности") к тому же с примитивной образностью („До-

⁶⁰ Д. Дидро, *Собрание сочинений*, т. V. М.—Л. 1936, 611.

⁶¹ Как точно перекликаются суждения некоторых рецензентов пьесы с выпадами Победоносикова! Свою известную тираду о „нетипичности" Победоносикова главноначупс заканчивал следующими глубокомысленными советами: „...если в его деятельности имеются противозаконные нарушения, надо сообщить куда следует

ступно, просто, на это можно даже детей водить. Между нами, мы — молодой класс, рабочий — это большой ребенок'), лишь поддакивающего 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 как Победоносиков орудуют Придворный из блокавского 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 вздор! Где могло случиться такое происшествие? . . .“, 4, 251; „Чем выставлять дурное, зачем же не выставить хорошее, достойное подражания?“ 4, 238; „Нет, это не осмеяние пороков; это отвратительная насмешка над Россией — вот что!“ 4, 232; „За эдакие вещи нужно сечь, а не хвалить“, 4, 250; и т. д.

Кажется, что близость идей третьего действия *Бани* и *Театрального разъезда* не случайна. Не только их общий пафос, но и текстуальные совпадения,⁶² 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

на предмет разбирательства и, наконец, проверенные прокуратурой сведения — сведения, опубликованные РКИ, претворить в символические образы. Это я понимаю, но выводить на общее посмешище в театре . . .“ (11, 308). Почти буквальный совет преподавал в свое время небыизвестный критик В. Блюм, рассуждающий совершенно серьезно: „Но как же «борьба с недостатками»? . . . Надо изменить методы — надо перейти от «игрового» к «неигровому» способу борьбы. Будем бороться организованно — в прессе, в профсоюзе, в партии, в добровольном обществе“ (В. Блюм, *Возродится ли сатира?* Литературная газета, № 6, 1929, 27/5, 2).

⁶² См., напр.:

Баня

Театральный разъезд

Режиссер. Что вы! Что вы, товарищи! Ведь это в порядке опубликованной самокритики и с разрешения Гублита выведен только в виде исключения литературный отрицательный тип.

Победоносиков. Как вы сказали? „Тип?“ Разве ж так можно выражаться про ответственного государственного деятеля? Так можно сказать только про какого-нибудь совсем беспартийного прощелыгу. Тип! Это все-таки не „тип“, а, как никак, поставленный руководящими органами главначпупс . . .

(11, 307—308)

Господин Б. . . Разве не попадаете гусь и между действительными статскими советниками?

Господин П. Ну, уж, брат, это слишком. Как же может быть гусь действительный статский советник? Ну, пусть еще титулярный . . . Нет, ты уж слишком. (Гоголь 4, 238)

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 показать, что театр — не отобразительская вещь, что он врывается в жизнь“, 12, 379).

Как подтверждается многовековой историей смеха, конкретно исправительный эффект сатиры, в том числе и сатирической комедии, естественно в известной степени ограничен. Хотя Мольер считал, что „обязанность комедии состоит в том, чтобы исправлять людей, забавляя их“, ⁶³ Д ж. С в и ф т (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: „Вот уже шесть месяцев прошло со времени появления моей книги, а я не только не вижу конца всевозможных злоупотреблений и пороков, — по крайней мере на этом маленьком острове, как я имел основание ожидать, — но и не слышал, чтобы моя книга произвела хотя бы одно действие, соответствующее моим намерениям“ ⁶⁴.

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 его 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,

Мезальянсова. Ну, конечно, искусство должно отображать жизнь, красивую жизнь, красивых живых людей. Покажите нам красивых живчиков на красивых ландшафтах и вообще буржуазное разложение. Даже, если это нужно для агитации, то и танец живота. Или, скажем, как идет на прогнившем Западе свежая борьба со старым бытом. Показать, например, на сцене, что у них в Париже женотдела нет, а зато фокстрот, или какие юбки нового фасона носит старый одряхлевший мир — сконапель — бо монд. Понятно?

(11, 310)

Побеносиков. ... Не-еет! В следующий раз я пойду в другой театр!

(11, 317)

Светская дама (в сопровождении двух мужчин: одного во фраке, другого в мундире). Но что за люди, что за лица выведены! хотя бы один привлек... Ну, отчего не пишут у нас так, как французы пишут, например, как Дюма и другие? Я не требую образцов добродетели; выведите мне женщину, которая бы заблуждалась, которая бы даже изменила мужу, предалась, положим, самой порочной и непозволенной любви; но представьте это увлекательно, так, чтобы я побуждена была к ней участием, чтобы я полюбила ее...

(Гоголь 4, 241)

Отставший чиновник. Только время даром пропало! Нет, никогда больше не пойду в театр!

(Гоголь 4, 256)

⁶³ Мольер, *Собрание сочинений*, т. 1. М. 1957, 568.

⁶⁴ Д ж. С в и ф т, *Путешествия Гулливера*. ОГИЗ, М. 1947, 8.

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. Комедия *Скупой* назидательна и для щедрого, а *Игрок* — и для того, кто совсем не играет; те слабости, которых они чужды, есть у других, с которыми им приходится жить; полезно знать тех, с кем легко можно встретиться в обществе, полезно предохранить себя от неблагоприятных впечатлений, производимых примером. Предохранительные меры есть тоже отличное лекарство, и во всей морали нет средства более сильного и действительного, чем смех”.⁶⁵

Во всяком случае, исторический опыт человечества подтверждает непреходящее значение сентенции *С в и ф т а*, 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 . . .”⁶⁶ („Кто клеймит пороки и к невинному смеху увлекает людей, тот приносит обществу больше пользы, чем все министры, начиная с Адама и кончая Уолполом“).

⁶⁵ Г. Э. Лессинг, *Гамбургская драматургия*, Academia, М.—Л. 1936, 112.

⁶⁶ *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 своих *Путешествиях Гулливера* стремился „скорее терзать, чем забавлять мир“, то уничтожающий смех сатиры Маяковского не только выражение гнева, но весь пронизан лучом жизне-радостного веселья. Драматизм, связанный с изображением „аномалий“ действительности, и, с другой стороны, героико-патетическая струя Бани не вызывают мрачно-гневный или, наоборот, торжественно-серьезный смех. Комедии Маяковского — это веселое зрелище, остроумный рассказ о мытарствах и пороках, с которыми сталкиваются люди при социализме; обертоном звучит жизнерадостный, бесстрашный, „звонкий“ народный смех.

Я. Эльсберг в книге *Вопросы теории сатиры* (1957) уделил внимание долго державшемуся неверному мнению, „сводящемуся к тому, что сатирическому искусству комизм якобы вовсе не свойствен“.⁶⁷ Он отметил, что противопоставление комизма и сатиры, давно опровергнутое опытом русской классической и мировой литературы, в настоящее время уже не находит себе сторонников. Однако это не совсем так. Эта концепция вновь появилась в утверждении чешского теоретика Я. Бочека, будто сатира „исключает веселье“. „Сатирическая комедия, — писал Бочек, — вызывает не веселье, а смех — как намекает рассуждение Бергсона — или, точнее, как можно было бы доказать, продолжив анализ некоторых образов Мольера или комплексно проанализировав русскую комедию Гоголя, Сухово-Кобылина, — смех и гнев“.⁶⁸ Новизна наблюдения несколько сомнительна. Уже 140 лет тому назад Стендалю казалось, что „комедия Мольера слишком насыщена сатирой, чтобы часто вызывать... чувство веселого смеха“ (Стендаль, *О смехе и комедии*).

Опыт советской сатиры, как она формировалась в творчестве Эр д-

⁶⁷ Я. Эльсберг, *Вопросы теории сатиры*. М. 1957, 169.

⁶⁸ J. Boček, *O komedii*. Praha 1963, 22.

мана, Маяковского, Ильфа и Петрова, Зощенко и др., опровергает априорные теоретические построения Бочека. Ведь веселье — это не только пустое развлечение, беззаботный хохот, оно не бывает лишено социального коэффициента. Впрочем, Бочек сам под понятием „веселье“ подразумевает „то, что обычно принято называть хорошим настроением, оптимизмом“, выдвигает, однако, между ним и сатирой непреходимую стену. Социалистической сатире как раз не чуждо именно такое веселье.

Сатирические романы Ильфа и Петрова и сатирические комедии Маяковского вызывают „хорошее настроение, оптимизм“, это веселая сатира, коренящаяся в глубокой вере, что обличаемое зло преодолимо. Основой такого веселья является юмористическое отношение к действительности, юмор, который в советской сатире органически дополняет эту категорию комического. О тесной, диалектической связи этих видов комизма в советской сатире (в данном случае дело не в наблюдаемом иногда смешивании понятий юмора и сатиры) можно прочесть не только в работах современных эстетиков, занимающихся теорией сатиры (Эльсберг, Борев и др.). Новый характер взаимоотношений сатиры и юмора в условиях социалистического искусства, которые „соприкасаются и незаметно переходят по качеству одно в другое“ (М. Кольцов⁶⁹), постигали и сами советские сатирики 20-х и 30-х годов.

Показательно в этом отношении само сатирическое творчество Маяковского, Ильфа и Петрова и др. Поединок „растратчика“ Ночкина с бюрократом Победоносиковым в *Бане*, — это фейерверк искрометных политически заостренных шуток. Ночкин, сознавая свое превосходство над тупым бюрократом, выдумывает небылицы о том, что Маркс играл в карты в „азартные игры“, да еще на „казенные деньги“. Больше, чем гнева, здесь остроумного веселья, что окончательно дискредитирует сомнение бюрократа, ставшего чучелом для осмеяния. Сатира в состоянии применить в своих целях все оттенки и черты комизма от легкой шутки до гневной инвективы включительно.

Вообще, именно с появлением „феерической комедии“ *Клоп и Бани* — „драмы... с цирком и фейерверком“ — 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“, 12, 440), возвращающая театрально-драматическому искусству утраченную во многом художественной литературой стихию народно-площадной, зрелищной культуры.

⁶⁹ М. Кольцов, *Конец скуке мира*. М.—Л. 1930, 8.

Обе пьесы Маяковского реализованы как занимательное зрелище, сплетающее в духе современного ревю разнообразные виды и элементы народно-площадного и зрелищного 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 иронического и шуточного подтекста („У нас / и за границей, / а также повсюду / граждане / выбрасывают / битую посуду. / Знаменитый / Экцельзиор, / 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 „лунагички“ 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.⁷⁰

Баня, в отличие от *Клопа*, не имеет столь явной карнавальной сюжетной фактуры. Ее архитектоника, 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 художественная ткань насыщена приемами карнавально-балаганного искусства: здесь гротескное снижение от развенчивающего ругательства („а ты слепая кишка, канцелярскими разговорами мочишься 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 комедии, модернизированный отзвук и аналогия карнавально-балаганного стиля минувших эпох, способствующего созданию веселой и непринужденной игры. Все это в свою очередь роднит пьесы Маяковского с одним из интересных видов сценического искусства, пронизанного буйным весельем старинного театра — французским „ярмарочным театром“ Л е с а ж а и др. драматургов XVIII века. „Ярмарочный театр“ представлял собой увлекательное зрелище, синтезирующее сатирические куплеты обличительного характера с пением, пантомимой, акробатикой; стремление установить контакт со 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“.⁷¹

⁷⁰ В поисках генетических связей драматического творчества Маяковского с художественными традициями народно-площадной культуры прошлого, дала автору данной работы ряд ценных импульсов глубоко эрудированная книга М. Бахтина *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (М. 1965).

⁷¹ См. Т. Я. Карская, *Французский ярмарочный театр*. Л.—М. 1948, 33.

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). Яркие, метафорические образы, лежащие в основе сюжетов комедий Маяковского, требуют зрелищного воплощения, предполагают театрализацию. „Театр забыл, что он зрелище. Мы не знаем, как это зрелище использовать для нашей агитации. Попытка вернуть театру зрелищность, попытка слезать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы“, — такой была установка Маяковского-драматурга (12, 200).

Ориентация Маяковского на зрелищность представляет собой явление чрезвычайной важности. Это своеобразная черта театра Маяковского, его существенный принцип. Маяковский возвращал театру то, что представляет его сущность и что частично было им утеряно за счет разговорного театра. А ведь театр прежде всего воздействует образом, а не сентенцией, хотя она и представляет его неотъемлемую принадлежность. Элементы зрелищности у Маяковского способствуют донесению до зрителя всего богатства и глубины идейно-политического содержания в глубоко эмоциональной художественной форме. „Основная трудность — это перевести факты на театральный язык действия и занимательности“ (12, 185).

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

Именно поэтому Маяковский обращался к средствам различных зрелищных искусств, подчиняя их раскрытию основного идейного содержания комедии. Эту сторону комедиографии Маяковского в свое время высоко оценивал старый „правдист“, брат А. Серафимовича, В. Попов-Дубовской, подчеркивая ее как элемент нового театрального стиля: „И наше театральное искусство, развертывая творчество для художественного завоевания масс, неизбежно будет заимствовать у цирка его методы, которые в совпадении с высокой театральной культурой дадут возможность наметить один из важных путей в театральном творчестве. По такому пути и пошли автор и постановщик «Бани» и создали необычный и для многих непривычный спектакль, нащупывая новую «цирковую» форму для широкой политической сатиры, пытаясь дать образец нового стиля“.⁷² Отзыв В. Попова-Дубовского тем более полезно вспомнить, что и в период первой постановки комедии и позднее ориентация Маяковского на яркую зрелищную форму бралась под сомнение. Б. Росточкий, например, в своей книге о театре поэта пишет: „Поэтому некоторый крен в сторону подчеркивания качеств театра

⁷² В. Попов-Дубовской, *В поисках путей* (Мысли по поводу постановки „Бани“). Правда, № 97, 1930, 8/4, 4.

как зрелища не только сам по себе составлял излишнюю крайность в высказываниях Маяковского по вопросам театра, но и вступал в известной мере в противоречие с ведущей линией развития его собственного драматургического творчества".⁷³ Однако, на самом деле, Маяковский и в *Бане* не отказался от самого принципа создания зрелищного спектакля. И не случайно мысли о театре, как зрелище, он развивал наиболее энергично именно в связи с обсуждением *Бани*, что никоим образом не вступало в противоречие с реалистической основой комедии. Использование ярких карнавально-зрелищных форм — это неотъемлемая часть новаторского опыта Маяковского в области драматургии, который не должен быть ни забыт, ни утрачен.

⁷³ Б. Росточкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, 301.





„... 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 свободолюбивостью, отменой социальной иерархии и сословных преград, гражданской свободой и откровенностью: „В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее“.⁷⁴ 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 карнавалльной стихии нашли отражение и на народной основе смеха Клопа и Бани. Смех Маяковского является выражением истинно народного смехового миропонимания, берущего мир в высшей степени трезво и реалистически. Такой смех, которым защищается и сопротивляется простой рядовой человек давлению чувства 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 ограни-

⁷⁴ М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле*. М. 1965, 13.

чивает⁷⁵, 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 пугать 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 праздно сравнивать себя со своим соседом“.⁷⁶ Однако история сатиры и смеха в социалистическом обществе противоречит вышеприведенному утверждению. Вопреки тщетным усилиям социалистических регрессистов и агеластов зажать смех и сатиру, народ всегда смеялся свободным, победным насмешливым смехом над всем, что заслуживает осуждения, над слабостями и пороками современности.

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“; он „всем существом хотел общественной любви, понимания, оценки“⁷⁷), 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 гневная, 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 щадить, где бы оно ни было“; Гоголь 4, 297).

Сатирическая издевка Клопа и Бани уже не была пронизана неоромантической кощунственной „провокаторской“ и „трагической“ иронией, характерной для дореволюционного 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), раздается в них созидая-

⁷⁵ Там же, 103.

⁷⁶ Стендаль, Собрание сочинений, т. 7, М. 1959, 147—148.

⁷⁷ А. В. Луначарский, Жизнь и смерть. О Маяковском. Комсомольская правда, № 91, 1930, 3.

щий, „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 Октябрьская революция нуждалась в смехе, расчищающем дорогу к будущему, к коммунизму, в смехе, 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 же как и другие гуманисты его времени — знал, что и „дни социалистического строительства не сразу ликвидируют «скотину», которую каждый таскает в себе“.⁷⁸ Нигде, однако, его смех не является выражением оппозиции по отношению к советской власти, ибо всем своим сатирическим творчеством поэт служил правде, революции и 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 и 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 Сухо-во-Кобылин изобличал мир, человеку совершенно враждебный, чуждый („... тамо убо море... великое и странное — идеже гадов несть числа!“) и, осудив его, в стремлении буквально отомстить за все им лично выстраданное, за всю нанесенную

⁷⁸ См. Гоголь и Мейерхольд. М. 1927, 11.

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 всякое 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 понятым и незамеченным; в связи с тем появились у него самоупреки и настроения резигнации: „Это было первое мое произведение, замышленное с целью произвести доброе влияние на общество, что, впрочем, не удалось: в комедии стали видеть желанье осмеять узаконенный порядок вещей и правительственные формы, тогда как у меня было намерение осмеять только самоуправное отступление некоторых лиц от форменного и узаконенного порядка. Представленье «Ревизора» произвело на меня тягостное впечатление. Я был сердит и на зрителей, меня не понявших, и на себя самого, бывшему виной тому, что меня не поняли. Мне хотелось убежать от всего...“ (рубеж 1847/1848 года; Гоголь 6, 306—307).

Отношение Маяковского к миссии сатирика и назначению своей сатиры не было иное; так же как и Гоголь и Маяковский, реагируя весьма огорченно на все упреки, страдал из-за того, что его намерение осталось не понятым 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 раздумьях 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,⁷⁹ работа со-

⁷⁹ Испугавшись обобщающей силы *Ревизора*, Гоголь в некотором отношении стремился в *Развязке* выхолостить его социально-обличительное содержание, оспаривал реальность изображаемого, передвигал значение пьесы из плана истинно реального изображения в план ирреальный, символистский, конкретное социально-политическое содержание комедии стремился заменить общечеловеческими мо-

держит и свое смысловое познавательное ядро: размышление о самокритическом назначении сатирической комедии продиктовано стремлением возратить „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!“ (Гоголь, 4, 293). Отсюда и в самом *Ревизоре* имеется наряду с планом социальным (сатира на империю) и план общечеловеческий, 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.⁸⁰

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“.^{80а} Эти слова, в сущности, объясняют самокритический характер сатиры 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 „всемирного“ „смеха-судьи“, которую воспринял и Маяковский, возвращала смеху его истинное, аристофановское, „очистительное“ назначение: ведь „всемирный смех есть целительная, кафар-

ральными категориями, аллегорическим толкованием содержания: провинциальный город, выведенный в пьесе, Гоголь толковал как „... наш же душевный город“, который „сидит... у всякого из нас“; „Ревизор этот наша проснувшаяся совесть...“ (Гоголь, 4, 292), что было совершенно справедливо отвергнуто его современниками, в особенности М. Д. Щелкиным, не желающим принять новую авторскую интерпретацию смысла пьесы: „Не давайте мне никаких намеков, это-де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу этой переделки: это люди настоящие, живые люди, между которыми я взрос, почти состарился... Нет, я их вам не дам! Не дам, пока существую. После меня переделайте хоть в козлов; а до тех пор я не уступлю вам Держиморды, потому что и он мне дорог“ (М. С. Щелкин, *Записки*. Письма. М. 1952, 202).

⁸⁰ См. П. Зайцев, „Ревизор“ у Мейерхольда. В кн. Гоголь и Мейерхольд. М. 1927, 59—60.

^{80а} По литературным вечерам. Диспут о советской сатире (Политехнический музей). На литературном посту 2, 1930, 80.

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, не случайно 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 собой своеобразную трибуну народного мнения, здесь налицо: „Жизнь Афинян проходила на площадях, в портиках и садах; их мысли, замыслы и разговоры стремились беспрестанно к делу общественному, в котором участвовали все граждане, и потому их поэты сочиняли в роде нынче называемом 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 окоченеть, пародировал их на театре. Живое соучастие к происходящему на площади и на сцене сливало зрителей с действующими лицами в одно целое“ (А. А. Шаховской).⁸³

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 gegen 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 gefahrenumbrandeten 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.“⁸⁴

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 непрестанному общественному совершенствованию и самообновлению, и когда только настоящая демократия способна терпеть откровенный,

⁸³ Цит. по книге: Ю. Тынянов, *Архаисты и новаторы*. Л. 1929, 325.

⁸⁴ Н. Kindermann, *Meister der Komödie*. Wien—München 1952, 81—82.

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 открыто порицать и осмеивать“.⁸⁵

Именно в звонком, победном, самокритическом народном смехе кроется утверждающий заряд и пафос не только сатирических комедий Маяковского, но и социалистической сатиры вообще. Тривеский 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.

В некоторых работах, затрагивавших эту проблему, встречалась в прошлом определенная неточность в понимании вклада, сделанного Маяковским. Так, например, Б. Росточкий, сравнивая комедии *Клоп* и *Баня*, писал: „Если в комедии «Клоп» на первый план выдвигались мотивы сатирические, обличающие, критические, явным образом преобладавшие в построении пьесы в целом, в расстановке действующих лиц (недаром сам Маяковский указывал на то, что центральными фигурами в «Клопе» являются Присыпкин и Баян — персонажи, подвергаемые разоблачению и осмеянию), то по-иному строится «Баня». Мотив обличительно-сатирический, хотя и занимает весьма важное место в развитии действия, но выступает здесь лишь органическим, естественным дополнением мотива утверждающего, пафосного, героического“.⁸⁶ В этом и других высказываниях исследователя (см. стр. 320, 236) утверждение связывалось лишь с героической линией, конкретно воплощенной в положительных персонажах комедии. Получалось при этом, что в *Бане* она, как будто, оттеснила сатиру на второй план. Однако „пафосно утверждающая устремленность“ комедии Маяковского — следствие всего строя пьесы, принадлежность всех ее частей. Она достигнута прежде всего средствами сатиры, которая и в *Бане* занимает главное место.

Все определяет политическая позиция сатирика, его страстное стремление помочь молодой республике в деле устранения препятствий на пути к социализму. „Я не поэт, — сказал Маяковский, — а прежде всего поставивший свое перо в услужение, заметьте, в услужение, сегодняшнему часу, настоящей действительности и проводнику ее — Советскому правительству и партии“ (12, 358—359). Полный негодования ко всему отрицательному, Маяковский старался перевоспитать людей: воодушевить их, поднять их на борьбу с недостатками, чтобы ускорить продвижение вперед (в этом заключается активность его сатиры). Глубоко эмоциональное содержание сочетается в его сатире с рациональным моментом, с твердой уверенностью в победе социалистических начал жизни. Перспективой коммунизма, являющегося единственным критерием оценки явлений действительности, он проверял ее достижения. Поэтому все время ясно чувствуется, во имя чего автор борется, почему обличает от-

⁸⁵ См. сб. ст. Аристофан. М. 1956, 106—107.

⁸⁶ Б. Росточкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, 214.

рицательное: не только во имя общечеловеческого, а во имя ясно сформулированного и выраженного коммунистического миропонимания, во имя прекрасного, существующего в настоящей действительности положительного начала, во имя рядовых людей, рядовых трудящихся социалистической эпохи, являющихся порукой дальнейшего общественного движения. (Как известно, для К. Маркса и Ф. Энгельса „коммунизм . . . не состояние, которое должно быть установлено, не идеал, с которым должна сообразоваться действительность“, а „действительное движение, которое уничтожает теперешнее состояние. Условия этого движения порождены имеющейся теперь налицо предпосылкой“⁸⁷.)

Утверждать — ни в коем случае не означает только пассивно созерцать „наши достижения“ и механически и панегирически соглашаться с положительным. Очевидно неразрывное диалектическое единство пафоса утверждения 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 далеко“, т. е. включает положительную программу, „утверждение социализма путем образного изображения фактов, людей и взаимоотношений людей в процессе труда“ (Г о р ь к и й). (Кстати, в диалектике „отрицание есть определенное нечто, имеет определенное содержание“, это не „голое отрицание“. „Отрицательное есть в равной мере положительное“, — фиксирует Л е н и н наблюдение Гегеля в своих конспектах гегелевской *Науки логики*.⁸⁸ Впрочем, „голое отрицание вообще совершенно чуждо народной культуре“.⁸⁹)

Другими словами, литература социалистического реализма — это по своей природе литература критическая. Австрийский эстетик ревизионистского толка Э. 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“.⁹⁰ Если в прошлом создалось, 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 восприни-

⁸⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, *Сочинения*, т. 3, изд. второе. Москва 1955, 34.

⁸⁸ Ленин, *Полное собр. соч.*, т. 29, М. 1963, 88.

⁸⁹ М. Бахтин, 14.

⁹⁰ Цит. по чешскому изданию: Ernst Fischer, *Odcizení, dekadence, realismus*. Praha 1963, 65.

мали 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“.⁹¹ В таком же духе спустя много лет трактовал проблему и Б. Брехт, отметив, что „наш социалистический реализм должен быть одновременно и критическим реализмом“.⁹²

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 . . .“ (М а я к о в с к и й 12, 386). Если с этой точки зрения взглянуть на Баню Маяковского, который сумел художественно постичь уже в конце 20-х годов новое качество критики и самокритики, политически руководствуясь партийным пониманием проблемы, то станет очевидным, что ее утверждающий пафос возникает не только как результат конкретного воплощения положительных героев, а также, прежде всего, из отрицания средствами сатиры того, что стоит на пути движения общества вперед.

Здесь вполне проявляются глубоко новаторские черты советской сатирической комедии, на передний план выступает прежде всего ее с о з и д а ю щ и й характер. Поэтому основная идея, пронизывающая обе комедии Маяковского — это борьба за утверждение коммунистического идеала, красоты человеческого характера, деяния, настоящих человеческих отношений.

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

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

⁹¹ *Первый Всесоюзный съезд советских писателей.* (Стенографический отчет.) М. 1934, 666.

⁹² Б. Брехт, *Театр*, т. 5/1, М. 1965, 138.

И Маяковский своим сатирическим творчеством доказал это практически.

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

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

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

*

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 усматривал 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, по 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 IX века Аверроэс, исходящий из аристотелевской поэтики, говорил о трагедии, как об „искусстве хвалить“, а о комедии, как об „искусстве порицать“.⁹³ Франко-латинскому поэту XVII века Сентелю 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 ди-

⁹³ Ign. Kratschovsky, *Die arabische Poetik im IX. Jahrhundert*. Le Monde Oriental, XXIII, Fasc. 1—3, Upsala 1929, 27.

фирамба, 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 потоком злых остроф“ и выдвигал „легкий смех“ Менандра, который-де постиг, что в комедии „нужно поучать без желчи и без яда“.⁹⁴

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 . . .“⁹⁵ что и выдавалось ими за новый, социалистический вид 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.

⁹⁴ И. Буало, *Поэтическое искусство*. М. 1957, 91—92.

⁹⁵ См. Е. Журбина, *Рождение сатиры*. Литературная газета 29, 1936, 20/5, 4.





„«Баня» — вещь публицистическая, поэтому
в ней не так называемые «живые люди»,
а оживленные тенденции“.

В. МАЯКОВСКИЙ

„«Баня» — вещь публицистическая, поэтому в ней не так называемые «живые люди», а оживленные тенденции“, — писал Маяковский (12, 200). Поэтому здесь он не стремится к подробному рисунку индивидуальных психологических переживаний персонажа. Выявляя и демонстрируя избранный порок (мещанство, обывательщину, бюрократизм), Маяковский стремится показать в разнообразных обстоятельствах общественной борьбы и взаимоотношениях героев его наиболее характерные отрицательные социально-политические проявления.

Многоликая галерея бюрократов в Бане (Победоносиков, Оптимистенко и др.) составляла, по словам Маяковского, „общую фигуру бюрократа“ (12, 396). Процесс концентрации отрицательных качеств в одной фигуре, в основном общем типе (Победоносиков), однако, сопровождался в то же время рассредоточением определенных типических черт в ряде других, вторичных образов, в каждом из которых акцентируется один соответствующий главный признак. Это характерная черта сатирико-комедийного искусства (уже А. Бергсон отмечал, что определенный инстинкт побуждает комедийного автора группировать вокруг главного персонажа второстепенных действующих лиц, являвшихся его, так сказать, „упрощенными копиями“⁹⁶), отличалась ею и комедия Гоголя и Сухово-Кобылина.

Кажется, что этот прием сатирического характеростроения, формирующийся прежде всего в пьесах, отличающихся „сонмищной“ основой, является у Маяковского в определенном отношении какой-то особой аналогией или же формовой модификацией и досозданием *хорового* начала высокой политической комедии древней Греции.

Русская комедиография, которая развивалась в своих лучших образцах в русле общественно-политической, „обличительной“ комедии, возвращалась несомненно к утерянному комедиографией в процессе ее много-

⁹⁶ А. Бергсон, *Собрание сочинений*, т. 5, С.-П. 1914, 186.

векового развития хоровому принципу. Хоровое начало заметно в особенности в *Ревизоре* — да не только в той „толпе“, которая „заявляет о себе с третьего действия“, ⁹⁷ а во всей системе образов. Сгруппированные вокруг Городничего Ляпкин-Тяпкин — судья, Земляника — попечитель богоугодных заведений, Шпекин — почтмейстер, Хлопов — смотритель училищ, Добчинский, Бобчинский — пара болтунов — „городских помещиков“, — являются якобы единым многоголосым, психологически дифференцированным хором характеров, пестро варьирующим ведущий социально-политический тип. Все вместе создают яркую карикатурную картину „чиновничьего муравейника“ царской России.

Подобным образом действовал в своей сатирической драме *Дело Сухова-Кобылин*. И здесь имеется целая „монархическая лестница“, многоликое индивидуализированное изображение „армии“ чиновников — от высокопоставленных должностных лиц („Весьма важное лицо“, „Важное лицо. По рождению князь . . .“) до последних „колес, шкивов и шестерней бюрократии“ (Герц, Шерц, Шмерц); они дополняют основной образ царского бюрократа (Варравин) и вместе составляют общий тип чудовищного, мракобесного мира.

Кажется, что „хоровой“ принцип встречается обычно в тех сатирических произведениях, где демонстрируются в отрицательном разрезе не только личные свойства, поведение, судьба и т. д. индивидуума, а важное общее социально-политическое явление, которое раскрывается в шеренге его носителей; наоборот с ослаблением и потерей политичности начинается ослабление и потеря хорового начала.

Волна хоровой энергии заметна и в заселении *Бани*, историко-литературная генеалогия которой и в данном отношении ведет не только к стелевой ветви Гоголя и Сухово-Кобылина, но и к древнейшим традициям и приемам комедии как таковой. В духе „хора“ древнегреческой высокой сатирико-политической комедии, разделенной на два взаимно состязавшиеся полухория, и мир образов в *Бане* Маяковского распадается на два сражавшиеся, непримиримые лагеря. Если Победоносиков, Оптимистенко, Иван Иванович, Моментальников составляли „общую фигуру бюрократа“, то и Двойкин, Тройкин, Фоскин (см. Добчинский, Бобчинский в *Ревизоре*; Чибисов, Ибисов, Герц, Шерц, Шмерц в *Деле*, Качала и Шатала в *Смерти Тарелкина* — типологическая родственность, выраженная и рифмующимися сходными фамилиями), Поля, Велосипедкин, окружающие кольцом вторичных образов ведущий характер изобретателя Чудакова, представляют собирательное „лицо единое во множественности своих частных проявлений“ — общую фигуру народа-энтузиаста.

„Высокая“ комедия, служа запросам гражданской общины, нуждалась в хоре, как в символе самого народа, глядевшего в свое комедийное отражение, и поэтому всецело покоилась на хоровой основе. В комедии четвертого века, пережившей независимость Греции и переставшей служить голосом свободного народоправства, хор закономерно и быстро вырождается в декоративный придаток, бесполезно задерживающий течение пьесы и, наконец, не только атрофируется как архитектурный

⁹⁷ *Театральный Октябрь*, сб. 1, М. 1926, 95.

принцип формы, но и как внутренний нерв действия замирает".⁹⁸ Комедия Маяковского, как выражение самокритически настроенного, смеющегося над собой самодержавного народа, возрождает хоровой принцип древнейшей „высокой“ комедии в качестве неотъемлемого атрибута ее современной жанровой модификации.

*

Действующие лица пьес Маяковского — своеобразные варианты основного типа — наделены „индивидуальной характеристикой“, но это не черты индивидуальной человеческой личности, а конкретизация общественно-политической сущности образа с выделением социально-психологической доминанты характера. Принцип „оживленных тенденций“ Маяковского, намечавшийся уже в трагедии *Владимир Маяковский*, формирующийся в *Мистерии-буфф*, в маленьких сатирических пьесках (*Пьеска про попов, кои не понимают, праздник что такое*, 1920; *А что, если? ..*, 1920; *Как кто проводит время, праздники празднует*, 1920), а затем в *Клопе* (где был в основном завершен переход от „образа-маски“ к сатирическому, индивидуализированному „образу-характеру“⁹⁹) продолжал прежде всего аристофановский способ сатирической типизации, встречающийся также и в народной драме.

Задолго до Гоголя, Сухово-Кобылина и Маяковского уже Аристофан создавал ярко очерченные гротескно-преувеличенные образы (индивидуальная психологическая характеристика, однако, у него подавлялась за счет обобщенности социального типа), в облике которых раскрывается определенная доминирующая социально-политическая черта, идея или „страсть“ — наглость, демагогия, мошенничество, фальшь, корыстолюбие и т. д. (напр., образы Пафлагонца и Колбасника в *Всадниках*, Филоклеона в пьесе *Осы* и др.). Кстати, и Лессинг отмечал, что общий характер — это „насыщенный характер, скорее олицетворенная идея характера, чем охарактеризованная личность“.¹⁰⁰ Хотя Гегель высказывался относительно данного принципа характеростроения довольно скептически („... характеры не должны сводиться лишь к персонифицированным интересам“, ибо „такие абстракции определенных страстей и целей прямо-таки не производят никакого впечатления“¹⁰¹), тем не менее его художественная реализация у Аристофана и особенно у Гоголя и у Маяковского была более емкой, способствовала тем самым созданию цельных, живых и неповторимых характеров.

По существу тем же методом характеростроения собирательных образов (т. е. с обнажением конкретной общественно-политической, классовой и национальной сущности персонажа с акцентом на типовой доминанте его характера) созданы и положительные герои в *Мистерии-буфф*, в *Клопе*, только здесь они, конечно, решены совершенно в другом идей-

⁹⁸ Там же, 95.

⁹⁹ Поэтому, кажется, все же прав А. Метченко, который взял под сомнение самохарактеристику Маяковским своего способа сатирической типизации и считает, что „выражение «оживленные тенденции» совершенно неприменимо к ее центральным персонажам, как положительным, так и отрицательным“ (А. Метченко, *Творчество Маяковского 1925—1930 гг.* М. 1961, 537—538).

¹⁰⁰ Г. Э. Лессинг, *Гамбургская драматургия*. Academia, Москва—Ленинград 1936, 344.

¹⁰¹ Гегель, *Сочинения*, т. XIV, М. 1958, 347.

ном и жанровом ключе (в одном случае торжественно-серьезном, в другом полном скрытой юмористической иронии), причем индивидуальная характеристика несколько отодвинута на второй план.

В создании положительных героев в *Бане* Маяковский пошел несколько иным путем, чем в *Мистерии-буфф* и *Клопе*. Коль скоро речь шла о воплощении живых сил общества, одержимых творческой энергией, о воплощении трудового энтузиазма, поэт отказался здесь от „чистой условности“, свойственной „оживленным тенденциям“. „Чистая условность“ образов-масок заранее обрекала бы на схематизм.

Сатирическая комедия имеет свои специфические особенности, которые характеризуют всю систему образов. Опыт Маяковского свидетельствует о том, что наиболее полно выявляются те черты положительных персонажей, которые относятся к сфере их борьбы с отрицательными явлениями, персонифицированными в сатирических фигурах. В этом отношении формулировка Я. Э л ь с б е р г а, рассматривающего образ Чацкого в *Горе от ума*, что внутренняя жизнь героя „рисуетя преимущественно под углом зрения этой борьбы“¹⁰² с сатирическими персонажами, сохраняет свою силу до некоторой степени и для советской комедии. И положительные герои Маяковского в *Бане* ограничены в своих действиях в значительной степени „сатирической территорией“ отрицательных персонажей, действуют на ней. Но вместе с тем, в *Бане* драматург сумел заметно расширить рамки комедии, стремясь — как уже отмечалось — „особенно в эпоху пятилетнего строительства, дать не только критикующую вещь, но и бодрый, восторженный отчет, как строит социализм рабочий класс“.

Маяковский подчеркнул в своих положительных героях те качества, которые умножали главный пафос комедии. В лапидарной, но выразительной форме он изображает их простоту, скромность, мужество, энтузиазм, любовь к труду, чувство юмора. Образы положительных героев в *Бане* — Чудаков и Велосипедкин — индивидуализированы, это характеры,¹⁰³ но характеры, существующие все же в сатирической комедии. Они обрисованы с помощью заострения, в некотором отношении шаржированы. Уже в *Клопе*, но особенно в *Бане* Маяковский сумел юмористически-критическими штрихами преодолеть одностороннюю серьезность, преобладающую в образах „нечистых“ в *Мистерии-буфф*: восторженное увлечение изобретателя Чудакова, „легкого кавалериста“ Велосипедкина и других „машиной времени“ несколько подчеркнуто, оно переходит иногда в смешное чудачество, а порой комическую одержимость. Этот позитивный комизм и известное упрощение их жизненных интересов — политическая наивность, рассеянность и непрактичность Чудакова, или „практический материализм“ Велосипедкина (он предлагает, например, использовать „машину времени“ Чудакова то для выключения скучного оратора Когана, то для выращивания дыплят) — свидетельствуют о том, что положительные герои *Бани* не являются слепком с положительных героев жизни, а обнаруживают следы некоторой условности.

¹⁰² Я. Э л ь с б е р г, *Вопросы теории сатиры*. М. 1957, 345.

¹⁰³ Подробный анализ положительных образов в *Бане* см. в кн.: М. Д. Бочаров, *Пьеса В. В. Маяковского „Баня“*. Ростов-на-Дону 1972, 5—52.

Их сценическое бытие, естественно, должно было в известной степени подчиниться тем „законам“, по которым живут сатирические персонажи. Их поведение подчинено не только логике их характера, но обусловлено и теми условными ситуациями, которые порождает сатирико-фантастический сюжет. Именно это и давало возможность Маяковскому изображением положительных персонажей не нарушать стилистического единства комедии, и в то же время быть гибким в выборе для них художественных оттенков, избежать одноцветности и однолинейности.

*

Отношение Маяковского к позитивному жизненному началу является, однако, не только односторонне пietetно-восторженным. Мечта о будущем не лишала поэта критичности. Положительные герои сатирических комедий Маяковского несут на себе не только одобрение, сочувствие автора, но и критические интонации. Когда-то уже Бергсон подметил, что „и наконец надо-же сознаться, — хотя это и не так легко, — что мы смеемся не только над недостатками своих ближних, но иногда и над их достоинствами“.¹⁰⁴ Так же как в известной мере комической получалась несколько чопорная нравственность Альцеста (*Мизантроп*), одинаково комической выглядит безупречное поведение людей будущего в *Клопе*, в изображении которых встречаются наряду с юмористическими штрихами и отчетливые оттенки иронии. Это несомненно рождено желанием Маяковского предостеречь человечество от аскетизма, обеднения жизни, лишения ее поэзии.

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

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

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

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

Присыпкин (берет, откидывает). Нет, это ж не для души. Оставьте вы с вашими грубыми агитками. Надо, чтоб щипало...

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

Присыпкин. Что ж это? За что мы старались, кровь проливали, когда мне, гегемону, значит, в своем обществе в новоизученном танце и растанцеваться нельзя?

(11, 263—264)

Здесь насмешка над Присыпкиным („... чтоб замирало... щипало... гегемон...“ и т. д.) соединена с иронией по адресу известной сухости и аскетизма людей будущего а тем самым и по адресу зрителя. Именно она подказала Маяковскому дать в руки Зои Березкиной вместо требуемых книг о любви — придуманные поэтом книжки Гувера и Муссолини.

Вопрос об отношении Маяковского в последние годы жизни к любви

¹⁰⁴ Анри Бергсон, *Собрание сочинений. Введение в метафизику. Смех*, т. 5. Изд. М. И. Семенова. С.-Петербург 1914, 171.

неоднократно привлекал внимание исследователей.¹⁰⁵ В связи с этим обращались и к комедии Маяковского *Клоп*. Особую остроту этот вопрос приобрел, когда в Нью-Йорке в 1956 году был опубликован комментарий Р. Якобсона к поздней лирике Маяковского, в котором был поднят ряд интересных, хотя иногда и не совсем точно решаемых вопросов.^{105а}

И сцена, приведенная выше, и тирада репортера, комментирующего появление „фокстротирующей“ девушки, — это не издевательство поэта над будущим, любовью, „мечтами своей юности“¹⁰⁶ и не плод усилий ментора, наставляющего, как правильно распределить половую энергию. Это ирония Маяковского, природу которой удачно определил Д. Е. Максимов, отметив, что ее назначение „можно сравнить с назначением фильтра, предохраняющего источник от всего, что способно его замутить“ и что она является — на основе юмористического отношения — „спутником его утверждения“.¹⁰⁷

В отличие от весьма пессимистически воспринятого предостерегающего предсказания Е. Замятина в его сатирико-фантастическом утопическом романе *Мы* (который может быть, однако, актуален там, где будет временно побеждать рационалистический подход к жизни и человеку, антигуманистический принцип в организации общественной жизни — тоталитаризм, деспотизм, фетишизированная личность, тенденция „казармного коммунизма“, где будут попираяться настоящие коммунистические принципы) — фантастическая картина в *Клопе* оптимистична, хотя — или именно поэтому — также не лишена предостерегающих уколов.

¹⁰⁵ См. А. Метченко, *Творчество Маяковского 1925—1930 гг.* М. 1961, 566—650; В. Перцов, *Маяковский. Жизнь и творчество в последние годы 1925—1930.* Наука, М. 1965; и др.

^{105а} См. А. Метченко, *Против субъективистских измышлений о творчестве Маяковского.* Коммунист 18, 1957; А. Метченко, „Векам, истории и мирозданию“. Звезда 7, 1958; А. Метченко, *Подвиг Маяковского*, Октябрь 7, 1963; В. Щербина, *Ответ фальсификаторам.* Коммунист 11, 1958 и др.

¹⁰⁶ Р. Blake, *The Two Deaths of Vladimir Mayakovskij.* Encounter, 1960, 58. Р. Якобсон трактует приведенную выше сцену с Присыпкиным и Зоей Березкиной как осмеяние „постоянной мечты молодого Маяковского о будущем“, как горькое разочарование поэта в советской действительности. Сцену с репортером (комментирующем поведение людей, зараженных Присыпкиным) он представляет как издевательство самого поэта над влюбленностью. Сопоставляя данный эпизод с концовкой стихотворения *Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви* — он тщетно пытается „уличить“ Маяковского в противоречивом воззрении на любовь (см. *Русский литературный архив.* Нью-Йорк 1956, 173—206). К сожалению, приходится отметить, что в некотором отношении литературоведение несколько уклоняется от разъяснения этих мотивов в *Клопе*. Вряд ли можно удовлетвориться толкованием, которое дал Б. Ростокский сцене с репортером. „Тирада“ репортера принята им всерьез, как прямое и непосредственное выражение точки зрения самого Маяковского (см. Б. Ростокский, *Маяковский и театр.* М. 1952, 183 по 184). Вряд ли точно и объяснение сцены Присыпкина с Зоей Березкиной, которое дал Р. Пицкель, говоривший об „мироотношении разумной гражданки 1979 года“ (см. Р. Пицкель, „Навстречу жданным годам“ [Образ будущего в произведениях Маяковского]. В сб. ст. *Поэт и социализм.* К эстетике Маяковского. Наука, Москва 1971, 189).

¹⁰⁷ Д. Е. Максимов, *Об иронии и юморе Маяковского* (к постановке вопроса). Научный бюллетень Ленинградского государственного ордена Ленина Университета, № 18, Ленинград 1947, 32.

Сатирический образ — „оживленная тенденция“ — имеет свою специфику. Он живет в особом мире, в котором отношения подчинены логике сатирических закономерностей, а не законам человеческой психологии. Это отношения резких, неожиданных контрастов и сравнений, столкновений и парадоксальных сопоставлений, выпукло обнажающих сущность явления, заостряющих отдельные его грани. Дело касается весьма своеобразного сатирического психоанализа,¹⁰⁸ или же „метода социально-психологической карикатуры“ (Луначарский¹⁰⁹), использованного Маяковским в *Бане* при осмеянии группы бюрократов. Анализу, проводимому под сатирическим углом зренья, подвергается социально-психологический автоматизм поведения образов, заключающийся в неподвижности и однообразии мысли, скованной устойчивой, окостеневшей фразеологией, шаблонностью и стереотипностью реакций на внешние импульсы, явления и т. д.

В данном методе лепки сатирического образа действенным средством обнажения его внутренней сущности служит прием сатирически заостренной циничной саморазоблачающей характеристики, свойственной комедии уже со времен Аристофана (П а ф л а г о н е ц. „Клянусь богами, никогда в бесстыдстве не сравнитесь / Со мною вы; иначе пусть мне выгоды не будет“; П а ф л а г о н е ц. „А мне опять не дашь сказать?!“ К о л б а с н и к. „Не дам: прохвост я тоже!“ *Всадники*). Саморазоблачение дано у Маяковского, так же как и у Аристофана, впрочем и у Сухова-Кобылина (В а р р а в и н. „Что-оо? Нравственное чувство? — А это что за настойка? — На каких ягодах? Деликатесы какие? . . .“; В а р р а в и н. . . .любое выбирай: хочешь честь или хочешь есть“) не статически, в форме каких-то монологов, в которых герой, оставаясь наедине, излагал свои мысли, как это бывало нередко в классицистской, иногда и в классической комедии, а действительно, в движении, в непосредственных столкновениях, взаимоотношениях с окружающей средой. Саморазоблачение, главное средство сатирического характеростроения в комедиях Маяковского, возникает как результат непрерывного взаимодействия, „трения“ противника друг о друга. В этом заключается своеобразие творческого принципа Маяковского в художественном решении сатирического образа.

Так же обстоит дело и в *Бане*, где данный прием является действенным средством сценического обличения и общественной дискредитации „искусственных людей“ — пестрого сонма обюрократившихся чиновников.

¹⁰⁸ Специфика сатирического психоанализа убедительно раскрыта в главе *Психологический анализ в сатире* (принадлежит перу С. Г. Бочарова) в книге Я. Эльсберга *Вопросы теории сатиры* (Советский писатель, М. 1957, 258). Особенности сатирического психоанализа Бочаров видит в автоматизме психологической структуры сатирического образа, автоматизме, отмеченном неукоснительной последовательностью и неподвижностью, окостеневшей прямолинейностью психологии сатирического лица. Такая психология основана на „нарушении контактов с реальной действительностью“, когда психологический процесс оказывается замкнутым в „круг инстинктивных, слепых реакций“.

¹⁰⁹ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, М. 1958, 833: „В главном он сводится к гиперболе, то есть автор берет из действительности черту, скрытую или зачаточную, или недоразвитую, и показывает ее не только в завершенной форме, но в преувеличенной, отчего ее свойства становятся тем более выпуклыми и красноречивыми“.

Примером могут служить заключительные монологи Победоносикова и Оптимистенко — бессодержательное словесное жонглирование, или сцена диктовки Победоносиковым машинистке Ундертон приветственной речи к очередному пуску нового, „красного“ трамвая. Эта сцена является концентрированной сценической карикатурой псевдореволюционной фразеологии тупоумного невежды с „титаническим самоуважением“, готового распространяться в любой момент обо всем на свете. Образ Победоносикова здесь перерастает буквально в обезличенную систему фраз, на которой задевается его мышление. Такой же системой фраз, в языковом отношении, пожалуй, еще более концентрированной, является и образ угодничающего чиновника Ивана Ивановича. Его речь — это окостеневший словесный конгломерат и тупой языковой стереотип, который одинаково действует при любых обстоятельствах. Вершины достигает этот сатирический метод сценического эскиза в образе Моментальникова — системе фраз, сгущенных в эпиграмматических словесных миниатюрах („Эчеленца, прикажите! / Appetit наш невелик. / Только слово нам скажите, — / изругаем в тот же миг“).

Лишь в данном смысле, т. е. когда мышление персонажей застыло в чудовищной системе фраз, действующей, так сказать, уже безотносительно к субъекту, можно было бы говорить о том, что сатирические персонажи Маяковского являются не „живыми людьми“, а сатирическим воплощением определенных отрицательных общественных „страстей“, т. е. „оживленными тенденциями“.

Именно этим путем социалистической драматургии нового типа, проложенным Маяковским, стремился идти, спустя много лет, чешский драматург В. Гавел, основавший в своей пьесе *Zahradní slavnost* (1963) на данном приеме схему действия. В пьесе демонстрировался автоматизм мышления, приведенный к абсурду, воздействие механизма бессодержательного языкового клише, обезличенной фразы, которая уже получила абсолютное господство над человеком. В конструктивном, формально сценическом, хотя и не в художественном отношении, Гавел шагнул как будто дальше Маяковского, используя, очевидно, формальный импульс поисков европейского абсурдного театра 50—60-х годов. То, что было у Маяковского блестящей находкой, детально действия, отдельным моментом, хотя и систематически исследуемым в веренице кадров, у Гавела стало осью действия. Центром и смыслом действия его пьесы становилась демонстрация обособленного существования фразы, орудующей в чудовищном мире автоматизированных человеческих отношений, которые отражают воздействие безличных бюрократических механизмов.

Весьма серьезным недостатком данного типа драматургии, однако, является то, что драматические персонажи перестают восприниматься как полнокровные сценические существа, ибо они превращаются лишь в персонифицированные схемы, опосредствующие воздействие автоматизма фразы. Дело здесь в театрализации рационалистской идеи, лишенной более глубокой художественной основы и цели.

*

Шаг, который сделал Маяковский от Клопа к Бане, следовательно, состоит не в том, что в Клопе положительных персонажей нет, а в Бане они есть, как в свое время пытались доказывать некоторые литературоведы, а в том, что Маяковский нашел новые идейно-художественные возможности в изображении отношений между сатирическими и положительными персонажами, сведенными на одну сценическую площадку.

Как уже отмечалось, Маяковский вводит положительных героев не для того, чтобы противопоставить их отрицательным как некий обра-

зец или норму поведения, или свести их роль к устранению Победоносикова с ответственного поста. Во взаимоотношениях всех персонажей пьесы, их схватках, столкновениях или просто встречах выявляется несостоятельность и даже абсурдность самого существования бюрократов.

Появление Фосфорической женщины и возможность попасть в коммунистический век посредством „машины времени“ открыли Маяковскому новые возможности разного рода косвенных разоблачений победоносиковщины. Встречи людей настоящего с посланницей будущего позволяют Маяковскому оттенить различие их взгляда на одни и те же явления и, тем самым, выявить нелепость, алогичность тех воззрений, которые насаждает Победоносиков и с которыми в известной мере вынуждены считаться зависящие от него люди. С большим искусством сделан в Бане диалог Фосфорической женщины и машинистки Ундертон, уволенной Победоносиковым с работы по поводу „неэтичности губ“ (середина пятого действия).

Ундертон. Скажите, а мне можно с вами?

Фосфорическая женщина. Вы откуда?

Ундертон. Пока ниоткуда.

Фосфорическая женщина. Как так?

Ундертон. Сократили.

Фосфорическая женщина. Что это значит?

Ундертон. Губы, говорят, красила.

Фосфорическая женщина. Кому?

Ундертон. Себе.

Фосфорическая женщина. Больше ничего не делали?

Ундертон. Перестукивала. Стенографировала.

Фосфорическая женщина. Хорошо?

Ундертон. Хорошо.

Фосфорическая женщина. Отчего ж ниоткуда?

Ундертон. Сократили.

Фосфорическая женщина. Почему?

Ундертон. Губы красила.

Фосфорическая женщина. Кому?

Ундертон. Да себе ж!

Фосфорическая женщина. Так какое ж им дело?

Ундертон. Сократили.

Фосфорическая женщина. Почему?

Ундертон. Губы, говорят, красила!

Фосфорическая женщина. Так зачем же вы красили?

Ундертон. Не покрасить, тогда и совсем не примут.

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

(11, 331—332)

Собеседницы не в состоянии понять друг друга, они говорят на разных языках, за которыми разный взгляд на вещи. Логика здравого смысла Фосфорической женщины сталкивается с абсурдностью, алогичностью той системы рассуждений, которая навязана Ундертон Победоносиковым, и которую Ундертон с наивным простодушием здесь воспроизводит. (То же и в следующей реплике Ундертон: „Товарищ, вы меня извините за губы. Что мне делать? В подполье я не была, а нос у меня в веснушках, на меня только и внимание обратят, что я губами бросаюсь. Если у вас и без этого на людей смотрят, вы скажите, только покажите вашу жизнь — хоть краешком!“ . . . ; 11, 332—333). Комизм, рожденный этим столкно-

веним, несет на себе насмешку (соединенную с сочувствием) над „жертвами“ бюрократизма и, вместе с тем, сатирический заряд против Победоносикова, против бюрократического бездушия к человеку.

Вся пьеса основана не только на конкретном действительном столкновении персонажей, принадлежащих к противоположным лагерям. Корреляция позитивного и отрицательного начал реализуется по существу в форме сопоставления и столкновения двух логических рядов, двух планов жизненных отношений — авангардного, революционного мира созидателей с жизненной абсурдностью, деформируемым миром общественных отношений при социализме, воплощенным в шайке чинуш. Именно этот сонм демагогов, размахивающих высокопарными лозунгами, представляет угрозу для социализма, имеющую свой серьезный подтекст. Здесь источник того драматизма, который вынес Маяковский в подзаголовок *Бани* („драма в шести действиях с цирком и фейерверком“), и который, несмотря на всю комедийность внешнего выражения, образует идейный, жизненный нерв пьесы.

Здесь Маяковский по существу подходил к своеобразному типу абсурдного комизма, или же моледы комизма, которая охарактеризована учеными, как так называемая *координированная, опосредствованная абсурдность*. В отличие от типа абсолютной, экзистенциальной¹¹⁰ абсурдности, она возникает „присоединением к координату очеловеченного мира“.¹¹¹ Вид координированной абсурдности обозначается как относительно подходящая сфера для художественной реализации эстетической категории комизма (что, конечно, „не означает предписание!“): „В ней может прекрасно кристаллизироваться острое напряжение между смыслом и бессмыслицей, человеком и миром, между царством фикции и царством реальности...“.¹¹²

И венгерский киновед Б е л а Б а л а ш в свое время обратил внимание на своеобразный тип комизма, появившийся в связи с развитием фильмового гротеска начала 20-х годов, при котором соотносился реальный мотив, „зерно психологической реальности“ с „абсурдностями“, овегцественным механизмом жизни.¹¹³ Небезынтересное наблюдение Б. Балаша (в объективной силе которого как-то усомнился Ю. Борев¹¹⁴) подтверждается опытом уже ранней советской комедиографии, открывающей и усваивающей новую, плодотворную сферу комедийной техники. Вообще уже в цикле сатирических стихотворений Маяковского 1926—

¹¹⁰ Экзистенциальное в данном терминологическом понимании не является транскрипцией проблематики экзистенциальной философии. Здесь проявляется более широкий аспект, „экзистенциальное“ воспринимается как имманентный элемент человеческого существования вообще.

¹¹¹ См. O. S u s, *Teorie absurdna, absurdni komika a Slawomir Mrozek, Metamorfozy smichu a vzteku*. Brno 1965, 47.

¹¹² Там же, 54.

¹¹³ Чит. по словацкому изданию: B é l a B a l a z s, *Film*. Bratislava 1958, 20—21.

¹¹⁴ Борев старается свести наблюдение Балаша к „обобщению лишь национальных особенностей юмора одного народа на одном из этапов развития“ (Ю. Борев, *Сатира*. В сб. ст. *Теория литературы*. М. 1964, 390), загораживая, таким образом, путь к более глубокому изучению данной проблематики. То же самое см. и в новой книге Ю. Борев *Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия* (М. 1970, 61), отрицающей данный эстетический феномен как закономерную структурную форму проявления комического.

1928 годов (особенно сб. *Без доклада не входить*) сатирические гротескные типы-характеры, как отмечает В. Дувакин, „действуют на фоне реальной, а не условной обстановки“.¹¹⁵

Иную разновидность алогизма приносит в свою очередь абсурдный гротеск, драматическая конструкция которого заключается в методе сценического доведения изображаемых явлений и общественных противоречий до крайнего предела. За реализацию именно такого своеобразного вида комедийности в советской литературе высказался в начале 30-х годов А. В. Луначарский. Его художественная концепция не только не исключала, а наоборот, предполагала свободный полет воображения, „необузданной фантазии“, необходимость эксперимента: „Прибавим к этому, что столь же глубоко оправданными являются приемы преодоления, заканчивания, доведения до полноты того или другого типа или положения. Здесь возможно, конечно, и доведение до абсурда: все это будет на благо“.¹¹⁶ Спустя много лет этим путем шел в особенности польский драматург М р о ж е к (*Полицайты*), творчество которого намечало, что драматургии эпохи социализма не чужды необычные, сложные и экспериментирующие художественные формы.

Раскрытие жизненной абсурдности — результат поисков не только современного театра и литературы модернистского покроя. Ее разнообразные проявления фиксировал в прошлом уже Аристофан, а также Свифт в *Путешествиях Гулливера* или *Сказке о бочке*,¹¹⁷ затем в более поздние времена Жарри, Кафка и др.

В русской драматургии „изложение абсурдов действительности“ давал Сухово-Кобылин, особенно в *Смерти Тарелкина*. Ядром пьесы оказывается не только „положение абсурда“, характерное, по Мейерхольду, для *Ревизора*,¹¹⁸ а в постепенно усиливаемом действии вскрываемый „комизм абсурда“. Здесь полицейские не только верят в пущенный бред о том, что появился опаснейший „оборотень“, а всерьез, со всей полицейской „техникой“ доказываются на практике существование „упыря“, „мцыря“, питающегося „теплой... человеческою кррррровой“, существование „беспаспортного вуйдалака“, который „на две половины разбился“ („одна выходит Тарелкин, а другая Копылов“) и „в стену точно что оборачивался“. Здесь люди выданы с головой террору всевластного полицейского аппарата, для которого „все... отечество... целая стая волков, змей и зайцев, которые вдруг обратились в людей“; здесь полиция знает лишь одно: „... всякого подвергать аресту“.

В Бане, продолжающей линию гоголевского и сухово-кобылинского сатирического гротеска, встречается ряд мотивов, образов, картин, обнаруживающих феномен абсурдности, или же „комизм алогизма“; они проходят сквозь всю пьесу в речах действующих лиц, в построении диалогов,

¹¹⁵ В. Дувакин, *Радость, мастером кованная*. М. 1964, 310.

¹¹⁶ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, М. 1958, 832.

¹¹⁷ Как отмечал Луначарский, „основным приемом здесь, как и во многих других его произведениях, является внешне необыкновенно серьезное, но при непременной дрожащей улыбке на устах, изложение абсурдов действительности“ (А. Луначарский, *Собрание сочинений в 8-ми томах*, т. 6, М. 1965, 45).

¹¹⁸ В. С. Мейерхольд, *Несколько замечаний к постановке „Ревизора“ на сцене Государственного театра имени Вс. Мейерхольда в 1926—1927 году*. В сб. ст. *Гоголь и Мейерхольд*. Москва 1927, 81.

мотивировке положений, как цепная реакция, накладывая на нее своеобразный отпечаток. Уже само странное „государственное учреждение“ — „по управлению согласованием“, которое ведет „по гениальным стопам Карла Маркса и согласно предписаниям центра“ главначпупс Победоносиков — это прямо сгусток пустячной, непостижимой, абсурдной действительности.

Победоносиковское учреждение мнимо занимается „согласованием и увязкой“ разных вопросов. Когда, однако, в канцелярию приходит здравомыслящий рядовой проситель, требующий „согласования“ своих жизненных проблем, его провожает стереотипный ответ бюрократа, мотивирующего свой отказ „высшим“ общественным интересом: „Тьфу! Да я же ж вам говорю, не суйтесь вы с мелочами в крупное госучреждение! Мы мелочами заниматься не можем. Государство крупными вещами интересуется: фордизмы, скажем, машины времени, то, сё...“. Когда же приходят настоящие изобретатели, то они наталкиваются на ту же самую непроходимую стену тупоумия, безразличия и равнодушия, так как логика бюрократа неуязвима: „Я ж говорил — полное решение. Вот! Отка-заться“.

В этих сценах наглядно демонстрируется не только „формальный дух государства“, как о нем говорил М а р к с, но и степень отчуждения организационных форм, призванных обслуживать интересы социалистического государства, его рядовому гражданину. Человек не находит здесь сочувствия и помощи в решении личных проблем, оказывается беспомощным винтиком в деформированном механизме бюрократившихся учреждений, представляющих „особое, замкнутое общество в государстве“ (М а р к с). „В наше время, время широко развитой демократии, бюрократизм опасен и страшен не внешней сановитостью и помпадурством, а внутренним равнодушием к человеку, к делу, к нашему социалистическому строю“.¹¹⁹

Обнажение жизненного абсурда не исчерпывается в пьесе данным столкновением двух планов логики. Весьма эффектна сцена (основанная на повторном комплексе сценических ситуаций) столкновения двух бюрократов — носителей однородного типа абсурдной логики. Диалог Победоносикова с собственным секретарем (в начале V действия), когда „главначпупс“ очутился в очереди в свою собственную канцелярию — это своеобразно реализованный иронический парадокс. Маяковский сумел здесь воспользоваться не раз проверенным в классической литературе приемом взаимного разоблачения отрицательных персонажей.

О п т и м и с т е н к о. В чем дело, гражданин?

П о б е д о н о с и к о в. Нет, так это продолжаться не может! Я об этом еще поговорю.

Я и в стенную газету про это напишу. Обязательно напишу!!! С бюрократизмом и протекционизмом надо бороться. Я требую пропустить меня вне очереди!

О п т и м и с т е н к о. Товарищ Победоносиков, да какой же может быть бюрократизм перед проверкой и перед отбором? Не треба вам ее беспокоить. Идите себе вне очереди. Вот очередь пройдет, а валяйте прямо сами по себе и без всякой очереди.

П о б е д о н о с и к о в. Мне нужно сейчас!

О п т и м и с т е н к о. Сейчас? Пожалуйста, сейчас! Только же ж у вас часы с ихними

¹¹⁹ М. Д. Бочаров, Пьеса В. В. Маяковского „Баня“. Ростов-на-Дону 1972, 204.

часами не согласованы. У нее же ж, товарищ, время другое, и как она мне скажет, вы сейчас же ж и пойдете...

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

Оптимистенко. Тьфу! Да я же ж вам говорю, не суйтесь вы с мелочами в крупное госучреждение! Мы мелочами заниматься не можем. Государство крупными вещами интересуется: фордизмы разные, машины времени, то, се...

(11, 324—325)

Неправдоподобная с точки зрения элементарного жизненного правдоподобия, с точки зрения логики человеческих отношений начальника и его секретаря, эта сцена великолепно мотивирована, по-своему логична для того мира, в котором действуют „оживленные тенденции“. Бюрократическая машина действует всегда однозначно, безотносительно к тому, кто попадает в нее. Победоносиков наталкивается на те препятствия, которые неизменно преграждали путь посетителя к ответственному лицу. И из уст Оптимистенко, как бы в первый раз увидевшего Победоносикова, выскакивают фразы, которыми Оптимистенко неизменно встречает других посетителей. Это логично для бюрократизма, но, вместе с тем, обнажает абсурдность, алогизм бюрократических отношений.

Раскрытием жизненной абсурдности комедии Маяковского, в особенности *Баня*, прокладывали дорогу своеобразному течению социалистической комедиографии, образуя важное звено в истории новаторской драматургии XX века; его невозможно исключить, чтобы не была нарушена непрерывность исторического развития. Этот факт, однако, до сих пор по-настоящему недооценивается театроведением; некоторые западные театроведы — за небольшим исключением — даже вообще не приняли Маяковского к сведению, не говоря уже о включении его комедиографии в историю новейшей европейской драматургии XX века.¹²⁰

¹²⁰ См. работы: Margret Dietrich, *Das moderne Drama*. Stuttgart 1963; A. Nicoll, *World Drama from Aeschylus to Anouilh*, London 1951; Siegfried Melchinger, *Drama zwischen Shaw und Brecht*. Bremen 1959; Heinz Kindermann, *Meister der Komödie*. Wien—München 1952; Erich Franzen, *Formen des modernen Dramas*. München 1961; Paul Fechter, *Das europäische Drama*. Mannheim, Bnd. I (1965), II (1957), III (1958).





„Театр
не отображающее зеркало,
а —
увеличивающее стекло“.

В. МАЯКОВСКИЙ

Своеобразный идейно-эстетический подход драматурга к отобранному жизненному материалу требовал и его особой художественной обработки, сгущения сатирических красок. „Я старался всячески отличить комедию от обычного типа отображающих, задним числом писанных вещей“ (12, 185). Для Маяковского: „Театр / не отображающее зеркало, / а — / увеличивающее стекло“. В создании образов Присыпкина, Баяна, Победоносикова, Оптимистенко, Ивана Ивановича, Моментальникова и других, в картинах „красной свадьбы“ Присыпкина с „мадмуазель Эльзевирой Ренессанс“, в финальной сцене Клопа (Присыпкин в клетке зоосада), в сцене с Победоносиковым, увековечивающим свою память „для полноты истории“, а, впрочем, уже до этого и в *Мистерии-буфф*, в картинах на ковчеге, в аде и в рае — поэтом применена полная гамма комедийно-сатирических средств, усиливающих обобщение: гипербола, фантастическое преувеличение, травести, пародия, парадокс, карикатура, гротескная фантастика и др. Их неожиданные комбинации, постоянные контрастные сочетания создают яркий и поразительный комедийный эффект („Я нарочно заостряю, упрощаю и карикатурую мысль . . .“; 12, 89).¹²¹

Маяковский, однако, в своих пьесах не останавливается только на отдельных сатирико-комедийных приемах. Именно их совокупность, спаянная метафорическим идейно-художественным образом и постоянные контрасты, при которых действующие лица оказываются в самых невероятных взаимоотношениях — способствуют созданию своеобразного гротескно-сатирического мира, гротескной модели объективной действительности, естественные пропорции и масштабы которой в ней сдвинуты, сжаты, предельно концентрированы, преувеличены и деформированы,

¹²¹ В своей статье *Как делать стихи?* (1926) Маяковский писал: „Один из способов делания образа, наиболее применяемый мною в последнее время, это — создание самых фантастических событий — фактов, подчеркнутых гиперболой:

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

нарушая внешнее правдоподобие. Здесь можно вполне говорить о реалистическом гротескном принципе изображения жизни,¹²² когда-то разрабатываемом Н. В. Гоголем в ряде рассказов (напр., *Иван Шпонька и его тетушка*) и особенно в *Ревизоре*. Искусственная реальность этой гротескной модели передает своеобразно, путем утрирования, сгущенности отдельных действительных сдвигов, конкретные искажения, „аномалии“ действительности, системы управления, учреждений, отчуждающихся от своего истинного назначения и межчеловеческих отношений и т. д. — выявляя тем самым всю несостоятельность и алогизм существования изображаемых отрицательных явлений, пусть дело касается стихии мещанства или бюрократизма со всеми сопутствующими им проявлениями и симптомами.

Гротескная деформация явлений в этой своеобразной сатирической модели действительности, однако, не является тотальной, абсолютной. Изображая действительность в гротескном ключе, Маяковский заострял и передавал как уже отмечалось, ведущие жизнеутверждающие тенденции эпохи и революционного восприятия жизни, преодолевая, таким образом, известную односторонность сатирического курса.

Трагическим мировосприятием был отмечен не только сатирико-драматический гротеск Ленца, Бюхнера, Ведекинда, Шницлера и др. „Смех сквозь слезы“, полный горечи и грусти, раздавался и в русской драматургии XIX века в творчестве Гоголя; мрачная гротескная картина жестоких и абсурдных нравов современного общества возникла в произведении Сухова-Кобылина (кстати, непонятно игнорированного западноевропейским литературоведением¹²³), полных фантазмагорической трагикомической гримасы, приподнимающей „шутливые трагедии“ Аристофана (как характеризовал их в свое время

¹²² В познание формальных особенностей и черт гротеска как сатирического жанра внес вклад уже в конце прошлого века Г. Шнееганс. Он преодолел односторонние взгляды своих предшественников (Flögel, Eberhard, Hartmann, Vischer, Köstlin) их синтезом (одни усматривали сущность гротеска или только в элементе карикатуры, другие в фантастике и юморе), определяя гротеск как „фантастическое преувеличение“, как специальный вид карикатуры, возникший сначала в изобразительном искусстве и преувеличивающий ничтожное явление или черту до невозможности, т. е. до такой степени, „когда в нас возникает впечатление, что изображенное им в действительности не может встречаться“ (Heinrich Schneegans, *Geschichte der grotesken Satire*. Strassburg, Verlag von Karl Trübner 1894, 40). В последние годы ученые стремятся глубже исследовать художественное своеобразие, сущность, структуру и виды гротеска (W. Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg, Hamburg 1957; G. R. Tamarin, *Teorija groteske*. Sarajevo 1962; O. Bartoš, *Hašek a Mrožek*. [Několik poznámek k typologii grotesky]. Acta Universitatis Carolinae — Philologica 3, Slavica Pragensia VII, 1965; М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М. 1965; Ю. Манн, *О гротеске в литературе*, М. 1966). (В. Кайзер, напр., характеризует „гротеск“ как „отчужденный мир“: „Das Grottesk ist die entfremdete Welt... Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat. Die Plötzlichkeit, die Überraschung gehört wesentlich zum Grottesken“ [W. Kayser, *Das Grotteske*, 1957, 199], но он исследует предметный мир скорее серьезной разновидности гротеска, лишенной комического, смешного элемента.)

¹²³ Упоминание о нем отсутствует даже в серьезных исследованиях: A. Nicoll, *World Drama from Aischylos to Anouilh*, London 1951; M. Dietrich, *Europäische Dramaturgie in 19. Jahrhundert*, Graz, Köln: Böhlau 1961; H. Kindermann, *Meister der Komödie*. Wien, München 1952; Paul Fechter, *Das europäische Drama*. Bnd. I, II, III, Mannheim.

Г. Гейне). Лично выстраданное, „сущее из самой реальной жизни с кровью вырванное дело“ изменилось в особенности в его *Деле* — трагедии человечности в бесчеловечном мире — в образы потрясающей трагической силы. От этой жестокой, безысходной трагической сатиры абсурдного гротеска, клеймящей темное царство беззакония и бесчеловечности (*Смерть Тарелкина*), дорога вела уже только к кафковскому абсурдному гротеску.

В современном западноевропейском абсурдном театре, культивирующем гротескно-трагические формы, лишенные сатирико-юмористического подхода, разоружающие идейно-эстетические моменты умножены; они выливаются в определенную общественную резигнацию и примирение с данным состоянием капиталистического общества, с которым писатели не могут согласиться, но, одновременно, неспособны и порвать с ним. Отсюда философский агностицизм абсурдного театра, нонсенс его внешнего художественного выражения, завершающий иногда потерю коммуникативной значимости художественного произведения. Ощущение трагического одиночества, чувство безысходности и бессилия перед данным, человеку отчужденным господствующим строем, когда момент переделки и переустройства жизни становится лишь фикцией, не мог и не может и впредь иметь другого исхода. „Die verfremdete Welt erlaubt uns keine Orientierung, sie erscheint als absurd.“¹²⁴

В советской комедии-гротеске, складывающейся в послереволюционный период в творчестве Горького (*Работяга Словотек*), Эрдмана (*Мандат*), Булгакова (*Багровый остров*), и, конечно, Маяковского, унаследовавшей наряду с гоголевскими и художественные традиции и стиливые импульсы Салтыкова-Щедрина, а прежде всего, Сухово-Кобылина, — царил совершенно иная идейно-эмоциональная атмосфера. Советская гротескная комедия не теряла связей с комическим комплексом, не перерастала в кошмарно-бредовое восприятие действительности, не покидала почву социальной и политической заинтересованности в судьбах своего общества, следуя традициям великих мировых сатириков и прежде всего Аристофана (как отмечал Г. Гейне: „Самые страшные картины человеческого безумия Аристофан показывает нам лишь в веселом зеркале своей шулки“¹²⁵). Ее победный смех помогал сохранить верх над алогичностью жизни.

Беспощадно клеймя абсурдные симптомы и искажения на теле пролетарского государства, создатели советского сатирического гротеска не поддавались настроениям скепсиса, пессимизма. Его освобождающий смех звучит весело и победно, способствуя преодолению давления и ощущения жизненного абсурда. Сознвая опасность пороков времени — отсюда подчас и горький драматический подтекст с трагикомическим привкусом (заметный особенно в прозаическом гротеске М. Булгакова *Роковые яйца*, 1925), — его создатели не лишены в начальном фазисе революции веры и даже твердой убежденности в изменяемости вещей в этом мире. Оптимистический заряд жизнеперестройки, рожденный все продолжающейся революцией, стимулирующей собой непрестанное исто-

¹²⁴ W. Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg, Hamburg 1957, 199.

¹²⁵ Г. Гейне, *Идеи. Книга Ле Гран. Собрание сочинений*, т. 4, М.—Л. 1957, 132.

рическое движение в прогресс, противоречит настроениям самоуспокоения, абсолютизации достигнутого и апологетического оправдания данных порядков.

Во всяком случае гротеск, как он формировался особенно в послереволюционном творчестве Маяковского, открывал жанру сатирической комедии новые идейные, эмоционально-эстетические и стилевые возможности и художественные горизонты. В свое время уже А. В. Луначарский всячески ратовал за создание в советском искусстве „гротескового театра, театра гротесковой комедии“: „Разве мы говорили, что нам нужен только реалистический театр, что нам не нужно карикатуры? Почему в театре не может быть острой карикатуры фантастического характера или обозрений, которые в целом ряде сцен вышучивают врагов и, может быть, самих себя, которые чередуют острые стрелы с картинами пафоса и надежды?“¹²⁶ „Наша комедия может перерасти и в аристофановские формы комедии, то есть пользоваться любой степенью фантастичности, чтобы подчеркнуть особенно ярко те или другие осмеиваемые нами явления“.^{126а}

*

Маяковский отлично знал театр и его потенциальные возможности. Вся его изобретательность была направлена на то, чтобы использовать возможности театра как зрелища. Условность — естественный язык сатиры — была для него опорой. Комедийно-сатирические сюжеты пьес Маяковского сугубо условны, что не только не препятствует реалистическому изображению жизни, а наоборот, служит ему.

В картине будущего в *Клопе*, подвергаемой в прошлом нападкам, Маяковский, например, использовал своеобразную гиперболу, местами реализованную в игриво театральной форме. Как иначе можно понять, что люди будущего, вооруженные зрительными трубами, фотоаппаратами, киноаппаратами, пожарными лестницами и сетками ловят на стенах домов маленького клопа; или другие детали — люди 1979 года ищут в словарях забытые слова: самоубийство, буза...; Присыпкин лишь дыханием своим, насыщенным алкоголем, заражает окружающих его людей; и в помещении, где дышит Присыпкин, поставлены вентиляторы для очищения воздуха; сигарета для людей будущего является орудием убийства; в этом же условном ряду находится и анекдотическая чистоплотность врачей.

Фантастическая картина в *Клопе* менее всего картина, изображающая жизнь будущего общества в конкретных, реалистических подробностях. Это нереальный мир, это условная картина и подробности в ней условны, но они позволяют в игриво-театральной форме донести до зрителя представление о некоторых существенных чертах будущего общества, о некоторых принципах человеческих отношений, которые осуществляются в будущем. Ведь люди, на самом деле, не должны были бы быть грубыми, говорить вульгарные слова, увлекаться и отравляться алкоголем. Нет ничего столь уж непонятного в том, что доктор не понимает, что люди могли из-за любви дойти до самоубийства, ведь действительно, как

¹²⁶ А. В. Луначарский, Р. А. Пельше, В. Ф. Плетнев, *Пути современного театра*. М.—Л. 1926, 43—44.

^{126а} А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, М. 1958, 746.

он говорит: „... От любви надо мосты строить и детей рожать...!“ Маяковский не изображал людей будущего как живых людей. Это „оживленные тенденции“, это — несмотря на весь комизм и подчас иронические оттенки в их изображении — носители разумных представлений о нормальном человеческом поведении и образе жизни.

Поэтому эпизоды второй части комедии — это шуточно-сказочный мир раскрепощенных вещей, служащих человеку и его потребностям, берегущих его время и энергию (отсюда радиораструбы и „голосовательный аппарат“), выявляющих всестороннюю заботу о человеке, это мир покоренной природы; отсюда и „мандаринающиеся деревья“ (в 7 картине), а, впрочем, и фантастический мотив „воскрешения из мертвых“ как выражение исконной человеческой мечты. (Впрочем, сказочный мир появился уже в *Мистерии-буфф*, в 3-ем действии в „обетованной стране“, где, по Фонарщику, „бутылы горящие ходят, булькая...“, и „дерево цветет, / да не цветком, а булкой... Да ходят всякие / яства, / вещи. / У каждой ручка, / у каждой ножка“; 2, 233—234).

В определенном отношении Маяковский оригинально и своеобразно через века устанавливал связь с давними попытками авторов древней аттической комедии, создававших социально-утопический образ будущей идеальной земли общественного благосостояния, „страны чудес“ (Ферекратес, Кратес, Кратин, Эвполис, Аристофан). Мотив представлений об идеальном времени, отражающих народные взгляды и желания, был весьма распространен. Так, например, Ферекратес в своих *Персах* создает картину будущей блаженной жизни: „... пицца потечет самовольно через три речные струи, красноватое вино потечет дождем от Зевса, деревья в горах покроются вместо листьев вареной колбасой...“¹²⁷ и т. д.

Маяковский, конечно, не останавливался лишь на мечтах о „царстве изобилия“. (Впрочем, перед нами явная травести, мотивы „изобилия“ обыграны с значительной дозой юмора, который расцветивает фантастическую картину исконных мечтаний народа.) Так же как когда-то Аристофан (*Мир*, *Женщины в народном собрании*, *Плутос*), и Маяковский решал одновременно актуальные социально-политические проблемы своего века.

Такой же подход наблюдается и в обработке фантастического мотива „человеческого воскрешения“, идеи, глубоко свойственной Маяковскому (Просьба к Химику ХХХ века в поэме *Про это*). („Его видение грядущего воскрешения мертвых во плоти конвергентно материалистической мистике Федорова“, — писал когда-то Р. Якобсон.¹²⁸ Весьма оригинальный и своеобразный русский философ Н. Ф. Федоров в серьезно раздумывал в своих сочинениях о фантастической возможности „воскрешения живучими всех умерших поколений для оживления, одухотворения ими всей бездушной вселенной, для управления всемирною, слепую силою падения или разрушения. Ряд последовательных поколений должен превратиться в сосуществование, в совокупность миров“. „Задача сынов человеческих — восстановление жизни, а не одно устранение смерти“.¹²⁹)

¹²⁷ См. Р. Ноšek, *Lidovost a lidové motivy u Aristofana*. SPN, Praha 1962, 151—152.

¹²⁸ Р. Якобсон, *Смерть Владимира Маяковского*. Петрополис, Берлин 1931, 24.

¹²⁹ См. Н. Ф. Федоров, *Философия общего дела*, т. II, Москва 1913, 315, 247.

И этот мотив встречается в древней аттической драматургии, ибо допускалась возможность оживления покойника, превращавшегося иногда и в объект смеха (Лягушки Аристофана). Так же и в *Клопе* этот фантастический, условный мотив, представляющий драматический, композиционный стержень второй части комедии, комедийно-сатирически обыгран, способствуя действенному обнажению и осмеянию отрицательных человеческих свойств и черт.

*

Сгущение красок, усиленная концентрация приемов сатирической типизации наряду с яркой театрализацией предполагали нарушение элементарного правдоподобия. Сатирические комедии Маяковского отражают жизнь не в формах самой жизни. В мире, созданном Маяковским, т. е. в мире сатиры, нет и не может быть зеркального повторения явлений действительности. Воспроизводилась логика жизненного процесса, но никоим образом факт в его натуральном виде. Маяковский, так же как и в своей трагедии, в *Мистерии-буфф*, остается верен и в *Клопе* и *Бане* не элементарному правдоподобию, а большой правде жизни.

Творческий опыт Маяковского противоречит взглядам некоторых литературоведов, выдвигавших в качестве ведущего принципа реализма „жизненное правдоподобие“, и всячески старавшихся (несмотря на все оговорки) умалить место и значение условных художественных форм в эстетике социалистического реализма. Такую позицию занимал в начале 60-х годов А. Бушмин, считающий основной, определяющей тенденцией поэтики социалистического реализма „изображение жизни в формах самой жизни“ („Правда жизни не может быть достигнута в искусстве без верного образного воспроизведения конкретно-чувственной действительности“ [Sic!]). Условные формы имеют согласно Бушмину свою обоснованность, только если они находятся в соотношении с формами предметной изобразительности, но Бушмин закреплял за последними „первенствующее“, а за условностью лишь „подчиненное значение“.

Условные приемы и моменты в *Бане* Маяковского представляют собой прямо, так сказать, художественный костяк произведения. (Впрочем, не сюда ли, к этой пьесе, так же как и к *Клопу*, метила „находка“ Бушмина, что „не все в произведениях даже позднего Маяковского должно размещаться на высшем этаже социалистического реализма“?¹³⁰ Бушмин не указал, какие именно произведения „позднего“ Маяковского имел в виду.) Ставить под сомнение ту условность, которой пользовался Маяковский (как что-то „упрощающее, а тем самым и обедняющее ту или иную мысль“, как это предпринял когда-то и Б. Росточкий¹³¹), — значит брать под сомнение всю художественную систему, свойственную сатирическим комедиям Маяковского.

Б. Росточкий в свое время сравнивал наличие условных элементов в *Мистерии-буфф* и *Клопе* и констатировал, что „Маяковский шел в своей драматургии путем сокращения, уменьшения удельного веса этих элементов в построении своих пьес“.¹³² „Наконец, в «Бане» условность некоторых положений, как и в «Клопе», проистекающая из введения мотивов фантастики («машина времени», появление Фосфорической женщины

¹³⁰ А. Бушмин, *Социалистический реализм* (К вопросу о его толковании). Русская литература 4, 1963, 10.

¹³¹ См. Б. Росточкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, 300.

¹³² Там же, 299.

и т. п.), уже решительным образом отступает на второй план перед событиями целиком и полностью реальными", — замечал Б. Ростоцкий.¹³³ Стремление противопоставить реалистические средства фантастике, как особому средству изображения жизненных явлений, не оправдано, оно ведет к разного рода натяжкам и в подходе к самим комедиям. Такой натяжкой является утверждение Ростоцкого, будто в Бане „элементы условности и внешней зрелищности" — своего рода довесок, „так как главное действие развертывалось . . . вне каких-либо условных рамок".¹³⁴

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

Условность и также фантастика — это не частности в комедиях Маяковского, они, как мы видели уже, составляют выразительную особенность сюжета комедий. Движение от *Мистерии-буфф* к Бане определяется не тем, что Маяковский отказался от условности, а тем, что он стремился избавиться условность ситуаций и образов от нарочитости, сделать их максимально прозрачными и расширить их жизненную емкость, способность шире и глубже обобщить реальную действительность.

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

Дело, конечно, не только в присутствии или отсутствии, соотношении, количестве приемов предметной изобразительности или условных форм. Есть же произведения, которые отражают жизнь в конкретно-чувственных формах реальной действительности, и все же они не размещаются „на высшем этаже социалистического реализма", так как они совершенно не проникли в глубь явлений, к их сущности. Только жизненная правда, — а ни в коем случае жизненное правдоподобие, — является решающим критерием в оценке использования как условных, так и реалистических форм художественной изобразительности.

Плодотворную линию в решении этих вопросов занимал уже в 20-х и начале 30-х годов М. Горький, и, особенно, А. В. Луначарский. В своих раздумьях о путях развития советского театрально-драматического искусства он отмечал как один из основных художественных приемов складывающегося „пролетарского стиля" (наряду с реалистическим художественным приемом, отличающимся „правдивостью изображения внешних явлений"), прием „стилизирующий, в который входит карикатура, гипербола, деформация. В то время как в реалистической пьесе тен-

¹³³ Взгляд Б. Ростоцкого не новый. Уже И. Эвентов, исследуя сатиру Маяковского, говорил об усилении в творчестве „поэта реалистической изобразительности" и о его отказе „от гротеска и прочих условностей" (И. Эвентов, *Маяковский-сатирик*. Л. 1941, см. стр. 182—185).

¹³⁴ Б. Ростоцкий, *Маяковский и театр*. Искусство, М. 1952, 301.

денция не должна явно просвечивать, должна сливаться с общим рисунком правдивого рассказа, здесь, наоборот, автор сразу (как плакатист или карикатурист) заявляет, что он тенденциозен и что в его тенденции заключается главная часть его искусства. Здесь стоит перед нами пример Аристофана. Здесь возможен колоссальный размах фантазии. Здесь могут выходить на сцену совершенно воображаемые существа; внешность и характер людей могут быть искусственно деформированы, искажены. Само собой разумеется, если это просто бурлескная фантазия, то к пролетариату такое произведение будет иметь мало отношения, разве только как легкая забава. Но, если за всем этим фантазированием кроется стремление выявить определенные черты действительности, пороки классового врага или отсталого представителя своего собственного класса и т. д., словом, если это высокая комедия, если это прием, параллельный карикатуре, соответствующий высокому пафосу призывного плаката, то такое искусство в полной мере приемлемо и даже абсолютно необходимо для пролетариата".^{134а} „В своей борьбе с отрицательными явлениями социалистический реалист, конечно, может прибегать ко всякого рода гиперболам, карикатурам, совершенно невероятным сопоставлениям, — писал Луначарский, — и не для того, чтобы скрыть действительность, а для того, чтобы путем стилизации раскрыть ее".¹³⁵ Луначарский подчеркивал важность таких форм сатиры (он говорил о „формах отрицательного реализма"), „которые могут переходить в любую степень внешнего неправдоподобия при условии громадной внутренней реалистической верности".¹³⁶

Луначарский, выступая за разнообразие приемов внутри одного стиля, „революционного реализма", не только не проводил между обоими художественными приемами резкую грань, но понимал их, согласно своей концепции реализма как „широкой художественной категории", не имеющей ничего общего с „обезьяньим подражанием тому или другому облюбованному оригиналу"¹³⁷, — как равноправные, органические приемы реалистического искусства (!! — М. М.), идущие к обобщению и выявлению жизненной правды разными путями. Дело в том, что стилизованные приемы для Луначарского (говорившего о них как раз в связи с „левым" искусством, с театральным искусством Мейерхольда) представляли „расширения реализма". Революция, которая „любит новизну", „яркость", охотно их принимает, так как они, в сущности, „вполне лежат в ее области... Если для эффектного выявления известной социальной черты необходимо изобразить ее совершенно непохожей на ее реальное проявление, но так, что искаженный и карикатурный образ вскрывает как раз то, что, скажем, скрыто за ее внешним благообразием и безразличностью, то это прием, конечно, глубоко реалистический".¹³⁸ Небезынтересно, что из диалектической связи обоих принципов исходили в своей эстетической концепции когда-то уже крупные художники прошлого.

^{134а} А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, М. 1958, 649—651.

¹³⁵ А. Луначарский, Конспект доклада о задачах драматургии. Неделя 50, 1961, 10.

¹³⁶ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, М. 1958, 738.

¹³⁷ Там же, 375.

¹³⁸ Там же, 384.

„Хотя я верю, — писал в свое время Ван Гог, — что самые лучшие картины написаны более или менее свободно, по памяти, я не могу не оговориться, что изучать природу, изучать даже самым педантичным образом — никогда не лишнее. Художники, отличавшиеся самым необузданным и неисчерпаемым воображением, создавали в то же время непосредственно с натуры совершенно ошеломляющие вещи“.¹³⁹

Будущее социалистического искусства, нового художественного „пролетарского стиля“ в области драматургии и театра, представлялось Луначарскому как продолжающееся развитие обеих линий стилистических приемов, обнаруживающее не только „известную тенденцию к сближению и взаимооаимствованию“, к заметному проникновению друг в друга, но и их борьбу, и на этой основе диалектической борьбы противоположностей — по словам Луначарского — вырисовывалась возможность зарождения „высшего синтеза“. „Нетрудно представить себе синтетический театр, который пользовался бы всеми находками последних десятилетий, совершенствуя их, умеряя и объединяя“. Однако прежде всего Луначарский подчеркивал необходимость провозглашения полной творческой свободы работы драматургии и театров (и всего пролетарского искусства) „по о б е м этим линиям, которые диктуются сущностью художественных задач пролетариата“.¹⁴⁰ В высшей степени плодотворная концепция Луначарского, расширявшего художественный диапазон реализма и внесшего важный вклад в теорию социалистического искусства, однако, была весьма скоро забыта. Но в этом сыграли свою роль и внелитературные причины.

Небезынтересно, что именно в творчестве театра Вс. Мейерхольда Луначарский видел театральное направление, которое „при сохранении внутренней социальной правды... может идти далеко за пределы узкого реализма“, неспособного, по его мнению, „удовлетворить потребностей революционного пролетариата“.¹⁴¹ Луначарский сумел постичь поворот этого театра к „глубоко продуманной социальной карикатуре, от которой путь может вести к еще более глубоко продуманному социально-групповому портрету, словом, путь к театральному реализму“.¹⁴² ТИМ перерастал для Луначарского в „революционно-сатирический театр“ (*Лес, Учитель Бубус, Мандат*). Как раз в связи с подготовкой пьесы „громадного жизненного размаха“ — гоголевского *Ревизора*, Луначарский высказывал свое пожелание этому театру „скорее найти драматурга или драматургов, которые в состоянии были бы понять не только основные мотивы окружающей нас жизни, но и своеобразный, гибкий и постоянно обновляющийся инструмент, каким является театр Мейерхольда. В его основе лежит сейчас замечательная четкость и на-

¹³⁹ Ван Гог, *Письма*. Л.—М. 1966, 259.

¹⁴⁰ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, М. 1958, 327, 655—656.

¹⁴¹ Там же, 833.

Кстати, В. Перцов, анализируя в своей монографии о В. В. Маяковском дореволюционное творчество поэта, приходит к выводу, что „зона« реализма оказалась шире, чем принято думать“, и что „расширение возможностей реализма связано в известной мере с переработкой опыта индивидуальных эстетических исканий художников, начинавших в среде модернистов“ (В. Перцов, *Маяковский. Жизнь и творчество 1893—1917*. Наука, Москва 1969, 147).

¹⁴² Там же, 376.

блюдательность в создании типов и в то же время наклон к гиперболе, к гротескному сарказму, к реалистической фантастике, — писал Луначарский, — так что для этого театра нужно уже сейчас писать не столько по Островскому и даже не столько по Гоголю, как, может быть, по Аристофану".¹⁴³

Луначарский очень часто в поисках возможностей художественного обогащения современного комедийного искусства обращал внимание на традиции античного театра Аристофана: богатство воображения, „колоссальный размах фантазии“, фантастическую гиперболу, гротескный сарказм, „сверкающий и умный смех“. Именно эти качества были основой постоянных призывов Луначарского к созданию на советской сцене „аристофановской комедии“, „где важен не сюжет, а отдельные блестящие плакаты, слова, пение, всевозможного рода трюки, где суть во всем том, чем театр может быть богат и чем еще может обогатиться“.¹⁴⁴ „Только в последнее время, — писал Луначарский о современной ему драматургии, — с некоторыми пьесами характера обзрений (Театр сатиры, Театр Дома печати) и с тем подхodom, который вырисовывался у Сельвинского, Безыменского, Маяковского, мы имеем первые заметные шаги, так сказать, к аристофанизму“¹⁴⁵ (!! — М. М.).

Сатирико-драматическое творчество Маяковского несомненно представляло своеобразную форму комедийного искусства не только в советском, но и в европейском масштабе, отличающуюся не только огромным зарядом мысли и чувства, широтой идейной проблематики, боевой политичностью, напряженным, обостренным конфликтом, но и тяготением к свободному полету фантазии, гротескно-фантастической и в то же время глубоко реалистической гиперболе, к такой сатирической деформации изображаемого объекта, которая ярко и четко выясняет его внутреннюю социальную правду. *Мистерия-буфф*, *Клоп* и *Баня* явились театром, который „должен и развлекать, и волновать и смешить“, как о нем мечтал когда-то Луначарский, „театром эффектов, контрастов, широкой позы, звучного слова, напряженной красоты и карикатурного безобразия, театром, упирающимся одним концом в титанический пафос, другим — в бесшабашную буффонаду“, что и было „единственно возможной плоскостью истинно народного театра“ и вместе с тем „наивысшей формой театра как такового“.¹⁴⁶

Драматическое творчество Маяковского, представляя собой новаторскую гротескно-фантастическую линию развития европейской комедии, развивалось в известном смысле в русле этого широко воспринятого Луначарским сатирического искусства аристофановского стиля.

У аристофановской ветви европейской сатирической комедии в течение многовекового развития было не много эволюционных звеньев. Ее дух сохранился скорее в прозаической сатире (*Рабле*, *Свифт*, *Салтыков-Щедрин*¹⁴⁷) и, как пишет М. Эслин, „in that other

¹⁴³ Там же, 389.

¹⁴⁴ Там же, 275.

¹⁴⁵ А. В. Луначарский, *Неизданные материалы*. Литературное наследство, т. 82, Наука, М., 1970, 440.

¹⁴⁶ А. В. Луначарский *о театре и драматургии*, т. 1, М., 1958, 218.

¹⁴⁷ В своей статье *Романтика на советской сцене* А. В. Луначарский писал: „... наша социалистическая комедия, держащая в руке бич, гремящий бубенца-

stream of the tradition of the theatre — the anti-literary, improvised folk-theatre, which was always equally unfettered in its topical comment, equally irreverent and extravagant“;¹⁴⁸ затем он возрождался в разные времена в драматическом творчестве Граббе, Гоголя, Сухово-Кобылина, Жарри и Маяковского, также ищущего вдохновение у народного театра.

Драматургия Маяковского, тяготеющая к крупным действенным линиям, неожиданным сопоставлениям, метафорической образности, действительной гиперболе, смелому гротеску, жгучей социально-политической сатире, яркой зрелищности, совмещающей ее разнообразными элементами и виды — от буффонады, клоунады до пантомимы, фильма, цирка и т. д.¹⁴⁹ — занимает оригинальное место не только в советском, но и в мировом новаторском драматическом искусстве.

ми, нисколько не должна бояться романтики: она может, оставляя позади средневековые фарсы, комедии Шекспира и Мольера, соревноваться по свободе фантазии и широте охвата своего победоносного смеха — с Аристофаном, которому так близок был по духу Гейне, любимейший поэт Маркса, и сказочник Салтыков, любимейший писатель Ленина“ (Советский театр 1, 1933, 19).

¹⁴⁸ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*. Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, England, 1968, 322.

¹⁴⁹ Линию синтетического театра, дающего своеобразную стилизованную модель действительности, транспонирующую материал жизни в новые полосы художественного выражения, продолжал вслед за Маяковским, а затем и наряду с ним, в своем творчестве Б. Брехт, С. Третьяков, позднее и Вишневский, Восковец и Верих, Н. Хикмет и др. В литературоведческих работах говорится в связи с ней о „революционно-романтическом“ или „маяковско-брехтовском“ направлении, для которого характерны „агитационность, сознательное экспериментирование, обобщенность, лаконизм, лиро-эпизм, тропизм, условно данная фантастика, экспрессивность, контрастность и динамизм, осовремененное использование традиционного сюжетно-образного материала, обращение к традициям народной и литературной условной драмы, театральные синтетизм, идейно-эстетическая многонаправленность, в том числе открытая полемичность против отрицаемых явлений искусства“ (А. Р. Волков, *Маяковско-брехтовское направление в драматургии социалистического реализма*. Вопросы русской литературы, выпуск 2 (8). Изд. Львовского университета, Львов 1968, 32).



