

## ИНФАНТИЛЬНЫЕ ИСТОКИ КОМИЗМА В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА

И. Н. Юдкин

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии

Национальной Академии наук, Киев, Украина

Значение детского мировосприятия для театральной культуры определяется сказочной образностью, основанной на юмористике. Комедиография обращается к детскому опыту как к первоисточнику смеха.

**Ключевые слова:** юмор, сказка, абсурд, превращение, топос невозможности.

Мысль о родстве комедии и сказки — достаточно давняя и устойчивая. Отмечались, например, «комедии Островского, рисующие <...> как кроткие приказчики чудесным образом получают руку купеческой дочери и обретают счастье. Главное, что сближает комедию со сказкой, — счастливое завершение судьбы героев» [6, с. 258]. К этому можно добавить, что комедия предполагает еще и *топос невозможности*, *impossibilia*, она, подобно сказке, представляет то, чего в жизни не случается, что абсурдно или, по крайней мере, маловероятно с точки зрения обыденности. Именно в художественном исследовании возможных миров лежат точки схождения комедии и сказки.

В свою очередь, сказочный мир чудес — это мир детства и взросления, мир перехода, посвящения и испытания, которые предполагают благополучный исход. Сказка дарует ребенку судьбу и потому просто не может представляться в его воображении злой и безобразной (достаточно вспомнить, например, известные труды Б. Беттельхейма по терапевтической функции сказочной литературы). Именно через сказочную образность сфера комизма и в целом симпатии, положительных эмоций оказывается связанной с инфантильными, детскими представлениями.

Особую роль среди форм комического занимает юмор, представляющий наиболее существенную форму комизма — двусмысленность. По меткому определению Ф. Геббеля, «юмор — это двойственность, осознающая себя» (“Humor ist Zweiheit, die sich selbst empfindet”) [7, с. 313]. В отличие от иронии, где такая амбивалентность также занимает центральное место, юмор свободен от односторонней критической направленности. Сопрягая радости и горести, юмор оказывается свободным от ограничений обязательной счастливой концовки. Вот почему, по меткому выражению Жан-Поля, «юмор нисходит в ад, чтобы вознестись на небеса <...> возникает смех, в котором есть и величие, и боль» [2, с. 152]. В юмористическом тексте, по определению Зольгера, «радостному, легкому наслаждению <...> неизбежно сопутствуют печальные мысли о непрочности прекрасного» [3, с. 195]. С этой открытостью юмора радости и печали неразрывно связана его двусторонняя, обоюдная направленность: предметом осмеяния в равной мере оказывается как сам его предмет, так и смеющийся человек, поэтому «мы смеемся добродушно

и благожелательно над всем земным и над собой <...>; ничтожное и существенное сливаются в одно <...> прекрасное силой своего воздействия способно облагораживать обыденное» [3, с. 193]. В силу указанных свойств юмористичность из всех форм комизма наиболее созвучна сказочности. Именно юмористическая атмосфера царит в сценических комедиях, созданных в одну из достаточно сложных эпох культуры — в середине XX в. Выдающиеся образцы комедий той эпохи представлены в творчестве Е. Л. Шварца и В. П. Катаева.

Театральные сказки Шварца, возрождавшего стилистику знаменитых «фьяб» К. Гоцци, уже давно были отмечены как сценические притчи, аллегоризм которых допускал широкие интерпретации и ассоциации с конкретными историческими обстоятельствами крайне трагического времени их создания. Особенно ясно виден мир нарочитой детской игры в «Обыкновенном чуде» (1954). Композиционную основу здесь представляет принцип «сцены на сцене», двойной рефлексии, в которой расшифровываются театральные условности. Более того, авторы драмы, Хозяин и Хозяйка, вступают в общение со своими героями, наставляют их, как себя вести, сами же персонажи обнаруживают явные черты действующих лиц кукольного представления в духе знаменитого «Буратино». Сюжетную основу составляет своеобразная инверсия сказочной фабулы о Красавице и Чудовище, только поцелуй Красавицы здесь несет прямо противоположный смысл и герой, зная об этом, поначалу не выдерживает испытания на смелость. Мудрость юмора, не только соединяющего печаль с весельем, но и, в отличие от гротеска, обладающего такой же двойственностью, хранящего красоту, становится особенно ясно видной в тех подчеркнута выделенных «швах» в развитии сюжета, где выявляются его сказочные основы. Таков, в частности, поворотный момент в развитии сюжета, когда Хозяин (он же автор) обращается к растерявшемуся Медведю (он же персонаж, показавший свою нерешительность) с упреками (в цитируемой далее тираде опущены знаменитые высказывания, ставшие уже крылатыми словами). Это — типичная ситуация разговора учителя с учеником, и Медведь получает урок подобно школьнику: «Хозяин. Как ты смел не поцеловать ее? Медведь. Но ведь вы знаете, чем это кончилось бы! Х. Нет, не знаю! Ты не любил девушку! М. Неправда! Х. Не любил, иначе волшебная сила *безрассудства* охватила бы тебя. <...> А ты что сделал из любви к девушке? М. Я отказался от нее. Х. Великолепный поступок. А ты знаешь, что всего *раз* в жизни выпадает влюбленным день, когда все им удастся» [5, с. 233–234].

Здесь именно апелляция к магии, к «безумству смелых», к «волшебному слову» убеждения, к чудодейственности храбрости и решимости становится тем напоминанием, которое вносит перелом в развитие действия. Именно возвращение в сказочный мир в противовес прозаической серьезности становится залогом счастливого разрешения конфликта. И показательно, что сразу вслед за приведенным отчитыванием провинившегося ученика в диалоге Медведя с Охотником появляется древний сказочный мотив единства любви и смерти: «М. Хотите убить сотого

медведя? О. Медведя? Сотога? М. Да, да! Рано или поздно — я разыщу принцессу, поцелую ее и превращусь в медведя <...> И тут вы <...>» [5, с. 234].

Решившись на жертву и отказавшись от «здравомыслия» прозаической обыденности, Медведь далее фактически решается на двойное самоубийство, поскольку не только он подставляет себя Охотнику, но и Принцесса ожидает смерти. В этом моменте обнаруживаются вновь черты детского воображения — смертью Принцессе представляется Доктор, посетивший ее с багажом медицинской аппаратуры: «Принцесса. Смерть-то, оказывается, груба. Да еще и грязна. Она приходит с целым мешком отвратительных инструментов, похожих на докторские» [5, с. 241]. И далее, когда вместо ожидаемой страшной гостьи приходит Медведь, Принцесса выражает готовность помочь ему обратиться в зверя, не зная еще, что за этим кроется желание обречь себя на гибель: «Пр. Вы хотите превратиться в медведя — хорошо. Пусть. Только не уходите. Я не могу больше пропадать тут одна» [5, с. 242].

Именно отказ от уверенности в непогрешимых житейских истинах и доверие сказочным реалиям чуда ведет к счастливому исходу. Став вести себя подобно детям, герои открывают те возможности, о которых ранее не подозревали.

В «Драконе» (1943) Шварц демонстрирует возможности горького юмора сказочного происхождения. Таковы, в особенности, детали описания подготовки боя Ланцелота с Драконом: когда чудовище собирается убить пришельца, положение спасает Кот, убегающий с репликой: «всем, всем, все, все расскажу, старый ящер» [5, с. 138]. Тем самым раскрывается смысл предшествующего диалога, открывающегося репликой Дракона: «Я не знаю, что такое страх» — и завершающийся выводом Ланцелота: «И весь мир узнает, что вы трус» [5, с. 137–138]; от славы, по законам сказочного мира, зависит судьба чудовища. К тому же при всемогуществу Дракона обнаруживается, что далеко не всё в его власти, в том числе такое существо, как Кот. Дракон царствует над душами людей — в этом и состоит суть черного юмора, раскрывающегося в его тираде из следующего акта: «Дракон. Мои люди очень страшные. <...> Моя работа. Я их кроил. <...> Человеческие души, любезный, очень живучи. Разрубишь тело пополам — человек околеет. А душу разорвешь — станет послушной, и только <...>» [5, с. 152].

Вот почему основное действие разворачивается, собственно, только после гибели Дракона, когда начинается борьба с «разорванными душами» обывателей. Раскрытие психологии коллаборационизма в финале пьесы достаточно очевидно. Однако существенные детали тут — появление тех сил, которые не выступают на первый план сразу. Бургомистр, присвоив себе победу отсутствующего раненого Ланцелота и собираясь жениться на спасенной Эльзе, повторяет в обращении к ней в точности те слова, которые в 1-м акте произносил Дракон: «Бургомистр. Эльза! Дай лапку! Плутовка! Шалунья! Какая теплая лапка! Мордочку выше! Улыбайся!» [5, с. 179]

Происходит сказочное перевоплощение, душа чудовища переселяется в горожан и их властителя, как о том и говорится в последующем риторическом вопросе Эльзы: «Неужели дракон не умер, а, как это бывало с ним часто, обратился в человека? Только превратился он на этот раз во множество людей» [5, с. 180]. Горечь этого юмора проясняется с последним явлением Ланцелота, которому теперь уже, по его собственной реплике, «Работа предстоит мелкая. Хуже вышивания. В каждом из них придется убить дракона» [5, с. 185]. И наконец, имеется еще одна деталь, связующая финальную сцену с началом, где горожане-коллорационисты уговаривают Ланцелота отказаться от борьбы: «Бургомистр. Лучшие люди города прибежали просить вас, чтобы вы убирались прочь! <...> Ланцелот. Я понимаю, почему эти людишки прибежали сюда на цыпочках <...> Чтобы не разбудить настоящих людей» [5, с. 140].

Именно те настоящие люди, с которыми герой говорил перед боем, снабдили его оружием и обеспечили победу. Здесь, как и в случае с Котом, вновь раскрываются неизведанные возможности, которые скрыты за оболочкой обыденности. Подлинным представителем этих сил становится эпизодический персонаж — Мальчик, оказавшийся свидетелем боя, ребенок, устами которого провозглашается правда.

В. П. Катаев внешне представляется полной противоположностью Шварцу: все обстоятельства его комедий прочно привязаны к приземленным бытовым подробностям, так что ни о какой притче не может быть и речи. Однако противоположности сходятся здесь в том смысле, что само бытовое «вещество» обнаруживает сказочное происхождение. Быт зачарован и чудесен, в нем на каждом шагу свершаются превращения, свойственные сказкам, а что особенно существенно — действие строится по принципу испытания сказочного героя в духе обрядов перехода в инициации.

Комедия «Дорога цветов» (1933) посвящена развенчанию проповедей о человеке будущего, свободном от каких-либо обязательств перед семьей. Когда сторонник подобных взглядов (судя по тексту — лектор какой-то официальной организации) Завьялов решает применить их на практике и уходит от жены к первой любовнице, то дело кончается разрывом при его отказе помочь в первой же просьбе, а следующая подруга выгоняет его самого, по мере того как раскрываются детали их общественного положения. Возврат на круги своя уже невозможен — его место оказалось занято другим, в полном согласии с его же теорией «свободной любви». Эти, казалось бы, типично «взрослые» адюльтерные мотивы решаются, однако, в типично детском сказочном ключе.

Уже излагаемые в первом акте сентенции главного героя сильно смахивают на мальчишеские выходки и несут явные черты детского упрямства, свидетельства о застарелом комплексе инфантильного негативизма: «Завьялов. Людям будет позволено все <...> Можно размножаться без семьи <...> Пусть рабочий работает, учитель учит» [4, с. 253, 256].

Примечательно, что герой выражается общими местами газетной фразеологии своего времени. Его речь фактически является набором цитат, попугайничаньем штампов, за которыми исчезает его собственное лицо. Это — подросток, повторяющий чужие мнения, кажущиеся своими. Таковы же мальчишеские отношения складываются у него и с женой, которая обнаруживает признаки материнской, а не супружеской роли — в ответ на жалобу раздается грубость сына-хулигана: «Маша. Я постарела с тобой. З. Я у тебя этого не просил» [4, с. 268].

Черты избалованного капризного мальчишки обнаруживаются в резкой перемене оценки обстановки в доме его любовницы Тани до и после ее просьбы выручить деньгами: «З. Людей почти не заметно, не слышно шума, и пустота, чистота, ясность»; «Ты мне с утра все время напоминаешь о деньгах. Ну, знаю, слышал. Надоело»; «Здесь воздух отравлен алкоголем и <...> сапогами» [4, с. 271, 283, 290].

Когда же герой обнаруживает свойства взрослого человека, то это проявляется в том, что он начинает торговаться со второй любовницей Верой о стоимости ее шубы, что и приводит к разрыву: «З. <...> сильно трачена молью и мездра вся в дырках. Вера. Что в дырках? Что? Повторите! <...> З. Кожа, на которой растет мех, называется мездрой. В. Не смейте!» [4, с. 304] Юмор ситуации тут подчеркнут тем, что стоило герою отказаться от ходульных фраз и обратиться к обычной лексике, как это вызвало его крах. Сбросив вербальные маски, он оказался беззащитен.

Подобная игра с фразеологическими средствами юмора демонстрируется в последней комедии Катаева «Пора любви» (1962). Молодой хирург Игорь, живущий вместе с бабушкой, заменившей ему погибших родителей, получает возможность работы в Африке, но для направления туда ему нужно срочно жениться. Вопрос о выборе невесты решается детской игрой в фантики: «Игорь. Пишу билетика. Четыре билетика. Куда бы их положить? Сворачиваю. Кладу в эту волшебную шкатулку. Тяни, бабушка» [4, с. 542].

Вытянутой оказывается Саша — давняя симпатия Игоря, однако признаться в этих чувствах он не может и себе: «Сердце здесь совершенно ни при чем» [4, с. 543]. Герой направляется к избраннице, и поначалу все идет гладко. В ответ на предложение пойти оформить брак Саша отвечает: «Я ведь люблю тебя <...> А ты?» [4, с. 549] Но вот как раз ее последний вопрос повисает без ответа! Вместо него следует примечательный обмен репликами: «И. Неужели ты не понимаешь, что я тебя больше, чем люблю: я на тебе женюсь. <...> С. И это все, что ты можешь мне сказать? И. Ну да. Все. <...> С. В таком случае — не согласна. <...> И. Ты же сама только что сказала, что любишь меня. С. Вот именно поэтому и не согласна» [4, с. 549–550].

После такого отказа Игорь направляется к Оле, с которой разворачивается сцена, представляющая зеркальное отражение описанной: «И. Хоть бы сказала, что любишь, что ли. О. На кой тебе это надо? И. Да, конечно. Но все-таки. О. Чуждак человек. Я за него иду замуж, а он непременно хочет, чтобы я сказала, что люблю» [4, с. 553]. После осложняющихся перипетий в отношениях с Сашей, ос-

корбленной признанием в том, что она выиграна в фантики, Игорь в финале находит ее на новоселье у дяди, где после скандала происходит решающий разговор: «И. Пойми же, пойми, куриная твоя голова, что я тебя люблю!!! С. Как ты сказал? И. Оглохла, что ли! Люблю. <...> С. Так с этого и надо было начинать» [4, с. 573].

Таким образом, именно признание в любви оказывается тем самым сказочным волшебным словом, которое становится ключом к драматической коллизии. Вопрос о том, способен ли Игорь выдержать испытание искусом зарубежной командировки и отказаться от нее ради своей любви, как-то исчезает по мере развития действия, и в этом, по-видимому, также сказывается сказочная условность. Наиболее существенным драматургическим фактором здесь оказывается использование фразеологии в качестве своеобразного пароля. Подобно тому как в предыдущем примере просторечие привело героя к окончательному краху, так и здесь простые слова о простом чувстве становятся волшебным ключом, открывающим глубинный смысл.

Способность воспринимать и осмысливать мир по-детски, обращаться к образам детской сказки оказалась живительным источником комедиографии советской эпохи. Здоровый юмор условностей детской сказки позволял открывать новые, неведомые ранее возможности самой действительности и подвергать их художественному исследованию. Невероятный и удивительный мир сказочных чудес оказался экспериментальной территорией изучения реальности в комическом ключе. В этом проявилась и более общая закономерность театра, метко раскрытая еще в начале XX в. М. А. Волошиным: «Законы сценической иллюзии надо искать в логике детских игр» [1, с. 354].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Волошин М.* Лики творчества. Л.: Наука, 1988. 848 с. (Литературные памятники).
2. *Жан-Поль (И. П. Ф. Рихтер).* Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. 448 с. (История эстетики в памятниках и документах).
3. *Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин.* Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М.: Искусство, 1978. 432 с. (История эстетики в памятниках и документах).
4. *Катаев В.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 9: Пьесы. М.: Худож. лит., 1986. 576 с.
5. *Шварц Е.* Обыкновенное чудо. Сказки и стихи. М.: РИФ, 1990. 256 с.
6. *Штейн А. Л.* Философия комедии // Контекст — 1980. М.: Наука, 1981. С. 244—268.
7. *Hebbel Fr.* Der einsame Weg. Berlin: Nation, 1970. 580 S.