

нетрывалае і — надзейнае, моцнае, бачыць рух жыцця ў сапраўднай яго сутнасці» (9, 473).

Ацэньваючы змест і значэнне створанага Шолахавым, Мележ асаблівую ўвагу надае народнасці: «Кожны пісьменнік — сын свайго народа, і значэнне яго ў рэшце рэшт вызначаецца тым, як ён паказвае свой народ свету, што ён кажа свету ад імя свайго народа...

Мне думаецца, у сучаснай літаратуры ніхто іншы не сказаў з такой глыбінёй, такой пранікліваасцю, такой мастацкай сілай, хто ёсць рускі народ. Што ёсць яго, народа, шчодро палітая потам і крывёю зямля, яго ў пакутах і радасцях жыццё, яго цяжкая, але вялікая гісторыя» (9, 475). Што тут выказана крэда самога Мележа, пацвярджае як ягоная раманная спадчына, так і розныя праграмныя выказванні, блізкія зместам да працытаванага — напрыклад: «У жыццёпісе народа не можа быць ненапісаных, недапісаных ці прыблізна напісаных старонак» (9, 466); «Я не мог пісаць больш ні пра што датуль, пакуль не раскажу пра гэта жыццё, пра гэтых людзей... Але, акрамя пачуцця любові і разумення абавязку, мяне вяло і моцнае перакананне, што жыццё гэтых людзей важнае тым, што яно — жыццё майго народа» (9, 469).

Як бачым, у «запасных» матэрыялах багата таго, што дапамагае грунтоўней, а ў нечым і іначай паглядзець на сувязь творчасці І. П. Мележа з вопытам М. А. Шолахава. Па аб'ёму такіх матэрыялаў гэта выпадак унікальны. І таму вылучаны намі аспект набывае асаблівую важнасць.

Дарэчы, пры мностве розных выказванняў пра бяспрэчнае ўздзеянне Шолахава на беларускую літаратуру ў цэлым яе прадстаўнікамі непасрэдна сувязь з шолахаўскім вопытам, як правіла, не прызнаецца. Тлумачыць гэта можна шэрагам прычын: не заўсёды можна дыферэнцыраваць тыпалагічнае і кантакталагічнае, непасрэдна і апасродкавана, свядома і неўсвядомлена (нават падсвядома) успрынятае; нават пры ўсіх адкрытых і відавочных сувязях самому цяжка разабрацца ў механізме іх развіцця — матывацыі, логіцы, дынаміцы, формах; акрамя таго, у літаратуразнаўстве і крытыцы не знікае, а ўзмацняецца блытаніна, калі ўзаемазамыняюцца далёка не роўназначныя паняцці — такія, як «спадчыннасць», «паслядоўніцтва», «успрыманне і развіццё традыцый», «сыходжанні», «творчае ўзаемадзеянне», «роднасць памкненняў», «блізкасць пазіцый», «уздзеянне», «уплыў», «залежнасць», «вучнёўства» і інш., у выніку чаго пры вывучэнні кантактаў звычайна затушоўваюцца індывідуальныя асаблівасці аднаго з кантактуючых, яго творчая самастойнасць. І тады, заканамерна, пачынаюць уступаць у дзеянне аргументы супрацьлеглага плану, якія прызначаны высвятляць не прыцягненне і збліжэнне, а размежаванне і адштурхоўванне.

У нашым выпадку пад увагаю было тое, што можа быць названа творчым засваеннем і развіццём шолахаўскага вопыту, які прысутнічаў у шырокім літаратурным кантэксце як стымулюючы прыклад, своеасаблівы каталізатар духоўных і эстэтычных працесаў.

Зразумела, вывучыць пытанне «Мележ і Шолахаў» ва ўсёй паўнаце можна толькі абагуліўшы ўсе верагодныя аспекты, самым істотным (і дагэтуль па-сапраўднаму не даследаваным) з якіх застаецца падрабязнае параўнанне асобных твораў. Але гэта ўжо другая задача.

<sup>1</sup> Іван Мележ. Збор твораў у дзесяці тамах. Мінск, 1979—1985. Усе цытаты даюцца па гэтаму выданню з фіксацыяй тома і старонкі ў тэксце артыкула.

И. П. ВАНТЕНКОВ

## РЕАЛЬНОСТЬ И СУБЪЕКТИВИЗМ В РОМАНЕ А. БЕЛОГО «СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ»

Роман «Серебряный голубь» — первая попытка Андрея Белого обратиться к эпической повествовательной форме. Конечно, крайности

экспериментаторства теоретика и практика символизма и здесь дают о себе знать. Однако не они (как это было в ранее написанных «Симфониях»), а равнение на предшествующую реалистическую традицию определяют пафос, особенности образного строя романа. Свидетельство тому — чуткость к конкретным формам исторической жизни, авторская устремленность к объективизированному изображению фактов и явлений реальной действительности.

В романе более строго и последовательно — по сравнению с «Симфониями» — соблюдены требования, предъявляемые к эпической форме повествования: открыто и развернуто выявлены динамика событий, взаимодействие речи повествователя с диалогами и монологами персонажей, богатый и разнообразный арсенал литературно-изобразительных средств (поступки, портреты, прямые характеристики, пейзажи, интерьеры и т. д.), что придает образам пластическую объемность и жизненную достоверность.

Широко и успешно использует Белый приемы воссоздания социально-бытового фона, на котором происходит действие романа. В первую очередь это относится к описаниям той «звериной», по выражению Достоевского, уездной глуши, в которой живут и действуют герои.

«... Не видано нигде, чтобы друг с другом в ладу жили славные соседи (жители села Целебеево — И. В.), чтобы равно величали они друг друга поклонами, лаской, подарками и прочей приязнью; этот себе и шапку ломит, и спину согнет на богатство соседа, на его глянцевиные со скрипом сапоги... а сосед — нос задерет сосед, руки в карманы ... так вот и начинает сосед соседу вредить, честь свою оберегая: непотребное слово на соседском дворе выведет или соседскому псу бросит мясной кус с воткнутой иглою; пес подохнет и вся тут, а соседи разойдутся, будут друг друга подсиживать да подпаливать, доносами изводить — один другого пеплом развеет по ветру»<sup>1</sup>.

На фоне этой обобщающей картины варварских нравов деревенской глуши в романе представлен целый ряд персонифицированных образов представителей сельской и уездной «элиты», горделиво возвышающейся над темной и грубой массой простонародья. Это гроза односельчан целебеевский лавочник Иван Степанович, готовый в любую минуту с любого снять «шкуру» и «без штанов» пустить «по миру»; местный миллионер, владелец мельниц, и стареющий бонвиван Лука Силыч Ивропегин с женой Феклой Матвеевной, потихоньку изводящей мужа «травкой», полученной от сектантов; их близкий знакомый, любитель бриллиантов (и крадущий их при удобном случае), агент сысского отделения статский генерал Чижиков и другие.

Все эти образы — уже не маски-типы, не марионетки субъективной авторской воли, которые мельтешили в «Симфониях». Все они — живые, конкретные личности, выписанные в строго реалистической манере, с пластической выразительностью и живописной щедростью. И что не менее существенно — это не просто образцы того или иного сословия, и даже не только характеры, наделенные индивидуальностью и неповторимостью. Каждый из них — еще и носитель «общего бытия», наиболее характерных черт современной Белому эпохи.

В дореволюционной и современной литературе о Белом многократно подчеркивалось открытое заимствование автором «Серебряного голубя» гоголевских образов и ситуаций. Белый и сам не скрывал, что столяр Кудяров — потомок колдуна из «Страшной мести», предок Павла Годрабе Граабена — Павел Чичиков; Катенька Гуголева имеет предшественницу в лице пани Катерины. Характерно, что в то же время, когда создавался «Серебряный голубь», Андрей Белый писал статью «Зеленый луг» с аналогичной проблематикой. Как и в романе, Россия в этой статье уподоблялась спящей Катерине, душа которой мечется «между механической мертвенностью и первобытной грубостью»<sup>2</sup>, т. е. между Западом и Востоком. Именно в роковом столкновении двух стихий, двух крайностей в социально-общественном развитии страны — дремучей

патриархальности Востока и механической цивилизации Запада — заключена суть драматического конфликта романа, воплощенного в его художественных образах.

Но смысл и значение их не ограничивается гоголевской традицией. Белый и в «Серебряном голубе» остается символистом, а поэтика его романа во многих своих чертах предвосхищает образную структуру созданного позднее «Петербурга», с его явно выраженным мифологизмом. Соответственно и в «Серебряном голубе» «конкретная семантика» образов окажется существенно разбавленной элементами мифологизации. Автор последовательно разрушает социальные, психологические и бытовые связи между персонажами, стремясь показать их духовно-мистическую сущность. Так, глава религиозной секты Кудеаров явится персонификацией демонических сил, Катя — символом уходящей в прошлое дворянской жизни. Во многом символистскую трактовку получит и образ главного героя романа Петра Дарьяльского, воплощающего идею слияния интеллигенции с народом.

В соответствии с авторским замыслом этот образ должен был стать олицетворением новой России. Не случайно автор сравнивает Дарьяльского с Петром I. Это «гигант» с «распаленной грудью», «стальными руками» и «зеленым огнем очей». Однако подобная гиперболизация явно не соответствует исходу судьбы героя. Не поняв — и не приняв — тайны лани Катерины (Кати), Дарьяльский из «культурного героя», «будущности России», каким он себя считает, превращается в «антигероя», рвущего пути цивилизации и отдавшего себя во власть темных стихийных сил — причину своей гибели.

Нельзя не согласиться с исследователями, когда они обретения и потери автора романа ставят в зависимость от использованных им принципов психоанализа. Не отказываясь полностью от традиционных форм раскрытия внутреннего мира человека, разработанных Л. Толстым, Достоевским и другими писателями-реалистами, Белый вместе с тем ограничивает свой психоанализ исключительно (или почти исключительно) изображением духовного кризиса своего героя. При этом обусловленность его кризисного состояния внешними обстоятельствами почти не ощутима, а соотношение внутреннего и внешнего мира заменено его душевными излияниями и откровениями, индивидуалистическим углублением в свое «я».

Впрочем, ни к чему другому Белый, кажется, и не стремится. Главное для него — не отражение действительности в сознании героя, а ее символизация и гармонизация, приведение ее в соответствие с соловьевской идеей божественного единства вселенной, а неупорядоченного, раздробленного душевного и телесного мира человека — к упорядоченности и красоте.

В принципе установка Белого на гармонизацию действительности еще не означала разрыва с предшествующей литературной традицией. Известно, что и Толстой, и Достоевский всем своим творчеством стремились преодолеть хаос окружающего мира, познать закономерность и смысл целого, утвердить высшую правду жизни. Именно эта особенность их «романного мышления» позволила им отразить жизнь народа и жизнь человека как единое органическое целое, где личное и общественное в сознании героя нерасторжимы.

Как и его великие предшественники, Белый остро ощущал раздробленность и неустойчивость исторического бытия. И подобно Толстому и Достоевскому стремился к гармонии действительности, единству духовного и телесного мира человека. Однако «идеалистические конструкции, мистические и антропософские концепции, сквозь призму которых он пытался разглядеть... грядущий «синтез», лишь затуманивали зрение и деформировали его творчество»<sup>3</sup>.

Этот разрыв субъективно желаемого и действительного явственно ощутим и в «Серебряном голубе». Из взаимоотношений Дарьяльского с «духиной» Матреной и его невестой Катей видно, что герой Белого

символизирует необходимость соединения природного, стихийного начала, таящегося в народе, и светлых, идеальных, сторон его жизни в одно гармоническое целое, таящее в себе возможность будущего возрождения России. Однако объединить эти два начала в единый синтез Дарьяльскому не дано. Постоянные метания, внутренняя раздвоенность и дисгармония — единственные показатели его рефлектирующего сознания.

«... Еще он думал вчера — тайна его раскрывается в Кате, в ее любви: новый она его путь и столб нерушимой истинной жизни. Но почему же и это вчера — время уже не возвратное, оттого ли, что тайный взгляд рябой бабы испепелил неистовством его душу? Рябая баба: не любовь в ее взоре, а жадность какая-то; полно: и не жадность, и не любовь, не любовь только: не только любви и надо ему; чего же надо ему, если в любви — путь, если в ней утверждение истины?..»<sup>4</sup>.

Не приводит к искомой гармонии и апелляция героя к универсальным категориям и аналогиям, его глобальные размышления о духовной сущности Востока и Запада, в которых автор выражает свои мысли о двух крайних тенденциях общественного и культурного развития.

«Задумался Петр: уже весь сон Запада прошел перед ним и уже сон отошел; он думал: многое множество слов, звуков, знаков выбросил Запад на удивленье миру; но те слова, те звуки, те знаки — будто оборотни, выдыхаясь, влекут за собой людей, — а куда? Русское же, молчаливое слово, от тебя исходя, при тебе и останется; и молитва то слово...

Жить бы в полях, умереть бы в полях, про себя самого повторяя одно духометное слово ... Много есть на западе книг, много на Руси несказанных слов. Россия есть то, чем разбивается книга, расплывается знание, да и самая сжигается жизнь»<sup>5</sup>.

Поиски гармонии здесь налицо, однако самой гармонии нет. Бросается в глаза другое: славянофильское неприятие героем (и Андреем Белым) Запада, его культуры. И чисто гоголевский пафос, идущий от субъективного авторского представления об идеальной русской «почве», на которой, по мнению Белого, только и могут произрасти семена будущей гармонии.

Как и главный герой «Петербурга» Николай Аполлонович Аблеухов, Петр Дарьяльский воплощает характерные черты русской интеллигенции на грани веков. Главный ее изъян Белый видел в противоречивости сознания, в антагонизме между сознанием и чувством, созерцанием и волей — в тех свойствах и качествах человеческой личности, которые с особенной четкостью проявились в современную ему эпоху. Видел, однако создать образ героя, который гармонично соединял бы в себе этические (христианские, по Белому) и стихийные природные начала, ему не удалось, хотя о таком синтезе (как и гармоничном жизнеустройстве) Белый мечтал до конца своих дней.

Одной из главных задач автор «Серебряного голубя» считал создание нового типа эпического повествования, в котором линия объективно-описательная пришла бы в непосредственное взаимодействие с линией личной, субъективно-лирической. И здесь Белый снова обращается к Гоголю, который теперь для него первый, кто создал в русской литературе эпическую поэму в прозе, раздвинул границы эпоса.

Следуя за своим учителем, Андрей Белый буквально имитирует гоголевскую лексику и манеру фразировки, приемы ритмизации и метафоризации речи. «Когда нет туч, свежо и точно выше подтянуто высокое небо, такое высокое и глубокое, луг обнимает валом этот хрустальный, зеркальный и чистый пруд, и как там плавают грустные утки — поплавают, выйдут на сушу грезцы пощипать, хвостиками повертят, и чинно, чинно пойдут они развальцем за крякнувшим селезнем, ведут непонятный свой разговор; и висит над прудом, висит, простирая лохматые руки, дуплистая березонька много десятков лет, а что видошла — не скажет»<sup>6</sup>.

Здесь все от Гоголя — интонация, краски, ритм, чисто гоголевский лиризм. А рядом — по контрасту — бурный всплеск авторской экспрессии, несущей в себе (в духе символистских пророчеств) высокий пафос предчувствий исторических катаклизмов. Вот один лишь, полный авторской экзальтации пассаж, где образ старой, каменно застывшей в кресле аристократии становится символом уходящей в прошлое России: «Не так ли и ты, старая и умирающая Россия, гордая и в своем величии застывшая, каждодневно, каждодневно в тысячах канцелярий и присутствий, дворцах, усадьбах совершаешь эти обряды,— обряды старины? Но, о — вознесенная, — посмотри же вокруг и опусти взор: ты поймешь, что под ногами твоими разверстывается бездна: посмотришь ты и обрушишься в бездну»<sup>7</sup>.

Здесь явно слышны отзвуки гоголевского: «Русь, куда несешься ты?»... Не случайно А. Амфитеатров, иронизируя по поводу романа «Серебряный голубь», восклицал: «Фу ты, черт возьми, Гоголь. Настоящий Гоголь... И метафоры, и отступления к читателю, и гиперболы, и уподобления, и... дидактический пафос... Ну Гоголь же, как есть живой Гоголь!»<sup>8</sup>.

Не без основания критик замечал, что без Чичикова и Хлестакова никакие стилистические ухищрения и подражания Белого своему великому предшественнику не создают подлинной гоголевской традиции. Вместе с тем бесспорно и другое: лиризм Белого, повышенная эмоциональность его стиля — показатель авторской озабоченности неблагополучием и бедами России. Потому и не сдержан Андрей Белый в своих эмоциях, что слишком сильной была его жажда гармонии, которой он не нашел ни в жизни своих героев, ни вне ее.

Но дело не только в этом. Избыточная эмоциональность прозы Белого (как и многих других писателей начала XX века) явилась частным выражением общего для эпохи рубежа двух веков процесса взаимопроникновения лирики и эпики. С той лишь разницей, что в произведениях А. Белого (в том числе и в романе «Серебряный голубь») лиризация прозы проявляется с большей силой, чем у современных ему писателей. Но и в этом случае избыточный лиризм автора «Серебряного голубя» был не самоцелью, а средством, с помощью которого он стремился (как и его коллеги по символистскому цеху) преодолеть «давление принципов миметического (натуроподобного) искусства, которое к концу XIX века... представлялось достигшим пределов, требующих существенного обновления, чтобы не превратиться в эпигонство и собственную противоположность»<sup>9</sup>.

Вопрос, однако, в том, насколько содержательным оказывается такой лиризм? Споры нет, избыточные в романе лирические кульминации ощутимо усиливают экспрессивную выразительность повествования, помогают автору создать особую эмоциональную атмосферу романа. Нетрудно вместе с тем заметить, что игра понятиями, идеями и словами скорее обогащает систему символов, чем отражает объективную реальность. И это нарушает единство образа главного героя, затушевывает общественную суть его личности. В результате ни символизация приемов в изображении Дарьяльского, ни ассоциации и философские размышления героя не создают художественного впечатления значительности этого образа. Тем более, что Белый поэтизирует в образе Дарьяльского не борьбу за гармоничное будущее (такой борьбы в романе нет), а его иллюзорную мечту о «золотом веке», обращенную в далекое прошлое, к изжившим себя формам патриархальности.

Решение задачи, поставленной в романе «Серебряный голубь», А. Белый напрямую связывал со сказовой формой повествования, которую он опять-таки заимствовал у Гоголя. Вот как, например, зазывает именитых гостей в село Целебеево рассказчик: «...Приедешь, гостем будешь; всякими тебя пирогами угостят — голодным не отпустят; лошадям овсеца подсыплют, ямщику поднесут сотку; живи себе на здоровье, отра-

щивай жир; не хочешь, бог тебе судья; свой век без тебя сумеют прожить целебевцы»<sup>10</sup>.

Однако и здесь Белый не ограничивается гоголевской традицией. В отличие от гоголевского рассказчика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» рассказчик в «Серебряном голубе» не персонифицирован. Он не имеет ни имени, ни биографии, ни каких-либо примет своей социальной принадлежности. Фигурально говоря, это рассказчик-инкогнито, таинственный незнакомец, отстранившийся от событий, о которых он повествует. Обнаруживает он себя в основном в двух ипостасях: зоркого наблюдателя и талантливого мастера игры стилистически разнородными приемами. В сущности, это даже не один, а несколько непохожих друг на друга рассказчиков — каждый со своей лексикой и интонацией, со своим арсеналом изобразительных средств, эпических и лирических форм повествования. Отсюда непривычное для традиционного сказа смешение интонаций и ритмов, предметно объективизированных описаний и лирических излияний, необработанной простонародной речи и утонченной культурно-книжной лексики. Вот два фрагмента романного текста, красноречиво иллюстрирующих перепады его стиля.

«В нем жестокая совершалась борьба излишней оглядки слабосилья с предвкушением еще не найденной жизни поведения, совершалась борьба ветхого звериного образа с новой, подобной звериной, уже нечеловеческой здравостью; и он знал, что, раз вступив на этой борьбы стезю, ему не идти обратно, что, стало быть, в борьбе этой за будущий лик жизни ему позволено все и нет над ним ничего, никого, никогда...»

«Славное наше село: есть здесь где разгуляться, закатиться запоем да и пропить с себя все: деньгу, сапоги, душу; не пить — так не пить; вольному воля; ну, а пить — так уж пить; ну и пропивали: сначала деньгу, потом пропивали одежду; пропивали сбрую, избенку, жену; а потом пропивали и самую душу, а уж как душу пропьешь, иди себе на все четыре стороны, без души человек, что порожняя склянка; швырнешь о камень — дзынь, и нет ничего»<sup>11</sup>.

Чем был продиктован выбор такой разновидности сказа? По мнению венгерской исследовательницы Л. Силар, эксперимент Белого преследовал двоякую цель: «в плане содержания выявить разрыв между интеллигенцией... и народом»; «в плане повествования... создать атмосферу непринужденной игры с читателем, колеблющей эпическую дистанцию». «Однако при этом, — замечает исследовательница, — обнажился парадокс автора: автор эксплицировался как демиург, творец своего мира, но в то же время у него оспаривалось право занимать позицию «внепроеходимости» (терминология М. Бахтина): ... быть вне изображаемой жизни и «завершать ее»<sup>12</sup>.

Оговоримся: не везде это удалось Белому в равной мере: успех писателю сопутствовал там, где он подчинял сталкивание различных форм сказа объективной логике повествования; и наоборот, терпел поражение, срывы, когда, теряя чувство меры, увлекался игрой масок повествователей как самодовлеющей реальностью.

Тем не менее, несмотря на заметный отход Белого от реалистических традиций, эпическая и лирическая тема, сосредоточенная в сказовой форме повествования, не теряет своей содержательности. Пластическая выразительность и живописная щедрость, многообразие найденных Белым сказовых форм, чередование народной и книжной речи, а также сочетание эпических и лирических форм — все это оказало существенное воздействие на поэтику повествовательных жанров последующей русской и молодой советской литературы.

<sup>1</sup> Белый А. Серебряный голубь. М., 1910. С. 181.

<sup>2</sup> Белый А. Луг зеленый. М., 1910. С. 7.

<sup>3</sup> Русская литература конца XIX — начала XX вв. 1908—1917. М., 1972. С. 286.

<sup>4</sup> Белый А. Серебряный голубь. М., С. 34.

<sup>5</sup> Там же. С. 227—228.

<sup>6</sup> Там же. С. 7.

<sup>7</sup> Там же. С. 90.

<sup>8</sup> Амфитеатров А. В. Собр. соч., СПб. 1911—1918. Т. 15. С. 230.

<sup>9</sup> Проблемы поэтики русского реализма XIX в. Л., 1984. С. 286.

<sup>10</sup> Белый А. Серебряный голубь. С. 15.

<sup>11</sup> Там же. С. 103.

<sup>12</sup> Проблемы поэтики русского реализма XIX в. С. 278.

С. А. ЛЫСЕНКО

## ГРОТЕСК В ПЬЕСАХ В. МАЯКОВСКОГО «КЛОП» И «БАНЯ»

Реализм не только допускает, но активно использует вторичную условность, внутренне оправданную реалистическим контекстом условности, которая отмечена сознательным, предусмотренным, нередко демонстративным нарушением художественного правдоподобия. Условность, которая способна создавать художественный мир, представляющий собой «модель» реальности. Художественная деформация при таком «условном неправдоподобии» (А. С. Пушкин) служит реализму и способствует углублению художественного отражения действительности, обнажению глубинной сути и противоречий изображаемого.

Гротеск (жанр, стиль, прием) как раз и является одним из типов вторичной условности, которая при всей специфичности форм и возможностей во все века играла существенную роль в художественном познании жизни. Под гротеском понимается такой принцип изображения действительности, который предполагает структурное соединение воедино предметов, признаков, частей, принадлежащих разным жизненным рядам, сочетание несочетаемого, совмещение несовместимого, не встречающегося в природе и обществе (А. Бушмин, Д. Николаев, Ю. Манн). Очень часто реалистическая гротескная направленность создается с помощью фантастики, алогизма, карикатуры, маски (ею может служить одежда, подчеркнутая наружность, речь), мотива двойничества, анекдотических ситуаций, построением интриги по принципу недоразумения, «автоматизма», временных сдвигов, с помощью деформации самой ситуации общения (потеря героем права на общение), «протестантской экзотикой», «безудержной гиперболой», комическим «самоуничтожением» и другими.

При гротескном художественном обобщении важны мера и граница условности, которые, по мнению П. А. Николаева, «определяются ясными познавательными задачами и целями»<sup>1</sup>. Обращение наших писателей к реалистическому гротеску служит решению вполне реальных задач: разработке и исследованию глубинных пластов негативных сторон жизни — осуждению пассивности, эгоизма, мещанства, бюрократизма, показухи, «липы», бездуховности. И особенно велика его роль в борьбе с проявлениями внешних реакционных сил — милитаризма, расизма, национализма, геноцида, многоликого фашизма и т. п. Словом, нет сфер, запрещенных сатире и гротеску, только подход к ним должен быть освящен высокой этической и нравственной идеей.

Комедии В. Маяковского «Клоп» и «Баня» не укладываются в нормативные определения: драматург сопрягает в одном произведении различные стилевые тенденции, но, по заключению большинства литературоведов, в них доминирует условно-гротескное начало, поэтому реализм Маяковского «эксцентрический», «парадоксальный», «бурлескный»<sup>2</sup>.

Борьба «с громадой обывательских фактов» ведется в «Клопе» и «Бане» средствами гротесковой деформации реальности. Правда, вместо отдельных элементов условности, которыми пользовались при разработке той же темы драматурги-современники поэта (Н. Эрдман в «Мандате» и «Самоубийце», А. Безыменский в «Выстреле», Ю. Олеша в «Заговоре чувств» и др.), «Маяковский применяет целую систему структурно взаимосвязанных элементов, развивающихся на основе гротескной условности»<sup>3</sup>. Условные образы у него выступают аккумулято-