

С.А. Комаров

КОМЕДИИ В. МАЯКОВСКОГО «КЛОП» И «БАНЯ»: МАТЕРИАЛЫ К УРОКУ

Для составителей программ по литературе, соответствующих обязательному минимуму, творчество В. Маяковского советского периода является особой «головной болью». Прежде всего, это касается его пьес «Клоп» и «Баня». Время их создания достаточно плотно прилегает к моменту ухода поэта из жизни. Потому обращение к пьесам невольно провоцирует учащихся и учителя на установление определенной связи между толкованием текстов и самоубийством автора, требует сложного разговора о «советскости», «антибуржуазности» Маяковского и — неизбежно — личных оценок событий, людей, причин и следствий. Разговор этот, если он все же состоится, будет проецироваться на реалии и перспективы дня сегодняшнего. Поэтому, думается, не случайно в программах Кутузова и Беленького никаких упоминаний о пьесах Маяковского нет. В программе Курдюмовой они лишь названы. И только в программе Коровиной можно найти формулы, предполагающие детальность анализа феномена: «сатирическая лирика и драматургия», «новаторство Маяковского-драматурга», «развитие понятия о формах комического в литературе — гротеск и буффонада». Вымывание пьес поэта из школьных программ в действительности разрушает не только цельность монографической темы «В. Маяковский». Из программ изымается феномен драмы XX века — ведь границей конкретного драматического рода для учащихся становятся «На дне» и «Вишневый сад», пьесы начала 1900-х годов. Кроме того, если ранее формирование представления учащихся о комедии как жанре шло достаточно последовательно от класса к классу, от века к веку: «Недоросль» — «Ревизор» — «Горе от ума» — «Вишневый сад» — «Клоп» и «Баня», то теперь эта «методическая идея» механически отменена. Раздел же о родах и жанрах остался во всех программах, он даже детализировался. Проверка умения анализировать родовые и жанровые параметры произведения теперь предполагает наличие особого типа

темы в пакете на выпускном сочинении. Правильно говорится: ломать — не строить! Выход очевиден: не избегать «неудобных» феноменов, а делать шаги к их пониманию. И делать их чем раньше, тем лучше. Тогда неоконъюнктурная избирательность в сфере истории литературы не будет уничтожать старые, но не устранимые с методической точки зрения опоры литературного образования. Одна из этих опор — жанровые представления учащихся, основанные на изучении этапных для развития отечественной словесности текстов.

Творчество Маяковского следует рассматривать как генетически связанное с символизмом, а значит, и с его концепцией действительности. Она же предполагает подразделенность окружающего на мир видимой реальности и мир сущностей, на мир этот (профанный) и мир иной (сакральный, высший). В качестве нормы творческого поведения художника мыслится добывание им через вдохновенный миг — артакт доказательства невыдуманности мира сущностей для всех, живущих в мире обыденной реальности. Тем самым художник является связующим звеном между мирами. Его положение в норме мыслится как пограничное, поэтому его зрение и открыто в обе стороны, в оба предела. Сдвиг, который Маяковский произвел в данной модели, заключается в подстановке им на место мира сущностей образа будущего. Его доминанта — социалистический (коммунистический) идеал. Достижение идеала — процесс Революции Духа. Осуществить ее надо каждому изнутри, потому что извне, как считал Маяковский, она уже осуществлена партией большевиков, партией Ленина. Теперь дело за каждым жителем России персонально. Дело же поэта — давать читателю образцы каждодневного труда в данном направлении, образцы доходчивые и видимые, распространяемые СМИ (газеты, журналы, радио, кино), свободно приходящие к каждому на территории страны. Отсюда программность сотрудничества Маяковского со всеми видами СМИ, отбор диктуется лишь их идеологической ориентацией.

Кризисность положения Маяковского второй половины 1920-х годов коренилась в том, что политическая система уже была заинтересована в совпадении мира сущностей и мира реальностей, в их прямом и непосредственном наложении. Ей уже не нужен был инициативный россиянин, готовый к Революции Духа. Задача теперь состояла в жестком подчинении человека внутреннего произошедшей революции извне. Таким образом, во-первых, схема несовпадения и разнокачественности двух миров разрушилась,

Комаров Сергей Анатольевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Тюменского государственного университета.

Область постоянных научных интересов С.А. Комарова — русская литература XX века.

Кандидатскую диссертацию писал под руководством Николая Никитича Киселева, основателя «томской» школы исследователей драматургии советской эпохи

В 2002 году С.А. Комаров завершил работу над монографией «А. Чехов — В. Маяковский: Комедиограф в диалоге с русской традицией конца XIX — первой трети XX века» И в этом же году защитил по ней докторскую диссертацию.

отменялась. Художник уже не рассматривался как свободный, инициативный и ведущий за собой остальных деятель. Эту функцию принимали на себя представители коммунистической партии большевиков, мир сущностей уже не должен был рисоваться как проблемный, искомый, драматически достижимый. Образ его все более и более упрощался, подменялся рядом тезисов, размывался вплоть до потери каких-либо контуров при сохранении имени-ярлыка. Так Маяковский, по сути, расходился с общественно-политической системой в структуре мировоззрения, в задачах и функциях творца, в понимании адресата. Значит, он расходился с ней концептуально, хотя внешне, «лексически» его «словесный аппарат» был близок общественно-политической системе в силу программной чуткости Маяковского к «социальному заказу». Театр как социальный институт мог дать зримость и явность успеха, совпадения с «массовым» современником, неотменяемость контакта с точки зрения художника, с точки зрения зрителя, с точки зрения власти. Маяковский стремился стать неотменяемым, физически ощутимым фактором времени именно через театр, именно через посредство зрительного зала.

Метафора «клоп» предполагает наличие двух параллельных (противопоставленных и по сходству связанных) в сознании Маяковского смысловых рядов. Связующим звеном выступают семьи — живое и человекообразное (обе наличествуют в Присыпкине). Противопоставлены значения — доисторическое и историческое, животное и человеческое, биологическое и духовное, обывательское и космическое. Противопоставленные значения взаимонаправлены, подразумевают друг друга, напоминают друг о друге, являются элементами единой концептуальной схемы Маяковского. Историческое существование живого, по Маяковскому, подразумевает коллективность, духовность, космичность, способность любить и созидать, отдавать (жертвовать). Доисторическое существование живого предполагает биологизм инстинктов, эгоистичность, узость («матрасность»), неспособность любить и созидать, стремление брать, пользоваться, эксплуатировать. Поэтому капиталистичность персонажей мыслится как доисторическое качество, а социалистичность — как историческое. Комедия порождает индивидуальный миф об историческом и доисторическом. Метафора «баня» является одновременно развитием этого мифа и опытом создания новой мифологической схемы. «Баня» как миф (в отличие от «клопа») предметно втягивает в свою орбиту не только персонажей, но и зрителя, ведь пьеса — это баня не только для действующих лиц, но и для читателей (зрителей). Кроме того, баня обозначает не конкретный предмет, а топос (место) и процесс (процедуру) действия. Она не может не учитывать те традиционные смыслы, которые в народном и мифологическом сознании за баней закреплены. Этот учет заключается как в удержании традиционных смыслов, так и в игре с ними. Во-первых, баня — это место

встречи с водой, огнем, воздухом, то есть со стихиями (но изображенными как бы высшими стихиями — не землей). Во-вторых, очевидно в мифе доминирование семьи очищения, что традиционно акцентировалось исследователями, вслед за самим Маяковским. В-третьих, баня мыслится как место встречи с нечистым. Зритель, приходя в театр, встречался с Присыпкинским и Победоносиковым как нечистой силой. Так Маяковским развивалась мифологическая схема «Мистерии-буфф»: чистые — нечистые. Теперь она окончательно, видимо, освобождалась от контекста «нечистый» — «нехристь», то есть предлагалась новая — постхристианская — вера читателю (зрителю). В-четвертых, если театр (спектакль) мыслится в качестве коллективной бани, бани для всех, то очевидны параллели с языческими праздниками (коллективные купания) или же с избранными христианскими ритуалами (коллективное крещение на реке). Крещение — потому что человек как бы еще без веры и веру обретает впервые (первую), иной у него нет, отсюда допустимость и понятность параллели. Баня очищает от бюрократизма, то есть от автоматического, мертвого. Бюрократическое государство в качестве царства мертвого противопоставлено живым людям — инициативным, разным, неиерархичным. Изменилась предметная направленность метафоры — с человека она переориентировалась на государство. И государство сразу ощутило опасность вектора размышлений Маяковского. Это метафорическое мертвое государство могло быть реформировано только снизу (людьми) или извне — Историей (делегатка будущего). Фабульно Маяковский такую мифопоэтическую логику и закрепляет в комедии. Для реального политического режима эта логика была смертельно опасной. Опасность данная не осознавалась и недооценивалась первоначально, если судить по половинчатости критики пьесы в печати на фоне скоординированных кампаний против произведений Булгакова, Замятина или Пильняка («Красное дерево») в конце 1920-х годов. Кампания против «Бани» в печати была не кампанией против врага, хотя потенциально и могла быть таковой в силу замаха пьесы. И все же она была жесткой, была непривычно отрицательной для Маяковского.

Структура «Клопа» представляет иноформу символистской модели мира. Параллельность настоящего и будущего, а также наличие существенной зонной границы между ними, не возвращенной в жизнь персонажей, не приписанной их сознанию, а отданной волеизъявлению автора — демиурга, — все это соответствует взаимодействию данной (видимой) и иной (высшей, невидимой) реальностей, граница между которыми преодолима только в артакте личностью творца-демиурга. Он должен представить перед людьми обыкновенными красоту пока недоступного им возможного зрения и действия. Маяковский подобную возможность у обывателя пародирует и как бы отбирает.

Двойное имя героя — Пьер Скрипкин и Присыпкин — указывает на разные смысловые потенции персонажа. Пьер-Петр — камень веры, Скрипкин — участник «мирового оркестра». Однако героем осуществляется лишь сниженный (человекообразный) вариант звукового восприятия имени — иностранность, красивость, «изящность». Кроме того, герой отказался от своего имени (русского имени Иван). Он выкроил себе новое имя — нерусское, из фамилии, тем самым разрушил и фамилию. Так герой знаково уничтожил все родовые связи, ушел как бы от «неизячного» наследия самым революционным путем. Для Маяковского подобная революционность, не имеющая дела с революцией Духа, компрометируема. Жизнетворческая энергия автора, объективируясь в действие и текст пьесы, становится публичным, общедоступным актом — зрелищем, в котором личностно-субъективное Маяковского сливается с «понятым временем», с Историей и воплощает ее поступательный ход, приобщает всех к нему. Символистский иной мир становится зримым, доступным, незлитарным, игровым, возможным для соотнесения себя каждым сидящим в зале с данной реальностью. При этом сниженный вариант поведения зрителя сразу отбрасывается за счет компрометации присыпкинского поведения. Иной мир отождествлен автором в творческом акте с коммунистическим будущим и выведен в театральную реальность современного зала. Тем самым достигается высший вариант жизнетворчества, принятого Маяковским как программа, выполняющая его личный художнический долг перед миром, людьми и собой.

Автор «Клопа» не случайно в качестве альтернативы браку Присыпкина с Ренесанс рассматривает отношение персонажа с Зоей Березкиной. «Зоя» означает жизнь, «Березкина» акцентирует русскость героини. Присыпкин тем самым, отказываясь от Зои Березкиной, уклоняется от русской жизни, от русского пути. В логике Маяковского русский путь — путь для всех, для всего человечества, путь общей жизни. Время всеисильно, и оно должно подтвердить его (пути) правильность. Вот почему именно Зоя Березкина (в качестве знакового воплощения русской жизни, русского пути) переносится Маяковским из настоящего в будущее. Присыпкин, покидая общежитие, отрывается от всех, от общей жизни. Ведь общежитие (в одном из значений) — метафора общей жизни. В будущее, по Маяковскому, можно шагнуть лишь коллективно. И присутствие Березкиной в будущем — аналог преемственности, связи времен. Присыпкину дается шанс после воскрешения — на чудо, на слово, как Христу, но он не пророк, и будущее не нуждается в пророках. Маяковский сознательно снижает, стирает возможные пророческие христианские функции Присыпкина, так как это реанимировало бы от противного христианскую логику, а в задачу Маяковского входит как раз ее максимальное снятие. Он оставляет лишь след этой логики, создает новый миф. Суть мифа: любящий по-русски и социа-

листически ориентированный человек (Березкина) способен переместиться в будущее, он для будущего ценность. «От любви надо мосты строить и детей рожать» (XI; 251)¹, а не стреляться — утверждает Профессор. Любовь созидательна и плодотворна («строить», «рожать»). Мост — метафора связи времен (как в «Про это» Человек на мосту). Метафора связи и перспективы — дети. Ни любовь, ни культура на Присыпкина в качестве человеческих стимулов не действуют, зато срабатывают звериные инстинкты (рефлекс Павлова). К революции Духа как жизнетворческой установке обыватель оказывается не готов. Маяковский как бы предлагает Присыпкину осуществить революционный духовный акт, прыжок из прошлого в будущее. Прием переноса предполагает прыжок. Но логика приема противоречит возможности прыжка именно в духовной сфере, то есть невозможность прыжка как бы дискредитирует саму жизнетворческую установку в ее революционном варианте.

Автор «Клопа» и «Бани» считал, что при написании пьесы «основная трудность — перевести факты на театральный язык действия и занимательности» (XII; 185). Как видим, чрезвычайная плотность современных «примеров, вложенных в произведение» (XII; 204), является программным требованием эстетики Маяковского второй половины 1920-х годов. Она служит особой формой контакта поэта и комедиографа с читателем-зрителем. Сознательно используя материал, известный широкому читателю-зрителю, художник стремился к достижению общего, исходного знания с ним, чтобы, расположив воспринимающего, повести за собой в правильном направлении. В этом нельзя не видеть особую коммуникативность «усиленной» условности у Маяковского. Приведем примеры «прессации» автором фактов, «вставленных в произведение», чтобы показать значимость этого пласта для прочтения «Клопа» и «Бани».

В «Клопе» «антиводочная агитка» (XII; 507) дана Маяковским в сценах будущего, казалось бы, не совсем подходящих для данной цели. Противоалкогольное движение интенсифицировалось в стране как раз в середине 1928 года (Ларин Ю. Когда рак свиснет // Правда. 1928. 18 мая). Присыпкин в восьмой картине помещается в палату, напоминающую вытрезвительную камеру. Здесь обыгран широко освещавшийся в печати факт открытия в столице в марте 1928 года первой вытрезвительной камеры-наркоприемника (Правда. 1928. 11 марта. С. 6). В пятой картине в сцене голосования за жизнь Присыпкина есть малопонятная фраза: «Протру замшей горло смоленским аппаратам. На прошлой неделе опять похрипывали» (XI; 244). Современникам Маяковского фраза (что уже отмечалось комментаторами) напоминала о майском постановлении ЦК ВКП(б) 1928 года о неблагоприятном положении в смоленской парторгани-

¹ Тексты Маяковского цитируются по: *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955-1961. — с указанием в скобках тома и страницы.

зации. Слова Зои Березкиной из восьмой картины «Я возьму тебя завтра на танец десяти тысяч рабочих и работниц, будут двигаться по площади. Это будет веселая репетиция новой системы полевых работ» (XI; 264-265) могут быть интерпретированы как полемический обыгрывш одного из фактов западной жизни: «Танец труда — новый танец, пользующийся большим успехом в Америке» (Экран «Рабочей газеты». 1928. 29 июля. С. 15), и как проекция на мотив танца (пляски) у Ницше («Так говорил Заратустра»). Заметим, в пьесах поэта совмещение различных проекций в одной точке — прием достаточно характерный. Если заглянуть в прессу 1928 года, то можно обнаружить на ее страницах почти готовые фабульные формулы для комедий Маяковского. Вот рассуждения рядового комсомольца с завода «Дукс» в одном из правдинских фельетонов («До четырех и после») Михаила Кольцова февраля этого года: «Сначала у него галстук, потом в кино пойдет бандитские фильмы смотреть, потом клетку с канарейками заведет, потом учителя танцев наймет, на богатой женится, из комсомола уйдет, у тестя — частная в доме будет. Знаем, у нас уже такие случаи были» (Правда. 1928. 26 февраля). Слова «потом учителя танцев наймет» в этих рассуждениях не выглядят надуманно. Популярность танцевального ателье маэстро Гиммельмана на Путиловском заводе благодаря февральскому фельетону «Комсомольской правды» была фактом известным (Шувалов К. Приключения Мещанского Духа // Комсомольская правда. 1928. 3 февраля), поэтому и ввод в «Клопа», казалось бы, чисто игрового эпизода обучения танцу Присыпкина становится объяснимым и оправданным самими реалиями времени.

Практика «прессации» фактов в «Бане» применялась Маяковским еще шире, чем в предыдущей комедии. Вот ряд подтверждений. 15 февраля 1928 года «Правда» сообщила об истории тормоза монтера Матросова, которая началась четыре года назад. 4 марта «Комсомольская правда», «раскручивая» заданную партией тему, писала, что Матросов «не имел надлежащего помещения для работы», что он продал свое изобретение за границу, что «в затирании Матросова виновен Наркомпуть». В мае эта же газета по делу Матросова опубликовала статьи «Мысль в тисках» и «Случай или система». Параллельно «Правда» (11 мая) писала о целой системе бюрократических рогаток, с которой приходится сталкиваться изобретателям типа Матросова, и констатировала: «Эти трения и неувязки крайне осложнили тормозное дело и создали обстановку, совершенно исключающую возможность деловой и объективной разработки всех тормозных вопросов в НКПС». Не случайно Оптимистенко одним из главных аргументов против изобретения Чудакова выдвигает следующее: «Ваше изобретение не увязано с НКПС...» (XI; 297), а Победоносиков, в свою очередь, вопрошает: «А кого вы нам противопоставляете? Изобретателя? А что он изо-

брел? Тормоз Вестингауза он изобрел? . . .» (XI; 309). Не случайно Понт Кич так интересуется изобретением Чудакова. Нужно учесть, что параллельно с делом Матросова в «Правде» раскручивалось «шахтинское дело», где речь шла о целенаправленном политико-хозяйственном вредительстве. Это бросало зловещий отсвет и на восприятие истории тормоза, оказавшегося за границей.

Существует версия, что в третьем действии «Бани» «движение сюжета...по существу останавливалось».² Реконструкция фактической базы, понятной современникам Маяковского, позволяет и здесь обнаружить динамику хода событий. 28 апреля 1928 г. «Комсомольская правда» опубликовала сообщение под названием «Два самоубийства в Большом театре». В нем говорилось: «Вчера в 11 часов вечера к моменту окончания балета «Красный мак» в Большом театре произошел трагический случай. В момент опускания занавеса с верхних колосников (вышина равна четырехэтажному дому) сбросились на сцену две практикантки-художницы: Королева Агнесса, 20 лет, и Аксенова Наталья, 20 лет. Смерть наступила мгновенно. Предварительные данные дают основание полагать, что здесь имело место самоубийство». Этот факт послужил поводом шумного комсомольского похода против «головановщины» (дирижер Голованов был в то время директором Большого театра). Статьи под скандальными заголовками («Откройте занавес! Требуем отчета комиссии перед общественностью»; «За нарядными декорациями — разложение, склочничество, кумовство»; «Голованов мобилизует своих сторонников» и т. п.) появились одна за другой на страницах комсомольской газеты. В «Бане» именно балет «Красный мак» назван Иваном Ивановичем как пример того, что «в Большом театре нам постоянно делают красиво» (XI; 310). Сразу после посещения театра главначупс пытается толкнуть Полю на самоубийство, предостережением чего и становится появление Фосфорической женщины. Так обобщение Маяковским широко известного факта служит сюжетным «мостиком» между третьим и четвертым действиями комедии. Выступая на заседании VIII съезда ВЛКСМ, М. Калинин дал несколько советов редакции «Комсомольской правды», как более продуманно вести кампанию против негативных явлений в деятельности Большого театра. По ходу выступления он привел интересный «исторический пример»: «Это было много десятков лет назад. В каком-то журнале были споры о том, был ли Некрасов картежник. И что же, некоторые рассматривали его не как величайшего поэта, а как картежника. Ведь в том-то и дело, что к людям можно подойти с разных сторон» (Правда. 1928. 20 мая. С. 4). Этот момент стал отправным в создании Маяковским дуэтного «вставного эпизода» во втором действии «Бани» — разговор Победоносикова с Ночкиным (XI; 301-303).

² Перцов В.О. Маяковский. Жизнь и творчество: В 3 т. Т. 3. М., 1976. С. 335.

Самозванство, хлестаковщина и «пунизм» главного героя комедии также имеют опору в «малом времени». 23 мая 1928 г. на страницах «Комсомольской правды» появилась статья Н. Потапова «Иван Александрович жив» о «нынешних Хлестаковых». Одна из трех ее главок называлась «Щекист Исаак Пурик». Автор сообщал, что этим «борцом за восстановление себя в правах комсомольца» были использованы засаленные, нацарапанные чьей-то (может быть, его же) рукой справки с перечислением героических заслуг, а в речах для убедительности внесены «сильные» выражения о железных рядах, о братьях, погибших от руки буржуазных палачей, и о ране, которая постоянно тревожит его рабочее левое плечо». Потапов писал, что Пупика «видели в нескольких учреждениях, где он появлялся «по поручению ЦК ВЛКСМ», и «целая галерея простодушных людей считала его членом ЦК». «Да и как не считать, — замечал автор статьи. — Ведь он произносил такие цветистые тирады, он охотно давал свой телефон — коммутатор ЦК партии, добавочный 2-92, он не раз беседовал с помощью того же телефона с Калининым. (...) К тому же ссылки на коммутатор ЦК обеспечивали почет и деньги».

Комедиограф монтирует картины, симметрично отыгрывает ситуации и реплики. Он ведет читателя (зрителя) и требует внимания. Ему важно доказать читателю (зрителю) проницаемость текста — времени творческим сознанием личности. Для этого надо демонстративно положительно сыграть слово и действие отрицательных персонажей, не оставить им свободного пространства для первенства ни в чем. В «Клопе» технически данная установка реализуется так. Девятая картина остраивает картину первую, восьмая — вторую, седьмая — третью. Картины четвертая, пятая и шестая сюжетно мотивируют перелом, происходящий в пьесе. Если в первой картине в «лагере мешанства» оказывается Зоя Березкина — и в финале ее звучит реплика милиционера «Граждане, прекратите эту безобразную сцену!», то в девятой картине ситуация перевертывается — на месте Зои оказывается Присыпкин, но уже среди людей будущего, и в финале картины звучит аналогичная милицеевской просьба прекратить безобразную сцену. И главное — наглый «бытовой» Присыпкин первой картины здесь «разоблачается» сходством с клопом. Если во второй картине происходит самоубийство Зои и словесно подчеркнутый «отрыв» Присыпкина от класса, то в восьмой картине героиня сожалеет, что она «могла умереть пятьдесят лет назад из-за такой мрази», демонстрируется невозможность привести Присыпкина к человеческому состоянию. И далее — свадьба героя, окончившаяся скандалом и пожаром в третьей картине, оборачивается в седьмой картине показом эпидемии и символической поимкой клопа как знаком предотвращения катастрофы.

Речь Директора Зоосада о нечеловеческой сущности Присыпкина композиционно соотно-

сима со свадебной речью Баяна.³ Суть культурного мессионерства персонажа — лишь внешнее обызвращение биологического в человеке. Это начало, по его мнению, особо развито у людей трудящихся, потому столь уверенно он работает с клиентом. Маяковский дает Баяну соответствующего его программе ученика. На жалобы Присыпкина, мол, рука «на воздухе не держится» — Баян, не раздумывая, советует: «А вы, товарищ Присыпкин, легкой разведкой лифчик обнаружьте и, как будто для отдохновения, большим пальчиком упритесь, и даме сочувствие приятно, и вам облегчение — о другой руке подумать можете». Мотивировка срабатывает безотказно, дело у ученика сразу идет на лад. Показательны принятие Баяном простого подсказывания Присыпкина за шиммское «па» и сиюминутный перевод биологического жеста ученика в акт ревности «по-испански». Обратим внимание на отыгрыш Маяковским этого момента в картине будущего. Клоп отделяется от Присыпкина именно в тот момент, когда он как верный ученик внешне следует совету Баяна («Если с вами... такой казус случится, вы закройте глаза, как будто даму ревнуете, отступите по-испански к стене, быстро потреться о какую-нибудь скульптуру... Потреться, передрнитесь, сверкните глазами и скажите: «Я вас понял, коварная, вы мной играете... но...» — и опять пуститесь в танец, как бы постепенно охлаждаясь и успокаиваясь»). Маяковский делает этот момент пародийным по отношению к образу «испанского» поведения в танце. Здесь — в будущем — герой находится в состоянии испуга, напряженности, потому оказывается у стены («скульптур» в будущем «не наоборот»). И вот тут как бы срабатывает инстинкт, герой «прижимается к двери, почесывается спиной», как указано в ремарке, и потом уже так сказать по-испански «перебирает гитару», поет романс клопу (XI; 255-256). Если Присыпкин совершенно глух к низкому, «бытовому» плану речей Баяна, то Шафер наоборот в силу определенного житейского опыта, но при крайней ограниченности природы и животной подозрительности все переводит в план вульгарно-бытовой, оставаясь глухим к классовой патетике Баяна. Тем самым дуэт Баян — Присыпкин пародируется дуэтом Баян — Шафер. Поэтому возникающая в результате потасовка, в конечном счете вызвавшая пожар, является логическим завершением всего предпринятого Баяна. Интересно, что и потасовку Шафер завязывает со специфически присыпкинским возгласом «Во!!!» (XI; 241). Для Баяна свадьба Присыпкина — время торжества, ведь еще совсем недавно никто не мог мечтать, «что эти розы будут цвести и благоухать нам уже на данном отрезке времени». Поэтому и за криками «Горько», положенными на русской свадьбе, можно слышать лирическую горечь самого Маяковского.

³ Паперный З.С. Поэтический образ у Маяковского. М., 1961. С. 386.

Пожар в пьесе носит характер символический. Вспомним, что Слесарь говорил о «*бесшумном порохе*», которым стреляет враг в рабочего. Каждый из гостей на свадьбе начинен этим «*бесшумным порохом*», является носителем его. Вот почему, когда происходит воспламенение, дом с присутствующими «*горит, как пороховой склад*», по словам пожарного. Одновременно в пьесе дается бытовое объяснение: «*Чего же ему не гореть? Паутина да спирт*». И тут же о Присыпкине сообщается, что он «*сгорел по мелочам*», то есть бытовой план переводится в многозначную формулу вины и судьбы. В комедии «Баня» фейерверк вспыхивает в композиционно значимых моментах: завязке, кульминации, развязке.⁴ В пьесе «работает» динамичная система повторяющихся положений и слов. Приведем два примера. Жену Полечкой Победоносиков называет только дважды: толкая ее на самоубийство и оказавшись сброшенным с машины времени (XI; 321, 346). Тем самым обращение его к жене в финале не может вызвать никакого сочувствия. В третьем действии капелдинер, не пропуская Велосипедкина к Победоносикову, заявляет: «*Вам вежливо говорят, катитесь отсюда колбасой!*» (XI; 314). В пятом действии неожиданно возникает отыгрыш на первый взгляд проходной реплики третьего действия: «*Победоносиков. В случае порчи машины, может, где-нибудь придется простоять, на каком-нибудь глухом полугодии, лет двадцать, тридцать, надо все это предусмотреть и принять во внимание. Нельзя так неорганизованно кататься... Ночкин. А ты организовано катись колбасой!!! (Скрывается). Иван Иванович. Колбасой? Вы бывали на заседаниях? Я бывал на заседаниях. Везде бутерброды с сыром, с ветчиной, с колбасой — удивительно интересно!*» (XI; 333, 334).

Опыт работы над «Клопом» показал Маяковскому, что определяющее в герое комедии — идеологичность его субъективизма, организаторская и действительная уверенность в своей правоте. Присыпкин соответствует этим параметрам. И все же ему нужен такой помощник — идеолог, как Баян, кроме того, союз Присыпкина с семьей Ренесанс бросал тень на «классовую чистоту» героя. Следовательно, раскрепощение, развитие типа сатирического героя должно было идти за счет прояснения, усиления его идеологичности, гарантированной стабильности его общественного положения, обеспеченности его «управленческих» возможностей в пьесе и естественного, оправданного доступа к разным сферам жизни, благодаря чему могла быть разными гранями мотивированно проявлена его вполне определенная сущность. Логика жанра, соединившись с логикой «социального заказа», привела Маяковского к созданию «Бани», к фигуре Победоносикова. Стремление к господству с гарантированными привилегиями, уверенность в универсальности собственных установок толкают бюрократизм на проникновение во все

сферы жизни, на уничтожение живых клеток общества, на подчинение их своим законам. Так многогранность изображения бюрократизма у Маяковского, глобализм претензий продиктованы, помимо других факторов, и самой природой сатирического объекта, избранного художником.

Отрицательные герои Маяковского, с одной стороны, рассматривают развитие Истории как нечто фатальное, независимое от воли отдельных людей, а с другой стороны, выделяют себя как наиболее достойных вкушать плоды всеобщих завоеваний. Идеолог-бюрократ — тот же носитель обывательского сознания, считающий личной собственностью государство. Не случайно линия Фосфорической женщины в пьесе спроецирована автором на хронику октябрьских дней как первозданную незамутненность идеалов революции. Известие о прибытии делегатки будущего героя получают 23 числа. Фосфорическая женщина прибывает 24 числа (XI; 290). Отлет машины времени в будущее происходит в полночь 25 числа (XI; 336). С появлением Фосфорической женщины, как сказано в ремарке, в кабинете Победоносикова царят «*приподнятость и боевой беспорядок первых октябрьских дней*» (XI; 325).

На сегодняшний день можно считать доказанным наличие в творческом сознании Маяковского программной концепции «праздничного бытия». Статус ее определяется как один из «интеграторов» (Д. Е. Максимов) системы поэта (от ранних стихов до Октябрьской поэмы, где она выражена наиболее полно, монументально и потому итогово).⁵ Однако комедии Маяковского явились следующим (после поэмы «Хорошо!») закономерным этапом в развитии данной концепции жизни-праздника. В сознании автора «Клопа» и «Бани» комедия представляла как проверенная веками форма коллективного и организованного возвышения над будничной жизнью без уничтожения контакта с нею, а наоборот — исследования и установления такого контакта средствами искусства. Это форма зримого, реального, почти повседневного (если представления систематичны), а не календарного праздника. Комедия празднична по природе, традиции, системе общения между зрителями, между актерами, между актерами и зрителями, между театром и автором, между автором и зрителем — иначе говоря, тотально празднична.

Маяковский был читателем, прежде всего, античной комедии. Об этом свидетельствует наличие сборника пьес Аристофана в его личной библиотеке (напомним, что из драматических произведений, кроме комедий Аристофана, в ней были лишь «Горе от ума» и «Выстрел»)⁶. Для поэта обращение к античному опыту было вполне естественным. Во-первых, это был дохристианский (языческий) театр, что важно для автора «Клопа» в полемике с традиционной

⁴ Бочаров М.Д. Пьеса В. В. Маяковского «Баня». Ростов-на-Дону, 1972. С. 94-96, 99.

⁵ Рогачева Н.А. Поэма «Хорошо!» в контексте творчества В.В. Маяковского. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1988.

⁶ Динерштейн Е.А. Личная библиотека В.В. Маяковского. М., 1983. С. 22, 23.

христианской религиозностью XIX века. Во-вторых, это был удаленный от ближайшего прошлого опыт, что позволяло с ним свободно, избирательно экспериментировать, обращаясь как бы к первоосновам искусства, подчеркивая небывалось социалистической эпохи, ее первородность. В-третьих, воссоздание архаично-грубоватой атмосферы народного карнавала находилось в русле творческих соразмышлений с Мейерхольдом, что для Маяковского в свете его программы работы в театре как социальном институте являлось существенным фактором.

Для комедийного героя (точнее, для героя сатирической комедии), какой бы субъективистский идейный комплекс он ни отстаивал, должны быть присущи такие параметры, как действительность, наступательность на грани агрессивности, органическая уверенность, определенность и масштабность притязаний, их последовательность. Если внимательно проанализировать каждый из этих параметров, можно легко убедиться, что все они присущи лирическому герою Маяковского. Более того, взятые в комплексе, они характеризуют специфику лирического героя поэта. В этом смысле можно говорить о том, что Маяковский был почти запрограммирован на создание героев сатирической комедии. Отмеченные положительные параметры лирического героя естественно, почти инерционно работали на разоблачение объективированного в комедии порока, потому что полнокровно удерживались в самом составе художественной мысли автора.

Уже современники Маяковского в качестве главного общественно значимого завоевания последней пьесы поэта обозначили его стремление создать новый тип массового, доступного, агитирующего и захватывающего зрелища на путях синтеза театра и цирка (Попов-Дубовский В.В. В поисках путей (Мысли по поводу постановки «Бани») // Правда. 1930. 8 апр.). Цирк столь органично «вошел» в последние пьесы поэта не случайно. Его видовая аксиология совпадала с константами художественного мира Маяковского. Дело в том, что цирк отличают от театра «безусловность трудностей», победа над страхом, над невозможностью, уже лишенной смертельного исхода. Эти качества цирка необходимы Маяковскому в «Клопе» и «Бане». Образ Человека поэтом изначально создавался как выражение силы и власти людей над природой своей и окружающей, как полное и свободное овладение ими. Цель художника — образ Человека, решающего сверхзадачу, ищущего и находящего в вещах их сверхмерность, творящего их по своим законам, по законам «виртуозно свободного владения трудноосваиваемым предметом». Игра творческими силами мыслилась Маяковским как процесс непрактичный в конечном счете, открытый, как сама жизнь, как само искусство. Все эти мироотношенческие идеи являются ценностным аналогом видовой природы цирка.⁷ Цирковое начало акцентирова-

ло концепцию праздничности у Маяковского. Оно делало ее интенсивно переживаемой, понятной, доступной каждому.

Еще один параметр мышления автора «Клопа» и «Бани» следует выделить особо — построение большинства «крупных вещей» по схожему принципу: переход смерти в воскресенье. Наличие этого принципа в поэмах и пьесах Маяковского отметил В.Б. Шкловский в середине 1930-х годов: «У него герой двигался обычно хронологически, так — умирал и воскресал. Это странная настойчивость темы. Она есть в «Облаке в штанах», в «Человеке». Рай и ад дают ее в «Мистерии», она же в «Клопе», и в «Бане» она же осложнена машиной времени».⁸ В.П. Катаев пополнил список произведений художника, где эта особенность наличествует, поэмами «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!».⁹ Ценность данных наблюдений в том, что они открывают единство конструктивных устремлений поэта с генетическим нервом жанра комедии — с праздником Диониса, вечного плодородия, где умирание естественно переходит в возрождение. Таким образом, пьесы «Клоп» и «Баня» жанрово проявили, усилили и оформили уже наличествовавшее в системе Маяковского событийное ядро.

Поэт всю жизнь соотносил себя с Пушкиным, соревновался, мерил себя им. И для него важно, чтобы эта мера была зрима и почти физически ощутима для всех. И это тоже, может быть, подтолкнуло его уйти из жизни, как и Пушкин, в 37 лет. Маяковский создает оригинальную концепцию классика литературы. Суть ее: художник должен найти адекватную форму выражения циклу идей именно своего времени, и как только завершается эта эпоха, перестает работать выражаемый художником цикл идей, он должен уйти, ибо дальше дороги нет. Тем самым даже минимальные сигналы непонимания поиска поэта и драматурга на рубеже 1920-1930-х годов, попадавшие на «почву» этой логики, были способны давать самые разрушительные всходы. А сигналы, подаваемые художнику, по резкости и организованности были, как известно, не безобидны. И если эту «гибельную логику» Маяковский спокойно применял к Блоку (XII; 21-22), то, как человек принципов, человек искренний и верующий в законы искусства, он не мог не применять ее к себе. «С хвостом годов /я становлюсь подобием/ чудовищ /ископаемо-хвостатых» — это сказано им явно не для красного словца, сказано незадолго до ухода в вечность. И конечно, не случайно, а символически Маяковский произвел выстрел в себя именно в день Пасхи. Это был публичный акт художника постхристианского мироощущения, это был «последний вызов, который поэт — богоборец бросал Творцу и его миропорядку».¹⁰

⁸ Шкловский В.Б. Сюжет в стихах (В. Маяковский и Б. Пастернак) // Поэтический сборник. М., 1934. С. 182.

⁹ Катаев В.П. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. М., 1984. С. 401.

¹⁰ Селезнев Л.А. Маяковский. // Русские писатели. 1800-1917. Т. 3. М., 1994. С. 556.

⁷ Борев Ю. Б. Эстетика. М., 1988. С. 279-280.