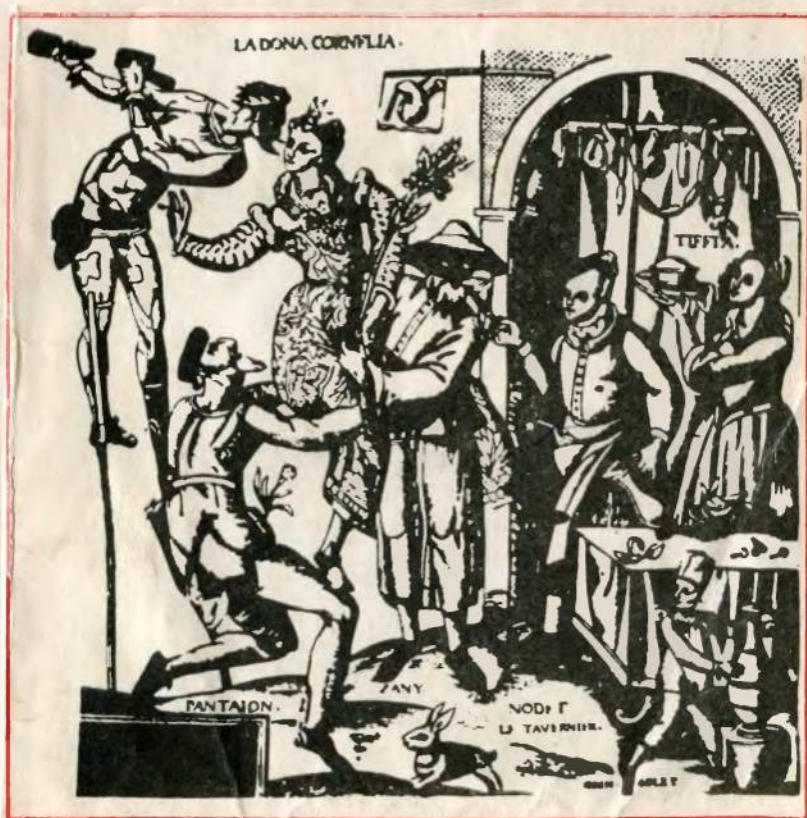


Н.М.ФЕДЬ

ИСКУССТВО
КОМЕДИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Серия «Литературоведение и языкознание»

Н. М. ФЕДЬ

**ИСКУССТВО
КОМЕДИИ
ИЛИ
МИР СКВОЗЬ СМЕХ**



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1978

Ф 32 Федь Н. М. Искусство комедии или мир сквозь смех — М.: Наука, 1978.—216 с.

Смех великих комедиографов, как молния, поражает общественные недуги, способствуя утверждению передовых идеалов времени. Аристофан, Мольер, Шекспир, Грибоедов, Гоголь, Салтыков-Щедрин, Маяковский, Леонов, Корнейчук — вот далеко не полный перечень писателей, комедии которых рассматриваются в этой книге. Опираясь на широкий историко-культурный и литературный материал, автор раскрывает социальную сущность комедии, ее политическую заостренность и художественное своеобразие.

Ответственный редактор

доктор филологических наук

Г. А. БЕЛАЯ

КОМЕДИЯ В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ

Сущность смеха остается во все века одинаковой, тем не менее формы проявления смешного довольно разнообразны, и в каждую новую эпоху комедия обретает определенное идейно-художественное звучание. Многовековой опыт комедии породил ее жанровые разновидности: сатирическая комедия, комедия характеров, бытовая комедия, комедия интриги, лирическая комедия, комедия-буффонада и т. д.

Тезис К. Маркса о том, что даже самые абстрактные категории имеют силу для всех эпох и «обладают полной значимостью только для этих условий и в их пределах»¹, в известной мере применим и в данном случае. Понятие «комедия» каждый раз (в соответствии с условиями общественной жизни, культурными и этическими традициями, идеологией определенного класса и т. д.) наполняется конкретно-историческим содержанием, сохраняя, однако, жанровое своеобразие.

Литература и искусство имеют дело с человеком как общественным феноменом. Если, скажем, памятники культуры Древней Греции так мало похожи на художественные произведения эпохи средневековья, то это потому, что с V в. до н. э. и до XII в. представления о человеке коренным образом изменились. Или вот еще один пример. Разница между литературными типами Мольера и Шекспира объясняется опять-таки движением жизни и, стало быть, разными воззрениями на природу и назначение человека.

Комедия показывает человека в специфическом ракурсе — сквозь смех, т. е. в тех его ипостасях, когда его подлинность раскрывается в комедийном плане. В этом, как известно, состоит оригинальность художественного даро-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, с. 42.

вания комического писателя, в этом — одно из характерных свойств драматического жанра.

Итак, важнейшей специфической особенностью комедии является постижение действительности посредством смеха, который по своей природе обладает диалектическим противоречивым духом. «Смех заключает в себе разрушительное и созидательное начала одновременно»,² — пишет академик Д. С. Лихачев. В комедии первостепенное значение имеет обличительный пафос как форма выражения общественной критики, которая приобретает здесь вполне конкретное, художественно осмысленное выражение. Вместе с тем высокая комедия не только осмеивает несоответствие между видимостью и действительностью, она в то же время утверждает передовые общественные и нравственные принципы, отвечающие идейно-эстетическим задачам эпохи.

Уже во времена Аристофана комедийный жанр благодаря своему критическому направлению стал важным инструментом политической борьбы. Великий комик древности утверждал, что дар комедии труднее всех дел. Эта «трудность» состояла, по Аристофану, в откровенной тенденциозности и гражданской смелости комического поэта.

Именно в этом духе проявила себя классическая комедия в античном мире (Аристофан, Плавт), в западноевропейских литературах эпохи Возрождения (Шекспир, Лопе де Вега), в периоды нарастания борьбы народных масс против абсолютизма и подготовки буржуазной революции (Мольер, Бомарше, Гольдони), в условиях борьбы с самодержавием (Грибоедов, Гоголь, Салтыков-Щедрин).

Революционно-демократические тенденции в русской литературе XIX в. способствовали блистательному расцвету отечественной комедии, которая сочетала в себе страстную политическую сатиру, жизнеутверждающий смех и гневное отрицание эксплуататорского режима с его социальными и духовными уродствами.

Современная буржуазная драматургия не дала миру выдающихся образцов. Получившая распространение на Западе комедия «черного юмора» чуждается важных социальных проблем и трезвого жизненного реализма. Более того, буржуазная комедиография встала на

² Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976, с. 3.

путь осмеяния настоящих духовно-нравственных ценностей, противопоставила себя свободолюбивым народным традициям.

Как свидетельствует история театрального искусства и литературы, каждое общество имеет такую художественную комедию, какую оно заслуживает. Жанровое многообразие ее строго обусловлено характером общественно-политической жизни на данном этапе. Поправление демократических свобод ведет к притуплению обличительной остроты комедийного жанра, и он неизбежно клонится к упадку. И, напротив, социальный прогресс, борьба за воплощение в действительность народных идеалов способствуют повышению общественной роли и значения комедии, благоприятствуют ее дальнейшему развитию и совершенствованию.

ИДЕАЛЫ КЛАССИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

Как жанр драматической поэзии комедия обязана своим происхождением культу Диониса, ее истоки восходят к сельским праздникам в честь бога вина. В легендах о Дионисе сочеталась идея радости и страдания, жизни и смерти. Эта двойственность природы божества отразилась на обиходе празднества: носители обрядового акта — сатиры то исполняли под пляску песни, проникнутые весельем, то настраивались на печальный лад. Выдержанные в народной традиции, солоноватые шутки составляли характерную отличительную черту буйного празднества.

Первоначально на дионисовых празднествах элементы религиозный и мирской, серьезный и радостный находились рядом друг с другом; первый выражался в дифирамбическом хоре, второй — в шутках сатиров. Это был, в частности, дорийский обычай, и Мегара по преимуществу славился тем, что там умели немногими меткими словами и телодвижениями передать в смешном виде любой характер и мастерски импровизировать сцену в простонародном вкусе. Дорийские колонии в Сицилии развили эти зачатки, а сиракузский врач и философ Эпихарм поднялся до настоящего художества. Именно в Сиракузах выстроили здание театра, где представляли забавные происшествия из сказаний о богах и героях, а порою брали сюжеты из житейского обихода. Некоторые фигуры, как, например, вещун, повар, врач, нравились публике и часто повторялись. Приблизительно в это

же время Софрон давал в своих мимах мастерские юмористические характеристики в разговорной форме.

В процессе эволюции обрядовых форм веселые и серьезные моменты распределялись между сатирической драмой и трагедией. Сатирическая драма сохранила название и маску культовых исполнителей древнего дифирамба, она представляла собой безобидную, наивную шутку на мифический сюжет, смешила и развлекала, давая исход тяжелому и серьезному настроению, вызванному в зрителях предшествовавшими трагедиями.

Развитие комедии шло совершенно самостоятельно, хотя и одновременно с развитием сатирической драмы и трагедии: ни по своей сущности, ни по целям греческая комедия не была связана с сатирической драмой. Прошло немало времени, прежде чем из игры, из культового действия комедия развилась в драматическую поэзию. Из культа Диониса в аттическую комедию вошли партии хора и такие элементы обрядности, как танцы, шествия, музыка, пение, хор в виде животных в масках, комос с присущим ему разгулом и свободой выражения. Из ямбической поэзии комедия усвоила парабазу, личные насмешливые выпады, социально-политическую ориентацию. Наконец, из дорийской драмы комедия впитала пародирование мифологических персонажей, декорации и традиционные костюмы. Но и после этого долго еще она считалась ниже трагедии и на нее смотрели как на сельскую забаву, к тому же побаивались ее колких насмешек. Только впоследствии аттическая комедия получила гражданство в Афинах и наравне с трагедией взошла на подмостки театра Диониса.

Однако большую роль комедия начала играть в жизни Афин тогда, когда комические поэты придали ей общественно-политический характер. В ее лучших образцах своеобразно отразилась умственная и политическая жизнь Афин IV—V вв. до н. э. Именно в Афинах она окончательно художественно оформилась как жанр и в ней появился тот высокий демократический дух, который с безграничной свободой увлек в область комизма и откровенной насмешки человеческие отношения, государство в его целом и в образах конкретных его представителей.

К этому времени Афины имели своеобразную государственную структуру. Введенный Клизфеном образ прав-

ления, пишет Льюис Морган в книге «Древнее общество», составлял резкую противоположность образу правления солоновского времени. С учреждением при Клисфене политического общества родовая организация была отброшена как ветхий остаток варварства. Переход к такому правлению был не только естествен, но и неизбежен. Это было изменением формы, но отнюдь не принципов и его органов. Совет вождей продолжал существовать в виде сената, агора и экклезии, три высших архонта были соответственно министрами иностранных дел, культа и юстиции, тогда как шесть низших архонтов выполняли судебные функции совместно с судами и большим числом дикастов, избиравшихся теперь ежегодно для исполнения судебных обязанностей. Но при этой государственной системе правления не было лица, облеченного исполнительной властью, что составляет одну из ее замечательных особенностей.

Всего ближе подходил к такому должностному лицу председатель сената, избиравшийся по жребию на один день, без права вторичного избрания в течение года. Один-единственный день он председательствовал в народном собрании и хранил ключи от крепости и государственной казны. При новом строе народное собрание держало фактически в своих руках власть и направляло судьбы Афин. Новым элементом, придавшим государству прочность и порядок, был дем, или городская община, с полной автономией и самоуправлением. Сотня одинаковым образом организованных демов определяла общий характер государства. Отсюда должен начинать свой путь народ, желающий научиться искусству самоуправления и сохранить для всех равные права, законы и привилегии. Он должен держать в своих руках всю общественную власть, поскольку она не необходима государству для осуществления общего управления, равно как и контроль над самим этим управлением.

При новой политической системе быстро возросли влияние и значение Афин. То замечательное развитие гения и ума, которое подняло афинян на наибольшую высоту, какой достигали исторические нации человечества, совершалось под влиянием демократических учреждений³.

³ Морган Льюис Г. Древнее общество. Л., 1934, с. 58, 59.

Афинская демократия создала благоприятные условия для свободного развития комедии. Необузданный разгул праздника Вакха и усвоенная исстари маскарадная вольница делали в комедии естественными самые смелые выходы, самые откровенные и язвительные насмешки. Злободневные вопросы не сходили с языка комических персонажей; кипучая струя буйной веселости, бьющая через край индивидуальная жизненная полнота заявляли о себе с особой силой. А сквозь это просвечивает серьезная мысль великих поэтов, пользовавшихся комедией не только для увеселения народа, но и для его просвещения.

Тесная связь расцвета древней комедии с демократизацией общественной жизни была главной причиной притязания на нее многих городов. По свидетельству Аристотеля, мегаряне, например, утверждали, будто бы комедия возникла именно у них во время установления демократии⁴. Античная комедия пронизана пафосом породившей ее общественной жизни. Х. Киндерманн справедливо усматривает глубокую связь аристофановского творчества с народными традициями: «Когда Перикл во времена больших опасностей, вызванных восстанием самитов, издал закон против личных и политических выпадов со сцены, то античная публика через три года добилась отмены этого закона. Во времена расцвета аттической демократии публика желала вмешательства комедии в политическую и духовную жизнь. Аристофан выступал против власть имущих, если они соскальзывали, по его мнению, с правильной дороги. Он стал рупором народа — всех матерей, женщин и простых людей — в вопросах сохранения и достижения мира»⁵.

Когда сиракузский тиран захотел познать суть афинской демократии, Платон послал ему комедию Аристофана «Облака» со словами: «Если он поймет эту комедию, то он поймет и государство парфян»⁶. В древнегреческом быту комос иногда служил средством народного протеста против каких-либо притеснений, превращался в своего рода демонстрацию⁶. О роли комедии в общественной жизни древних греков свидетельствует, в частности, и участь Сократа, которому в качестве обвинитель-

⁴ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 46.

⁵ Kindermann Heinz. Meister der Komödie von Aristophanes bis Bernard Shaw. München, 1952, p. 81.

⁶ Тронский И. История античной литературы. Л., 1951, с. 164.

ного документа были предъявлены пьесы Аристофана. «В то время, как трагедия, тесно связанная с религией, вскоре очутилась под покровительством государства, комедия, составлявшая, правда, часть дионисовых празднеств, но только в виде отдохновения от буйного разгула, была предоставлена самой себе и могла развиваться как хотела. Но в большинстве случаев оказывалось, что политические и социальные вольности демократии благоприятствовали требованиям комедии, и скрытые в ней политические свойства завоевали ей громкую славу благодаря старинной аттической школе Аристофана». И далее исследователь подчеркивает, что комедия достигла в демократических Афинах такого развития форм, удовлетворяла таким великим политическим и художественным целям, что ни один из остальных видов греческой литературы не обрел такой прочной и мировой славы. Все старинные филологи и специалисты по истории комедии прямо связывают ее развитие с судьбами афинской демократии, которая одна только могла терпеть ее откровенный и личный характер. Вообще весьма вероятно, что древнеаттическая комедия угасла в конце IV в. вместе с величием афинской демократии, а возникла вместе с ее зарождением, незадолго до персидских войн⁷.

Наиболее талантливые представители древней аттической комедии с удивительной свободой подвергали осмеянию уродливые явления общественно-политической жизни. Пожалуй, не было столь влиятельного человека, который бы не мог быть осмеян под своим собственным именем в комедии; ничего не было для нее запретного и заслуживающего общественного порицания, чего бы она не могла бичевать едкой пасмешкой. Смелый полет фантазии, карикатурное изображение действующих лиц, остроумие, нередко густо приправленное солоноватой простонародной шуткой,— таков художественный арсенал древней комедии.

Замечательным комическим писателем начала развития комедии являлся Кратин, которому суждено было пережить свою славу комика и стать свидетелем триумфа великого Аристофана. Кратин считается родоначальником политической комедии. «Те, которые впервые уста-

⁷ Магаффи Дж. П. История классического периода греческой литературы т. 1. М., 1882, с. 366, 388.

новили в Аттике в общих чертах строй комедии (Сузарион и его товарищи), выводили своих действующих лиц без всякого метода и не имели никакой цели, кроме возбуждения смеха,— пишет один древний грамматик.— Но, когда Кратин принялся за дело, он ограничил число действующих лиц тремя и изменил этим прежнюю неправомерность; кроме того, он придал простому увеселительному элементу комедии серьезную, нравственную цель, позоря злодеяния и подвергая их в своей комедии как бы публичному наказанию. Тем не менее даже он носил на себе следы незрелости и некоторого отсутствия системы». К этому периоду относится также творчество Эвполиса.

Стало быть, Кратин, Эвполис и Аристофан — вот наиболее талантливые авторы древней аттической комедии, о характере и сущности которой мы судим по дошедшим до наших дней образцам.

Но только Аристофан сделал комедию как орудием насмешки над пороками времени, так и средством выражения актуальных и острых политических тенденций. Остроумные, яркие по изобразительности и своеобразию характеров, живые и увлекательные по языку, комедии Аристофана отстаивают гражданские права современников и с беспощадной едкостью высмеивают властолюбивых политиков и полководцев, легкомыслие и неверие, стремление к господству, стяжательству, софистику и т. д. Общественная и личная жизнь, если они имели важное значение и вступали в противоречие с духом афинской демократии,— все было осмеяно и низведено до уровня дурного, вредного и не заслуживающего серьезного внимания ⁸.

⁸ Еще и сейчас пишут о том, что Аристофан — великий соблазнитель и нетрудно поддаться на обман, приняв комедийные шутки за выражение его подлинных взглядов. Но не следует при этом забывать, что свои взгляды он выражал в шутливой форме. Поздние исследователи с недоумением останавливались перед этой жизненной наполняемостью и свободой древней комедии, приписывая ей демагогию, обман и популяризацию «нелепейших замыслов». Об этом можно прочитать и в наши дни: «Комедия осмеивает все, к чему она прикасается: утверждение несомненной пользы для государства «гражданской» поэзии Эсхила сопровождается жестокими насмешками над его трагедией; ликвидация бедности предшествует спор, в котором бедность доказывает, что она является главным стимулом в работе и без нее ис-

Перу Аристофана принадлежат 54 комедии. Из них сохранилось 11 («Ахарнане», «Всадники», «Облака», «Осы», «Мир», «Птицы», «Женщины в праздник Фесмофорий», «Лизистрат», «Лягушки», «Женщины в народном собрании» и «Плутос»). Отметим, что в большинстве комедий идеал Аристофана был в недавнем прошлом, еще жившем в его душе прекрасным воспоминанием, и поэтому то, что отрицало и попирало это прошлое, нередко казалось ему просто-напросто сумасбродством.

Смело нападает он в своих комедиях на афинскую общественную жизнь и политику, не щадя при этом даже такого сильного и влиятельного временщика, как Клеон. В комедии «Всадники» Аристофан подвергает политическую платформу Клеона уничтожающей критике, а в «Осах» показывает его в самом неблагоприятном облике.

В комедии «Птицы» (414 г. до н. э.) искусство великого комического поэта проявилось во всем своем блеске. В «Птицах» Аристофан выводит двух афинян, которым родина показалась столь несовершенной, что они покидают ее. В царстве птиц создают они некое идеальное государство, которое символизирует собой образ идеальной демократии. Комедия отличается оригинальностью замысла, разнообразием сценических эффектов и увлекательной веселостью. Но, пожалуй, главное — ее политическая острота, идейная целеустремленность и страстность.

Комедия «Птицы» является лучшим произведением аристофановской музыки. К моменту ее написания Афины достигли высшей степени могущества и процветания. Одолев врагов в долгой и упорной войне, афиняне пожидают богатые плоды победы, мечтают о расширении своего влияния — покорении Сицилии и захвате Карфагена.

Безусловно, Аристофану было отнюдь не безразлично, что Сицилия представлялась афинянам некоей «обетованной землей», овладение которой разрешило бы все проблемы. Но война сопряжена с лишениями и гибелью лю-

чезли бы наука, ремесла и т. п., т. е. исчезла бы цивилизация, и ее аргументы остаются без ответа. Комедия не щадит даже героев персидских войн, симпатии поэта к которым, казалось бы, очевидны; грубые и примитивные марафономахи («Лягушки») с гордостью вспоминают, как в молодые годы они воровали» (Древняя литературная критика. М., 1975, с. 304).

дей, к тому же она приняла пиратский и авантюрный характер и не сулила победы. Это видел и Аристофан, разделявший поначалу иллюзии своих соотечественников, но со временем понявший бессмысленность и жестокость затеи. И он пишет утопическую комедию «Птицы». Она как бы соткана из блестящих фантастических узоров, за которыми, однако, угадывается общественное настроение времени.

Итак, Писфетер (Сговорчивый) и Эвелпид (Легковерный), покинув «противные» Афины, строят себе с помощью птиц заоблачный город на воздухе Облачно-кукушко-град и основывают там птичье царство. Люди начинают поклоняться птицам и перестают приносить жертвы олимпийским богам. Проголодавшиеся боги вынуждены вступить в переговоры с птицами и их представителем Сговорчивым и заключают с ними договор, в силу которого Зевс уступает Сговорчивому господство над миром. Комедия заканчивается торжественным шествием: Сговорчивый вместе с уступленной ему Зевсом пестрой Василией (Господством) в сопровождении целого роя птиц и с молнией Зевса в руке вступает как царь птиц в свой дворец... Аристофан потешается над общественными недугами, над сутяжничеством, над страстью к войне, над современными нравами и трагическим искусством.

Политический пафос древней аттической комедии обнаружился не только в одних лишь фабулах, но и в знаменитых интерлюдиях (парабазах), когда хор выступал вперед, чтобы от лица поэта высказывать публике личные советы, жалобы, сарказмы или торжественные предупреждения. Нередко случалось, что одно из действующих лиц начинало подражать голосу поэта, заменяя, таким образом, парабазу.

Своеобразно построены парабазы «Ос», «Облаков» и «Мира». В них не только содержится уничтожающая критика противников автора, оценка самого себя, но излагается также аристофановский «кодекс чести» — шесть «добродетелей», которыми должен обладать пасторальный комический поэт: бороться за лучшую публику, быть смелым, любить новое, хорошо владеть пером, ориентироваться на умного зрителя, быть скромным. В оценках собственного искусства Аристофан всегда ироничен.

Парабаза «Всадников» составляет один из самых драгоценных документов в истории комической драмы и впол-

✓

не заслуживает внимания современного читателя: «Если б кто-нибудь из старых писателей захотел принудить меня войти на сцену, чтобы произнести там его стихи, он не имел бы успеха; но наш поэт достиг этой любезности; он разделяет с нами наши антипатии, он осмеливается говорить истину, он отважно идет навстречу смерчам и ураганам. Многие из вас, по его словам, приходили к нему, выражая свое удивление и спрашивая, почему так долго он ставил пьесы не под своим именем. Вот что он поручает нам ответить на ваши вопросы: не без причины держался он в тени; на его взгляд, всего труднее — возделывать комическую музу; многие ухаживают за нею, но очень мало таких, которые добиваются ее милостей. К тому же он знает, что вы по природе своей непостоянны и что вы изменяете вашим поэтам, когда они стареют. Какова была судьба комика Магнела, когда волосы его поседели? Много раз он одерживал победу над своими врагами; он пел во всех возможных видах, играл на лире, воздымал крылья; он подчас делался Лидийцем, и простою мошкой, вымазывал себя зеленой краской, чтоб походить на лягушку. Тщетные старания! В молодых его летах вы ему рукоплескали; в старости вы его позорили, преследовали, потому что насмешливость его покинула. А Кратин! Ведь это был точно поток славы, несшийся по долине, вырывая с корнями, увлекая в смутной массе дубы, платаны, и соперников. На пирах, бывало, только пели песню про „Дору, обутую клеветой“ или про „Искусных ремесленников лирической музыки“ — так велика была его известность. Посмотрите на него сегодня: он заговаривается, на его лире нет ни ключа, ни струн; его голос напоминает блеяние козла, и в вас нет жалости к нему, и вы оставляете его блуждать, ища приключений, точно Конна, с иссохшим венком на челе; он умирает от жажды, этот бедный старик, который, в память своего славного прошлого, мог бы вдоволь напиться в Пританее и вместо того, чтоб блуждать по полям, должен был бы воссесть, весь умащенный благоуханиями, в первом ряду зрителей, рядом с статуей Вакха. А Кратес — как вы его преследовали вашим гневом и вашими свистками! Правда, его бесплодная муза подносила вам скудные яства; их выручали только оригинальные мысли, — но все-таки он один умел выдерживать и подниматься после своих поражений.

Такие примеры устрашали нашего поэта; к тому же он говорил себе, что, прежде чем быть кормчим, нужно сначала уметь грести, потом смотреть за носом, потом наблюдать за ветром и что только после этого становишься способным управлять своим кораблем. Если, стало быть, повинуясь здравой воздержанности, он не захотел сразу досадить вам холодной шутливостью, теперь поднимите в его пользу шумные волны ваших рукоплесканий; пусть во время этих ленийских празднеств дуновение вашего сочувствия надует для него паруса победной ладьи, чтобы поэт мог удалиться, гордясь своим успехом, в поднятым высоко челом, сияя радостью».

В творчестве Аристофана особое место занимает комедия «Мир». В отличие от обличительных «Всадников», «Ос», «Птиц», «Облаков» эта комедия исполнена величественного и радостного жизнеутверждения, восхищения и прославления мирного труда.

Заключительный период творчества Аристофана совпадает с резким изменением в судьбе афинской демократии. Вследствие тяжелого поражения в Пелопоннесской войне в Афинах все явственнее заявляют о себе аристократические и олигархические тенденции, угрожающие демократическому правлению. С ослаблением позиций демократии резко меняется положение комедии. Свободный дух древней комедии приходит в противоречие с суровыми требованиями мрачного и беспокойного времени. Вскоре в Афинах было запрещено подвергать осмеянию государственных деятелей, и комики избирают объектом насмешки явления повседневной жизни. В комедии Аристофана «Лягушки», в частности, идет речь о том, что политическая комедия снова ожила к концу Пелопоннесской войны, чтобы окончательно заглухнуть в эпоху тридцати тиранов и последовавшую за нею пору всеобщего оскудения и робости. И хотя комедия не утратила своей прежней веселости и юмора, ее сатирический пафос заметно снизился и уже не стало ее прежней политической остроты.

В комедиях Аристофана этих лет («Богатство» и «Женщины в народном собрании») царит добродушный юмор и тихая веселость, на смену конкретным лицам и жизненным ситуациям приходят абстрактные фантастические образы и искусно сконструированные, хотя и остроумные, ситуации. Все это приводит исследователей

аттической драмы к мысли, что последние произведения Аристофана по сути представляют переход к так называемой *средней* комедии, которая затем уступила место *новой* комедии, имеющей много общего с комедией последующих столетий вплоть до нашего времени.

Из современников Аристофана одним из самых восторженных почитателей его таланта был Платон. Он так писал о комическом поэте: «Музы долго искали для себя такого храма, который мог бы существовать вечно; наконец, они нашли такой храм в душе Аристофана». Двойная герма, найденная Велькером близ Тускулума, изображает Аристофана и Менандра: «Выражение лица (Аристофана.— *Н. Ф.*) серьезное и глубоко грустное; лоб морщинистый, глаза впалые и несколько утомленные, однако прекрасные и выразительные».

Комедия великого Аристофана с ее богатой фантазией, удивительной силой комизма и редкой политической смелостью не умерла вместе с античностью, ибо в ней есть то, что принадлежит вечности,— стремление к общечеловеческому идеалу, к свободе, прославление мирного созидательного труда.

Разумеется, можно бесконечно восхищаться искусством древних, их умением ставить его на службу высоким интересам человека. Можно самозабвенно любить их неповторимые создания, увлекающие непосредственностью восприятия окружающего мира и изяществом формы. Можно, наконец, находить в этом искусстве вечный источник красоты и вдохновения. Но вряд ли должно, принимая его за непревзойденные образцы художественных творений, сопоставлять с искусством последующих эпох, упрекая последнее в отсутствии эстетических элементов первого. Общественная жизнь афинского общества была иной, чем в последующие эпохи. Люди судили о добре и зле, правде и лжи по-своему, у них был свой подход к искусству.

Древняя аттическая комедия, умевшая под личиной благоденствия и благополучия разглядеть симптомы упадка и обладавшая при этом дерзкой смелостью заявить об этом во всеуслышание, находилась под защитой общества.

В верности отражения наиболее существенных и характерных признаков общественно-политической жизни кроется ее непреходящая ценность.

Кроме древней аттической комедии, исследователи различают среднюю и новую комедии в греческой литературе. Средняя комедия (наиболее известные авторы Антифан и Алексис), судя по имеющимся фрагментам, лишена широкого взгляда на действительность с ее серьезными нравственно-политическими вопросами.

Это, между прочим, находит свое объяснение в самой жизни Афин. К концу IV в. до н. э. все отчетливее дает о себе знать оскудение общественных интересов, все явственнее чувствуется разрыв между отдельным человеком и обществом. Духовная жизнь человека и его отношение к обществу занимают философскую мысль софистов, также как Сократа, затем Платона и Аристотеля, а в рассматриваемую эпоху — Феофраста, «Характеры» которого вышли в Афинах после 320 г. до н. э. Если раньше человек рассматривался как раз и навсегда застывший тип, без индивидуально-психологических особенностей, то теперь, у Феофраста, «характер» (он ограничивает «характер» тридцатью разновидностями) — это уже продукт физического и духовного взаимодействия. Характер Феофраста, однако, статичен, ограничен одной доминирующей чертой: скряга, болтун, льстец, сплетник и т. д.

Впоследствии в художественной практике намечается тенденция изображения человека в связи с его личными переживаниями: действующие лица заметно утрачивают общественный пафос и все более начинают приближаться к изображению жизни обыкновенных людей, погруженных в повседневные заботы. В отличие от древнейшей комедии, верной злободневным проблемам общественной жизни, средняя комедия прибегает к общей аллегории и насмешке: чисто комический элемент в ней явно перевешивает над острыми социальными проблемами. Вместо фантастически веселых сцен и политической сатиры, направленной против конкретных лиц и общественных явлений, средняя комедия стремилась к пестроте действующих лиц и искусной запутанности действия.

По форме и обработанному материалу средняя комедия представляет только постепенный переход к новой комедии, сюжетом которой служила большей частью любовная интрига. Даже в тех случаях, когда дает о себе знать четко выраженная сатирическая струя, осмеянию подвергаются общечеловеческие пороки, а не общественные неурядицы. Впрочем, весьма затруднительно прийти к



окончательному суждению о художественных и социальных достоинствах средней комедии, поскольку до нас не дошел ни один полный текст ее образцов.

Более счастливая судьба в этом отношении у новой комедии: ее обширные тексты, которыми мы располагаем, дают большой простор для суждения и обобщений. Новая комедия (Аполлодор, Дифил, Филиппид, Филемон, Менаандр) отличается вниманием к разнообразию человеческих характеров, к тончайшим переливам душевных состояний, тесно связанных с обыкновенными глупостями и пороками людей тех времен. Она полностью отказалась от фантастических сюжетов и изображения крупных исторических событий и политической проблематики, предпочитая сюжеты из частной жизни. В новой комедии поэтизировались чувственные наслаждения; здесь уже нет стремлений к высшим нравственным идеалам, над миром царствует случай, а моральная ущербность считается не более как глупостью.

Начиная с Менаандра в комедии в качестве главной пружины, движущей действие, прочно утверждается любовная тема. «Ни одна комедия восхитительного Менаандра не обходится без любви», — восторгается Овидий. По утверждению Плутарха, решительно «во всех драмах Менаандра есть нечто, их объединяющее, а именно любовь, охватывающая их как бы единым общим дыханием».

Общественное значение таких выдающихся комических поэтов, каким был Менаандр, было огромно, поскольку в центре их внимания стал духовный мир человека, усилился интерес к жизни обыкновенных людей (крестьянин, солдат, раб, куртизанка). По тем временам это было прогрессивно и интересно. И все-таки персонажи Менаандра с их домашними заботами и бескрылыми идеалами не сопоставимы с громадными комическими фигурами Аристофана. И кажется, не далек от истины один из исследователей, воскликнувший, что люди аристофановской эпохи были истинными гигантами; менаандровы же современники только доказывают, как сильна была культура, которая в искусстве и литературе пережила упадок целого народа.

Однако эта высокая греческая культура продолжала еще долго влиять на развитие римской культуры. Театральные представления, и в частности комедия, также

пришли в Рим из Греции и быстро стали популярными среди римской публики. Именно с комедии начинается свое развитие римская литература. Это объясняется духовным состоянием римлян той поры. Воинственный и прямолинейный римлянин еще не был способен подняться к философским высотам трагедии, ему еще не были доступны страсти и чувства, которые властно заявляют о себе в наиболее значительные периоды истории народа, ибо в это время еще не было подлинной истории народа и Рима. Комедия не требовала большой духовной подготовки, перелицованная на римский лад, она действовала на обыденное сознание, а еще больше на желудок — и имела шумный успех.

Римская комедия не обладала дерзостью старой аттической комедии, что объяснялось многими причинами. Римская республика, управляемая богатой аристократией, не терпела свободомыслия и запрещала комедии вторгаться в сферу общественной и политической жизни. Римская комедия следовала образцам *новой* аттической комедии, постепенно отказываясь при этом от ее свободы в изображении нравов. В ней царил общий взгляд на мир — вполне конкретные лица явно уступали место абстрактным персонажам, а злоба дня подменялась общими рассуждениями о явлениях социальной действительности. Она отличается своей внутренней зависимостью от греческих образцов и однолинейностью характеров. По словам Апулея, «в ней не менее, чем в греческой, вероломных сводников, пылких любовников, расторопных слуг, насмешливых кокеток, ревнивых жен, потакающих матерей, ворчливых родственников, преданных друзей, хвастливых воинов, а также жадных паразитов, скупых родителей и легких женщин».

О художественном развитии комедии в Риме свидетельствует творчество Плавта (ум. в 184 г. до н. э.) и Теренция (ум. в 159 г. до н. э.).

Марк Аттий Плавт был одаренным поэтом, хотя и подражал греческим образцам. Его пьесы характеризуют простота плана, быстрое развитие действия, верность и определенность характеров. Его картины нравов отличаются простодушной прямоотой и резкостью, юмор неисчерпаем, остроты язвительны. В древности Плавту приписывали 130 пьес, но подлинными считаются только 19 («Амфитрион», «Деньги для ослов», «Горшок с золотом»,

«Пленники», «Куркулио», «Казина», «Ларчик», «Эпидик», «Вакхиды», «Домовой», «Близнецы», «Хвастливый воин», «Купец», «Пеевдол Карфагенянин», «Перс», «Кораблекрушение», «Стих», «Сокровище», «Невежда»). Комедии Плавта тесно соприкасались с жизнью широких слоев римского населения.

Соотечественник Плавта — Публий Теренций сочинял свои комедии для более ограниченного круга читателей — высшего общества. Они дают верную картину жизни и нравов, господствующих в высшем обществе его времени. В комедиях Теренция, как признают исследователи, нет живости и находчивости Плавта, умеющего резко очерчивать характеры несколькими штрихами. Уступает он Плавту и по силе комедийного таланта, впитавшего мощные традиции народной смеховой культуры. Комедиям Теренция более присуща тщательная отделка сюжетов, изящный язык, взятый из обихода образованного римского общества, искусно избегающего простонародной речи. Ю. Кесарь так обращался в стихах к Теренцию:

Полу-Менандр, ты считаешься также великим поэтом.
И справедливо — ты любишь беседовать чистою речью.
Если бы было возможно прибавить комической силы
К мягким созданиям твоим, чтобы мог ты в почете сравняться
С гресками и чтоб и в этом не ниже последних считаться!
Этого только и нет у тебя, — и мне больно, Теренций!

К этому времени литература в Риме становится заметным явлением и во весь голос заявляет о своих правах влиять на общественное сознание. Здесь же, в Риме, обретает свое подлинное лицо сатира.

Сатирическая драма дала буйные свои побеги уже в творчестве Эсхила. До этого сатирическая драма, венчавшая тетралогию, являлась лишь своего рода увеселительным дополнением к сюжету предшествовавших трагедий. Эсхил придал ей полную независимость, за ним последовали великие трагики Софокл и Эврипид. От Эврипида к нам дошла сатирическая пьеса «Киклоп», кстати, единственное известное нам произведение этого жанра. И все-таки только в Риме сатира получает, наконец, тот своеобразный настрой и специфическую литературную форму, которые в дальнейшем лишь совершенствовались и развивались.

Родоначальником сатирического направления в римской литературе явился Луцилий. С непринужденностью древней аттической комедии Луцилий подвергает осмеянию представителей разных социальных групп. Благодаря литературным образцам Луцилия сатирой стали впоследствии называться произведения, которые имеют целью осмеяние фактов социального порядка и всякого рода уродств жизни. Гораций считает Луцилия подражателем манеры представителей древней аттической комедии, ведя сатирик, как и комик, издевается над глупостями времени:

Аристофан и Эвполис, Кратип и другие поэты,
Мужи, которые древней комедии славою были,
Если кто стоил представленным быть на позорище людям,
Вор ли, убийца ль, супружных ли прав оскорбитель бесчестный
Смело, свободно его на позор выставляли народу.
В этом последовал им и Луцилий, во всем им подобный...

Традиции древней греческой и римской комедии еще долго оказывали влияние на развитие смеховой культуры. Продолжали жить они и в средние века, когда под влиянием христианства по сути прекратили существование театрализованные зрелища. «Смех в средние века находился за порогом всех официальных сфер идеологии и всех официальных, строгих форм жизни и общения, — пишет М. Бахтин. — Смех был вытеснен из церковного культа, феодально-государственного чина, общественного этикета и из всех жанров высокой идеологии. Для официальной средневековой культуры характерна односторонняя серьезность тона. Самое содержание средневековой идеологии с ее аскетизмом, мрачным провиденциализмом, с ведущей ролью в ней таких категорий, как грех, искупление, страдание, и самый характер освященного этой идеологией феодального строя с его формами крайнего угнетения и устрашения, — определили эту исключительную односторонность тона, его леденящую окаменелую серьезность. Серьезность утверждалась как единственная форма для выражения истины, добра и вообще всего существенного, значительного и важного. Страх, благоговение, смирение и т. п. — таковы были тона и оттенки этой серьезности»⁹.

⁹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 82.

Между тем смеховое начало все настойчивее и открывшееся расцветает культовые жанры: в период господства мистерий пресные сюжеты из священного писания оживляются комическими выходками вполне земных, лукавых и веселых пастухов, солдат и землепашцев. Религиозные представления, или мистерии, связанные сначала с литургией, постепенно принимают все более и более светский характер. Особенно близко подходят к светским сюжетам миракли. В аллегорических пьесах изображение порока давало простор комическим выходкам.

Кроме юмористических эпизодов, в средневековых пьесах вставлялись и совершенно независимые бытовые сценки (интерлюдии). Постепенно их роль расширилась и возник фарс, который исполнялся обычно драматическими обществами любителей. Определенное значение для развития комедии имели праздничные процессии и маскарады, а также бродячие потешники народа — жонглеры, скоморохи и т. д. Богатая средневековая народная культура смеха жила и развивалась вне официальной сферы идеологии и литературы, и благодаря этому внеофициальному своему существованию она отличалась исключительным радикализмом, свободой и беспощадной трезвостью. Не допустив смех ни в одну из официальных областей жизни и идеологии, средневековье представило смеху исключительные привилегии на полную свободу вне этих областей: на площади, во время праздников, в рекреативной праздничной литературе¹⁰.

Возможно поэтому средневековые жанры не имели четко определенных границ и подчинялись сюжету, который воедино связывал веселые и печальные начала.

В недрах средневековья зрели семена новой смеховой культуры, давшие обильные всходы в эпоху Возрождения. В своей книге «Реформация, Ренессанс, Гуманизм» (1918) Конрад Бурдах пишет, что слово «возрождение» вовсе не обозначало «возрождение наук и искусства античности», что за ним стояло огромное и многозначное смысловое образование, корнящееся в самых глубинах обрядового, образного и идейного мышления. Возрождение подготовлялось на протяжении всего средневековья. «Гуманизм и Ренессанс — это не продукты познания, — пишет Конрад Бурдах. — Они возникают не потому, что

¹⁰ Там же, с. 80.

ученые обнаруживают утраченные памятники античной литературы и искусства и стремятся их снова вернуть к жизни. Гуманизм и Ренессанс родились из страстного и безграничного ожидания и стремления стареющей эпохи, душа которой, потрясенная в самой глубине своей, жаждала новой юности».

На развитии итальянской комедии XVI в. заметно сильное влияние классической древности. Здесь можно выделить комедии Ариосто, Макиавелли («Мандрагора»), Лоренцо деи Медичи («Аулуларий»), Пиетро Аретино («Кортеджан» и «Иппокрит»). Однако в шуточный тон этих комедий все чаще врывается печаль.

Неприглядная общественная и религиозная действительность в Италии этой поры привела Макиавелли к чрезвычайно низкой оценке человека, а затем к отрицанию возможности прогресса и к мысли о бесконечном круговороте истории, в котором люди снова и снова возвращаются к тому, с чего начали. Глубокий пессимизм Макиавелли созвучен с полной отчаяния надписью Микеланджело:

Мне дорог сон, еще дороже камнем быть,
Покуда длится наш позор и гибель,
Не видеть и не слышать ничего — нет выше счастья!
О, не буди меня и тише говори.

Смех в макиавеллиевской «Мандрагоре» звучит пятапуто и глухо, чувствуется, что шутит человек, которого одолевают отнюдь не веселые думы.

Смех эпохи Возрождения не только связан со свободой, но является также выражением независимости духа, свободы человека от внешнего мира. Смех — путь к свободе и сам свидетельство свободы. Ренессансская философия смеха наиболее ярко выражена Лукианом в образе смеющегося в загробном царстве Мениппа: «Тебе, Менипп, советует Диоген, если ты уже вдоволь насмеялся над тем, что творится на земле, отправиться к ним (т. е. в загробное царство), где можно найти еще больше поводов для смеха; на земле тебе мешали смеяться кое-какие сомнения, вроде постоянного: «кто знает, что будет за гробом?» — здесь же ты беспрестанно и без всякого колебания будешь смеяться, как я вот смеюсь...»¹¹. В другом

¹¹ Лукиан. Собр. соч. в 3-х т., т. 1. М., 1915, с. 188.

месте: «Тогда ты, Менипп, брось свою свободу духа и свободу речи, брось свою беззаботность, благородство и смех; никто ведь кроме тебя не смеется» ¹².

«Харон. Откуда ты выкопал, Гермес, этого киника? Всю дорогу болтал, высмеивал и вышучивал всех, сидевших в лодке, и, когда все плакали, он один пел.

Гермес. Ты не знаешь, Харон, какого мужа ты перевез! Мужа, безгранично свободного, не считающегося ни с кем! Это Менипп» ¹³.

Комедия Шекспира явилась вполне оригинальной и поваторской по своей сути. Если персонажи дошекспировской комедии были в подавляющем большинстве носителями одной страсти, делающей их смешными в глазах окружающего общества, то шекспировским героям присуща внутренняя целостность в самой сути психологического смысла: они обладают настоящей индивидуализацией и перестают быть выразителями абстрактных свойств характера. Об этой особенности Шекспира писал Пушкин: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» ¹⁴.

К тому же Шекспир не заботится о разграничении трагических и комических элементов в пределах самих комедий. Он верен жизненной правде. В его трагедиях, подчас в самую ужасную минуту, например, в сцене помешательства Лира, он дает простор народной комической традиции, потрясая зрителя глубиной постижения человеческого сердца и смысла общественной жизни. В самом деле, если в такую минуту правду говорит не кто иной, как «дурак», то эта правда становится особенно горькой; и если хорошие люди в этом мире должны прикидываться дураками, то жизнь от этого становится невыносимой. Трагедия «Король Лир» начинается юмором. Шутит Глостер, которому вскоре придется испытать горькую чашу страданий. А пока он свободен, беспечен и весел. И эта веселость так же естественна для характера Глостера, как

¹² Там же, с. 203.

¹³ Там же, с. 226.

¹⁴ Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. 8. М., 1964, с. 90, 91.

неизбежны трагические потрясения в его жизни. Это две стороны одной и той же медали.

Но чтобы уметь вот так воедино сплавить трагическое и комическое, не парушая их пропорций, следует быть поистине Шекспиром! В своей «Истории итальянской литературы» Франческо де Сантис, говоря о том, что в «Божественной комедии» имеется «бесчисленное количество людей, самых разных по поведению, по виду, по чувствам, по характерам», отмечает: «Эти великие образы, возвышающиеся на своих пьедесталах, эпические и неподвижные, как статуи, как бы ждут, чтобы пришел художник, взял их за руку, толкнул в водоворот жизни, наполнил драматизмом. Но этим художником оказался не итальянец: это был Шекспир»¹⁵.

Шекспир нередко выбирал для своих комедий трогательные истории и благородные характеры («Буря», «Зимняя сказка», «Напрасные усилия любви»), которые ничего не теряли оттого, что попадали в комедийные ситуации, подвергались обманам, преследованию и несправедливым обидам. Исследователь творчества английского драматурга Ю. Шведов справедливо отметил, что пафос, объединяющий шекспировские комедии, — это вера «в неизбежную победу добра, предстающего в виде торжества новых, правдивых и светлых гуманистических отношений между людьми... Комедии Шекспира — это повесть о том, как добро сокрушило препятствия, некогда ставшие на его пути»¹⁶.

Такая гуманистическая тенденция характеризует одну из лучших комедий «Сон в летнюю ночь». Шекспировский комизм здесь имеет особый оттенок, потому что как бы вырастает из сопоставления и контраста двух миров: мира фантазии и мира реальности. Шуточный спектакль ремесленников — только грубый, матерьяльный сколок с волшебной части комедии: там — все изящно и стройно, здесь — неповоротливо и неуклюже, там — царит фантазия и мир, сотканный из поэзии и мечты, здесь — все реально, зримо, опредмечено. Мир фантазии и мир реальности как две противоположности объединяет в себе Тезей и этим как бы примиряет между собой две крайности...

¹⁵ Франческо де Сантис. История итальянской литературы, т. 1. М., 1963, с. 255.

¹⁶ Шведов Ю. Эволюция шекспировской трагедии. М., 1975, с. 38.

С большим размахом и художественной глубиной ставил Шекспир в своих комедиях острые социальные и политические вопросы. Его реализм обладал такой могучей творческой силой, что охватывал многие грани общественной жизни. С поразительной художественной силой изобразил драматург упадок феодального образа жизни, его постепенный уход с арены истории. В своих произведениях Шекспир поставил ряд вопросов и среди них — гуманное отношение к личности, проблемы, связанные с человеком и его духовными ценностями.

Как сказал Шон О'Кейси в одной из своих последних статей, пока светлые и прекрасные слова Шекспира «звучат в наших ушах, нам незачем пугаться волчьего воя «авангарда» или бояться тех, кто боится Вирджинии Вульф»¹⁷.

Смех и слезы — две концепции жизни, которые в произведениях Шекспира порою тесно примыкают друг к другу, находятся в причудливом сплетении. Но комическое (как и трагическое!) никогда не принимает у Шекспира универсальных форм, и он не трактует реальный мир только как смешную игру — комедию.

Полвека спустя истории было угодно еще раз посмотреть в волшебное зеркало смеха, но на этот раз в комедиях Мольера, которого Л. Толстой назвал едва ли не самым всенародным и потому прекрасным художником нового искусства¹⁸. Как известно, домольеровская комедия стремилась главным образом забавлять зрителя, питала непреодолимое пристрастие к изящному стилю и каламбурам. Она все более приобретает салонный характер, действующие лица начинают говорить в ней манерным, вычурным языком, как придворные Людовика XIV. Надо ли повторять, что подобная комедия была лишена социального пафоса, она ограничивалась капризными выходками фантазии и игрой слов.

Комедия Мольера идет другим путем. Она вбирает в себя карнавальное смеховое начало и в то же время несет жизненную правду, типическую законченность и психологическую достоверность действующих лиц. Для Мольера сущность комедии заключается по преимуществу в борьбе против социальной несправедливости, в критике обще-

¹⁷ О'Кейси Шон. Шекспир среди флагов. — Лит. газ., 1964, 22 сент.

¹⁸ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 30. М., 1951, с. 161.

ственно вредных пороков и, самое главное, в оптимизме, в вере, что они будут преодолены, что человеческий разум, человеческая природа непременно восторжествуют над догматической закостенелостью, отсталостью и невежеством («Тартюф», «Скупец», «Мизантроп», «Жорж Данден»).

Отсюда берет свое начало мольеровская сатира, его едкий смех, переходящий порою в злую иронию, когда идеал не находит точек соприкосновения с жизнью, с окружающей действительностью. Социальная окрашенность смеха в комедиях Мольера свидетельствуют о неодинаковой степени общественной опасности, которую представляет осмеянный порок или отрицательное явление.

Творчество Мольера стало еще одним примером того, что комедия не только забавляет, она ставит большие вопросы, трактует высокие идейно-правственные проблемы. Комический жанр был поднят Мольером в сферу высокой идеологии, в сферу гуманистической морали и социальной критики, пишет Г. Бояджиев в своей талантливой книге «Мольер». Безусловно, драматург «не ставил перед собой прямой политической цели, он не признавал еще неизбежности антагонизма между народом и абсолютизмом. Но когда Мольер выступал против пороков современного общества, он защищал интересы народа; когда он выражал свои критические воззрения на современность, он действовал, следуя здравым суждениям народа; когда ему нужно было противопоставить своим сатирическим персонажам натуры здоровые, разумные и деятельные, он находил их чаще всего в среде народа»¹⁹.

Комедия Мольера явилась фактом социального протеста, рупором гуманистических идеалов. Впоследствии редко кто из французских комедиографов достигал того совершенства, которое словно бы давалось Мольеру само собой.

Новые времена приносили и новые образцы комедийного искусства, окрашивая в невиданные доселе цвета и оттенки его смех. Нередко смех и вовсе замирал на устах комедии, и на ее некогда открытом и смелом лице появлялась ироническая и недоверчивая усмешка. Так случилось во времена подавления общественных свобод. Комедия либо начисто лишалась своего социального пафоса и

¹⁹ Бояджиев Г. Мольер. М., 1967, с. 7.

вырождалась в клоунаду, либо покидала профессиональную сцену и уходила на площадь, к народу, возвращаясь к своей первооснове.

Такой была в первый период своего развития знаменитая итальянская комедия масок. Судьба импровизированной комедии в средние века мало известна. Но в эпоху Возрождения и позднее комедия масок стала весьма популярной как в Италии, так и за ее пределами: труппы итальянских комедiantов появляются в Германии, Испании, Франции и Англии.

В XVII в. в Италии комедия масок царила как всеобщее и полное жизни искусство, пока во второй половине XVIII в. она не исчезла, и в истории итальянского театра наступила новая эпоха, связанная с именем талантливого комического поэта Карло Гольдони.

В XVIII в. маска господствовала во всех областях общественной жизни Венеции, являясь здесь органическим элементом общественного уклада. С первого воскресенья в октябре и до рождества, с 6 января и до первого дня весеннего поста, в день св. Марка, в праздник Вознесения, в день выборов дожа и других должностных лиц каждому из венецианцев разрешалось носить маску. Деловое, будничное течение жизни превращалось в карнавальное шествие, которое длилось полгода. «И пока он (карнавал.—Н. Ф.) длится,— пишет Монье,— все ходят в масках, начиная с дожа и кончая последней служанкой. В маске исполняют свои дела, защищают процессы, покупают рыбу, едят, делают визиты. В маске можно все сказать и на все осмелиться; разрешенная Республикой маска находится под ее покровительством. Маскированным можно войти всюду: в салон, в канцелярию, в монастырь, на бал, во дворец, в Ридотто. Это легко читать, сидя в кресле, но надо только представить себе это как следует! Никаких преград, никаких званий. Нет больницы патриция в длинной мантии, ни посильщика, который целует ее край, ни шпиона, ни монахини, ни сбира, ни благородной дамы, ни инквизитора, ни фигляр, ни бедняка, ни иностранца. Нет ничего, кроме одного титула и одного существа, Sior Maschera...».

Венеция XVIII в. была свидетельницей последней бурной вспышки комедии масок (*Commedia dell'Arte*) — древнего искусства на итальянской земле. Однако, когда в Венеции пройдут времена этого «прекрасного сумас-

бродства», начнет быстро клониться к упадку (теперь к окончательному) и комедия масок, которая, по мнению А. Дживелегова, первоначально представляла «собой явление типичное, национальное по своему характеру. На ней лежали догорающие отблески культуры Ренессанса, определявшей лучшее, что в ней было: мирской дух, свободное отношение к миру, смелость в критике, высокая человечность. Преследования духовной светской полиции постепенно вытеснили с итальянских подмостков выдающихся представителей комедии дель арте... Позднее, в силу сложившихся исторических условий, комедия масок стала превращаться в театр придворный, аристократический»²⁰.

Но прежде чем окончательно сойти со сцены жизни, маска еще раз заблестала всеми цветами радуги в фантастических комедиях Карло Гоцци, видевшего в народной импровизированной комедии гордость Италии,— «Любовь к трем апельсинам», «Король-Олень», «Турандот», «Женщина-Змея», «Зеленая птица». «Это мир,— продолжает Монье,— где все случается и где живет Зеленая птица. Там есть говорящие голуби, короли, обращенные в оленей, и коварные трусы, припимающие вид королей... Там статуи хохочут, как только солжет женщина; там есть лестницы, имеющие сорок миллионов семьсот две тысячи четыре ступеньки, и столы, полные яств, появляющиеся среди пустыни, откуда исходит голос, при звуках которого пустыня становится прекрасным садом. Действующие лица — это короли настоящие или короли карточные, очарованные принцессы, маги, колдуньи, министры, визири, драконы, птицы, профили с Пьяццы и сверх всего четыре маски знаменитой труппы Сакки: Тарталья, Труффальдин, Бригелла и Панталоне. В своем дворце, порожденном Ночью, прекрасная Барберина не может утешиться. Она безутешна оттого, что все блага на земле дались ей без труда, но у нее нет золотой воды и поющего яблока. Норандо, князь Дамасский, едет на морском чудовище. Дилара показывает под платьем свою ножку с копытцем козы. Бык извергает огонь из рогов и хвоста. Дракон проливает слезы, величиной в орех. Змея, дышащая пламенем, поднимается из гробницы. Путешествие на луну совершается в мгнове-

²⁰ Дживелегов А. Итальянская народная комедия. М., 1954, с. 218.

пие ока. Охотники с собаками мчатся по лесам за медведями и оленями. Происходят жестокие битвы с амазонками при блеске обнаженных ятаганов, среди шума и крови. В пустыне Труффальдин и Бригелла спорят о комедии масок, под деревом они рассказывают друг другу про фею, в походной палатке они обмениваются стихами Ариосто при лунном свете. Тарталья и Панталоне в одних рубашках, со свечами в руках ссорятся в тронном зале. Если просунуть руку наружу, там идет чернильный дождь. Идет кровавый дождь, огненный дождь, набегают бури, гремит гром. Происходят землетрясения, вихри, волшебства, видения, чудеса. И чем больше чудес, тем лучше. Ничто ничем не оправдывается. Ничто не может быть объяснено жалкими законами здравого смысла»²¹.

Но так ли уж «ничто ничем не оправдывается», как это утверждает автор приведенного здесь великолепного пересказа комедий-сказок Карло Гоцци? Гоцци — этот рафинированный аристократ, прослывший, впрочем, в глазах современников, чудаком и мечтателем, вкладывал в свои комедии вполне определенный смысл. Он имел все основания писать о своих творениях: «Люди проникательные легко могут убедиться, что я часто в шутливой форме затрагивал самые важные и серьезные вопросы и делал это, конечно, не без некоторых причин. В наш век, когда оспаривается добродетель с такой великолепной, соблазнительной серьезностью, вызывающей всеобщие рукоплескания, никто не станет читать, ссылаясь на скуку, вещи, в которых защищается угнетенная добродетель, трактованная с профессорской серьезностью»²². Это намек на новый театр, который претил Гоцци своим демократизмом²³.

Карло Гоцци противопоставил реалистической бытовой комедии Гольдони свою комедию масок, обогащенную буйной, не знающей границ фантазией. Гоцци пытался вдохнуть в народное искусство жизнь. Он победил: Гольдони оставил Венецию навсегда и переселился в Париж, Гоцци имел громадный успех, но — увы! — кратковременный — комедия масок исчерпала свои художест-

²¹ Муратов П. Образы Италии, т. 1. М., 1917, с. 50, 51.

²² Гоцци Карло. Сказки для театра, т. 1. Пг.— М., 1923, с. 87.

²³ Гоцци Карло. Сказки для театра. М., 1956, с. 53.

венные возможности и вскоре потухла. Нет, она не умерла, она растворилась в новом итальянском театре, ее традиции, ее дух будут ощущаться в реалистической комедии еще очень долго.

Русская классическая комедия шла своим особым путем. В условиях бесправия и политического гнета она дерзнула громко заявить о себе, как о действенном жанре, служащем прогрессивным идеалам времени.

В народных обрядах и забавах или в чисто народных интермедиях и интерлюдиях, игравшихся между актами школьных пьес Киевской академии и иезуитских учебных заведений западной части России, видны зачатки национальной комедии. Художественная комедия начинает формироваться во второй половине XVIII в. На первых порах писателям приходилось исходить из опыта европейского театра, который к этому времени имел большие достижения. Одновременно осваивались национальные особенности народной смеховой культуры.

В эпохальном отношении древнерусский смех принадлежит к типу средневекового смеха, пишет академик Д. С. Лихачев. «Смех в Древней Руси был сопряжен с особым самовозрастанием темы, с театрализацией, приводил к созданию грандиозных смеховых действий,— не к простому карнавалу, а к тематическому действию, в котором, естественно, постепенно утрачивалось само смеховое начало. Он порождал даже такие апокалиптические явления, как крошечный мир опричнины... Опричнина Грозного была только порождена смеховым началом, в дальнейшем она утратила его полностью. Дело в том, что смеховой мир всегда балансирует на грани своего исчезновения. Он не может оставаться неподвижным. Он весь в движении. Смеховой мир существует только в смеховой работе. Шутку нельзя повторить; она не может застыть, она не имеет длительности. Тот или иной смеховой мир, становясь действительностью, неизбежно перестает быть смешным. Поэтому смеховой мир, чтобы сохраниться, имеет тенденцию, в свою очередь, делиться надвое. Это раздвоение смехового мира связано с самой сутью средневековой поэтики»^{23а}. Для древнерусского смеха харак-

^{23а} Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси, с. 148.

терна его направленность на наиболее чувствительные стороны человеческого бытия²⁴.

Для нас здесь важна мысль Д. С. Лихачева о высокой смеховой культуре Древней Руси, подтвержденная в книге интересным и ценным фактическим материалом. Непосредственные запасы народного юмора унаследовали русские писатели.

Первые драматургические опыты в этой области интересны в основном своей тенденцией. Пьесы Сумарокова, несмотря на свой подражательный характер иностранным образцам, сыграли значительную роль в развитии русской комедии, так как в них намечается тенденция придать сатире общественный характер.

Последнее во многом удалось Фонвизину, который по праву считается первым настоящим комедиографом в России. Не случайно Пушкин, отмечая комизм произведений Гоголя, восклицал: «Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться — мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина». За Фонвизиним следует родственный ему по духу Княжнин. Против показного благоденствия тогдашней русской жизни направлена знаменитая в свое время «Ябеда» Капниста. В начале XIX в. создает свои комедии «Урок дочкам» и «Модная лавка» Крылов.

Настоящую глубину сатирического изображения русской действительности находим в комедиях Фонвизина («Недоросль»), Грибоедова («Горе от ума»), Гоголя («Ревизор»), Салтыкова-Щедрина («Смерть Пазухина»), Сухова-Кобылина («Свадьба Кречинского»), в пьесах Л. Толстого, Островского, Чехова. Вся история русской классической комедии тесно связана со свободолобивыми идеалами народа, с борьбой против тирании и эксплуатации.

Большая художественная выразительность, жизнеутверждающее начало и боевой наступательный дух делали нашу отечественную комедию грозным оружием в борьбе за правое дело. Характеризуя «Недоросль» Фонвизина и «Горе от ума» Грибоедова, которые выходили далеко за рамки семейно-бытовых конфликтов, обретали глубокий социальный смысл, Н. В. Гоголь с удовлетворением отмечал: «Наши комики двигнулись общественною причиною, а не собственной, восстали не противу одного лица, но целого множества злоупотреблений, против уклоненья

²⁴ Там же, с. 9.

всего общества от прямой дороги. Общество сделали они как бы собственным своим телом; огнем негодованья лирического зажглась беспощадная сила их насмешки»²⁵.

Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» увлекла современников поэтической свежестью, неповторимой прелестью русского литературного языка и исторической достоверностью характеров, вполне оригинальных по замыслу и художественной отделке, — характеров, признанных несомненными типами русской действительности первой четверти XIX в. Негодующий протест против оскудения жизни, против пошлости и духовной нищеты светского общества придает поэтическому созданию Грибоедова большую действенную силу. «„Горе от ума“, — писал Белинский, — кипит гениальными силами вдохновения и творчества... Какая убийственная сила сарказма, какая едкость иронии, какой пафос в лирических излияниях раздраженного чувства, сколько сторон, так тонко подмеченных в обществе; какие типические характеры; какой язык, какой стих — энергичный, сжатый, молниеносный, чисто русский»²⁶.

Искусство, если оно отвечает подлинному свосму предназначению, активно влияет на дух народный, народную психологию, на понимание массами сущности художничества, а порою на язык и поэтическое мышление целой нации. Возражая критикам комедии «Горе от ума», упражнявшимся в необоснованных, а нередко прямо-таки невежественных нападках на беспримерное творение замечательного комедиографа, ссыльный В. Кюхельбекер в 1833 г. писал в своем дневнике: «Это очень просто, но в сей-то именно простоте — новость, смелость, величие того поэтического соображения, которого не попяли ни противники Грибоедова, ни его неловкие защитники. Другой упрек касается неправильностей, небрежностей слога Грибоедова, и он столь же мало основателен. Ни слова уже о том, что не гг. Писаревым, Дмитриевым и подобным молодцам было говорить о неправильностях, потому что у них едва ли где найдется и 20 стихов сряду без самых грубых ошибок грамматических, логических, рифмических, словом, каких угодно. Но что такое

²⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952, с. 400.

²⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1953, с. 563.

неправильности слога Грибоедова (кроме некоторых и очень редких исключений)? С одной стороны, опущения союзов, сокращения, подразумевания, с другой — плеоназмы, — словом, именно то, чем разговорный язык отличается от книжного. Ни Дмитриеву, ни Писареву, ни Шаховскому и Хмельницкому, за их хорошо написанные сцены, но автору 1-й главы «Онегина» Грибоедов мог бы сказать то же, что какому-то философу, давнему переселенцу, но все же не афинянину, — сказала афинская торговка: «Вы иностранцы?» — «А почему?» — «Вы говорите слишком правильно, у вас нет тех мнимых неправильностей, тех оборотов и выражений, без которых живой разговорный язык не может обойтись, но о которых молчат ваши грамматики и риторики»²⁷. При этом следует иметь в виду, что В. Кюхельбекер не считал себя приверженцем школы так называемых «очистителей языка», к которой он относил друга своего Пушкина, и говорил о себе, что он, Кюхельбекер, вот уже 12 лет служит в дружине славян под знаменами Шишкова, Катенина, Грибоедова, Шихматова²⁸.

В письме А. С. Пушкина из Михайловского в Петербург К. Ф. Рылееву (от 21 марта 1826 г.) говорится по поводу комедии Грибоедова «Горе от ума»: «О стихах я не говорю — половина должна войти в пословицу».

Прав и дальновиден был великий поэт. Его предсказание начало сбываться еще при жизни А. С. Грибоедова. И на протяжении полутора веков лучезарное творение несравненного комедиографа продолжает «работать» на народ, возвышая его гражданственность, правственность, человеческое достоинство. Стих за стихом из этой дивной комедии вошли в самый широкий языковой обиход нации, стали пословицами, крылатыми изречениями, мудрыми афоризмами. В каждой грибоедовской строке заключен огромный заряд интеллектуальной энергии, подобно тому, как таится громадная сила в урановой руде. На этом блистательном примере особенно хорошо прослеживается извечный процесс взаимопроникновения высокого искусства и народной жизни.

Гоголевский «Ревизор» знаменует собой новый этап в развитии русской реалистической комедии. Тонкая наблю-

²⁷ Русская старина, 1875, с. 85.

²⁸ Там же, с. 83.

дательность и чрезвычайная сила воображения давал Н. В. Гоголю возможность разом схватить явление со всех сторон, умело обрисовать типические характеры в типических обстоятельствах. Определяя сущность Хлестакова, Гоголь в одном из писем заметил, что это «лицо должно быть типом многого, разбросанного в разных русских характерах, но которое здесь соединилось случайно в одном лице, как весьма часто попадаетея в натуре. Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делается или делается Хлестаковым, но, натурально, в этом не хочет только признаться; он любит даже и посмеяться над этим фактом, но только, конечно, в коже другого, а не в собственной. И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни,— дело только в том, что вслед за тем очень ловко повернется, и как будто бы и не он»²⁹. Здесь Гоголь весь в смехе.

Действительность предстала в комедии в живых и ярких образах. Развивая пушкинские традиции в драматургии, Гоголь положил предел ложному пафосу, туманно-романтическим образам, за которыми можно было угадывать что угодно, только не настоящую жизнь того времени. Смех — «честное, благородное лицо» — комедии обличал прогнившие общественные устои России и вселял веру в неминуемое торжество народных идеалов. Вместе с успехом комедии к Гоголю пришли и горестные размышления о судьбе комического писателя. 29 апреля 1836 г. Гоголь жаловался в письме к известному актеру М. С. Щепкину на то, что часть публики дурно приняла его «Ревизора». «Теперь я вижу, что значит быть комическим писателем! — восклицал он. — Малейший призрак истины — и против тебя восстают, и не один человек, а целые сословия. Воображаю, что же было бы, если б я взял что-нибудь из петербургской жизни, которая мне больше и лучше теперь знакома, нежели провинциальная. Досадно видеть против себя людей тому, который их любит, между тем, братскою любовью». Гоголь глубоко осознавал своеобразие своего дарования и неоднократно подчеркивал, что он *комический* писатель.

²⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 11, с. 38.

После «Ревизора» самая крупная по объему и значительная по художественным достоинствам — комедия «Женитьба». Основанная на богатом запасе проникательной наблюдательности писателя, пьеса эта представляет собой живую картину нравов петербургского чиновничьего мира. Но Гоголь тем и велик, что из-под его пера выходили характеры, которым была суждена долгая жизнь. В комедии «Женитьба» поражает своей жизненной наполняемостью фигура Подколесина, который является в своем роде таким же *типом* старой России, как и тип Хлестакова.

Хотя разница, если внимательно присмотреться, между ними огромная, и прежде всего в их исторической перспективе. Хлестаков изображен комедиографом в момент своего полного развития и окончательного становления, он как бы выхвачен из самой жизни, где, как и в пьесе, уже не будет меняться ни в лучшую, ни в худшую сторону, а останется таким навсегда. Подколесин — иной. Гоголь гениально угадал в нем тип рождающийся, еще полностью не сформировавшийся, но уже воплотивший в себе наиболее характерные черты, которым суждено полностью раскрыться в будущем. Подколесин вскоре ознаменует собой целую полосу в праздной жизни барского сословия.

Именно подколесинская нерешительность и неподвижность, душевная трусость и дряблость натуры, избалованной бездействием, вечными сомнениями и ленью, с такой поразительной силой позднее будут воплощены Гончаровым в Илье Обломове. На первый взгляд Обломов все тот же Подколесин — ленив, нерешителен, труслив. Но у него и эта лень, и эта неподвижность не только личные качества; они определяют социальную сущность героя, ибо он стал типичным явлением жизни, воздействующим на ее характер. Ильи Обломов не смешок, как Подколесин, он почти жалок... Так трансформировался гоголевский Подколесин под влиянием жизни.

Разумеется, не только картины нравов, набросанные с потрясающей проникновенностью, характеризуют комедии Гоголя. Главное в них — правда негативных сторон жизни, стремление заглянуть за пределы зла, чтобы постичь суть добра. Определяя самого себя как писателя, Гоголь отмечал именно это своеобразие своего дарования. «Обо мне много толковали, — писал он, — разбирая

кое-какие мои стороны, но главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся эта мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем. Вот мое главное свойство, одному мне принадлежащее, и которого, точно, нет у других писателей». Гоголь в высшей степени обладал веселостью духа и как никто другой умел постичь и изобразить призрачность окружающего мира.

Реализм комедий Гоголя оказал громадное влияние на последующее развитие русской драматургии. Изображая жизнь самых обыкновенных людей, поставленных в самые обыденные обстоятельства с их неказистой будничностью, он тем самым возвел русскую драму окончательно на почву реальной действительности с тех холодно-безжизненных ложно-классических высот, на которых она держалась еще в 30-х годах. Вместо мишурных, надутых персонажей, вместо вымышленных положений и интриг главной пружиной комедии стал социальный конфликт, в комедии зазвучали голоса живых людей, которые хотя и с горечью, сквозь слезы, но все-таки смеялись над злом, над самими собою; смеялись вместе с автором над «пошлостью жизни», над пошлостью «пошлого человека».

Творчество А. Н. Островского свидетельствует о дальнейших художественных завоеваниях комедии, расширении ее тематического диапазона. Продолжая и углубляя гоголевские реалистические традиции, Островский остается верным изображению реальных процессов действительности, персонажи его комедий поставлены в жизненные конфликтные ситуации, наделены живой русской речью и лишены излишней аффектации и ненужной высокопарности. «Комедия Островского,— писал Добролюбов,— это не комедия интриг и не комедия характеров собственно, а нечто новое, чему мы дали бы название «пьес жизни», если бы это не было слишком обширно и потому не совсем определено. Мы хотим сказать, что у него на первом плане является всегда общая, не зависящая ни от кого из действующих лиц обстановка жизни. Он не карает ни злодея, ни жертву: оба они жалки вам, нередко оба смешны; но не на них непосредственно обращается чувство, возбужденное в нас пьесой. Вы видите, что их

положение господствует над ними, и вы вините их только в недостатке энергии, необходимой для выхода из этого положения. Таким образом и борьба, требуемая теорией от драмы, совершается в пьесах Островского не в монологах действующих лиц, но в фактах, господствующих над ними. Часто сами лица комедии не имеют много, или и вовсе никакого сознания о смысле своего положения и своей борьбы; но зато борьба весьма отчетливо и сознательно совершается в душе зрителя, который невольно возмущается против положения, порождающего такие факты...».

Комедии Островского открывают новую страницу в истории русской драматургии. Изображая мало известный читателю мир купеческого сословия, властно заявившего о своих правах быть хозяином жизни, Островский с большим художественным мастерством передает атмосферу застоя и апатии в купеческой среде, стесненной жесткими рамками исконного обычая и всесильного предрассудка. Но дело не только в том, что писатель выводит на сцену оригинальных персонажей и неведомые доселе формы домашней жизни; что он обновил язык художественной комедии образным, многоцветным просторечием «московских просвирен» (Пушкин). Прелесть новизны комедии Островского состоит также в *дальнейшей психологизации комических героев* и создании прекрасного бунтарского образа Катерины из «Грозы», которая как бы разрывает плотное кольцо шутовского мира и вырывается на широкий простор человеческой жизни. «Характер Катерины,— пишет Добролюбов,— составляет шаг вперед не только в драматической деятельности Островского, но и во всей нашей литературе... Он давно требовал своего осуществления в литературе; около него вертелись наши лучшие писатели; но они успели только понять его необходимость и не могли уразуметь и почувствовать его сущности: это сумел сделать Островский». В «Грозе» сквозь неплотную комедийную ткань просвечивает трагическая тема, как бы еще раз подтверждая мысль о том, что русской классической литературе вследствие ее тесной связи с народной культурой и народной жизнью было в высшей степени присуще постижение мира посредством смеха и острого драматизма, которые нередко переходят друг в друга.

Как отмечал Белинский, «сатирическое направление никогда не прекращалось в русской литературе»³⁰. Характерной особенностью отечественной комедии является ее сатирическая острота. Политическая сатира прошлого достигла своего высокого уровня в комедиях Аристофана и Мольера, в произведениях Свифта, Шевченко, Щедрина и других писателей. В их творчестве сатира была чрезвычайно грозным оружием в борьбе за коренные классовые интересы, она откровенно и нелицеприятно заявляла о своих политических симпатиях и антипатиях.

В ряду названных писателей следует выделить М. Е. Салтыкова-Щедрина. Необычайно чуткий к малейшему изменению в общественной жизни, Щедрин настраивает свою музу на современное звучание; то гневный, то саркастический, то холодно презрительный, отстраненный смех звучит непрестанно. Смех Щедрина меняет свою окраску в зависимости от изменения общественно-политической ситуации в России, оставаясь при этом неизменным по своей демократичной сущности. Сатирик издевается над держимордами, казенными душами, над окостенелостью нравов и призрачными изменениями в духовной и общественной жизни, над монотонностью существования 80-х годов с его пустотой и мелочностью; издевается над всем, что олицетворяет собой реакционные, отжившие свой век уклады русской действительности.

Комизм Гоголя (смех сквозь слезы) у Щедрина приобретает более драматический характер, тесно соприкасаясь с трагическим. «Смешное — это всего страшнее», — напишет он в один из моментов своих раздумий над сущностью комического. В начале 80-х годов Щедрин отмечает: «Я чувствовал, что надо мной что-то висит: или трагедия, или шутовство. В сущности, впрочем, это одно и то же, потому что бывают такие жестокие шутовства, которые далеко оставляют за собой коллизии самые трагические»³¹. Беспощадно преследуя зло, великий сатирик в своих произведениях внушает снисходительное отношение к людям, обнаруживая при этом глубокое знание и понимание человеческого сердца. Любовь к людям водила пером Щедрина, хотя и выражал он эту свою любовь довольно своеобразно — «враждебным словом отрицанья».

³⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955, с. 615.

³¹ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 15. М., 1939, с. 167.

Драматическая сатира, публично порпцающая нравы господствующего класса, могла быть только сатирой, близкой народу. «Единственно плодотворная почва для сатиры есть почва пародная,— писал Салтыков-Щедрин,— ибо ее только и можно назвать общественной в истинном и действительном значении этого слова. Чем далее проникает сатирик в глубины этой (народной.— *Н. Ф.*) жизни, тем весче становится его слово, тем яснее рисуется его задача, тем неоспоримее выступает наружу значение его деятельности. Дело будет слышаться в его речи, то кровное человеческое дело, которое, затрагивая самые живые струны человеческого существа, нередко возвышает до героизма даже весьма обыкновенного человека»³².

Глубочайший демократизм салтыковской сатиры признавали даже недоброжелатели писателя. Один из представителей официальной России М. П. Соловьев (начальник Главного управления по делам печати до 1900 г.) отмечал: «С появлением каждой новой вещи Щедрина валился целый угол старой жизни. Кто помнит впечатление от его «Помпадуrow и помпадурш», его «глуповцев» и его «Балалайкина», знает это. Явление, за которое он брался, не могло выжить после его удара. Оно становилось смешно и позорно. Никто не мог отнестись к нему с уважением. И ему оставалось только умереть»³³.

В сатирической комедии все художественные компоненты служат раскрытию положительного идеала писателя. По убеждению В. Белинского, о юморе не случайно заговорили, как могущественном элементе творчества, посредством которого поэт служит всему высокому и прекрасному, даже не упоминая о них, но только верно воспроизводя явления жизни, по их сущности противоположные высокому и прекрасному. Но, чтобы достичь этой цели, сатирик должен иметь свой идеал, ибо «всякое отрицание, чтоб быть живым и поэтическим, должно делаться во имя идеала...»³⁴. Критик указывает цель, которую призван преследовать сатирический поэт: «Действуйте на исправление нравов сатирую... Но действуйте не во имя сатиры, а во имя разума и здравого смысла, не во имя мечтательного и невозможного обращения к прошедше-

³² М. Е. Салтыков-Щедрин об искусстве. М. — Л., 1949, с. 212.

³³ Новое слово, СПб., 1910, № 1, с. 19.

³⁴ Белинский В. Г. Соч. в 3-х т., т. 3. М., 1948, с. 780.

му, а во имя возможного развития будущего и настоящего...»³⁵.

Именно идеал, служащий прогрессу общества, а вовсе не идеальный герой — главный элемент сатирической комедии. «Да не подумает, однако ж, читатель,— заявлял Щедрин,— что мы требуем от писателя изображения людей идеальных, соединяющих в себе все возможные добродетели; нет, мы требуем от него совсем не людей идеальных, а идеала (курсив мой.— Н. Ф.). В «Ревизоре», например, никто не покусится искать идеальных людей, тем не менее, однако ж, никто не станет отрицать и присутствие идеала в этой комедии... Затем становится чище и нравственнее совсем не потому, чтобы он вот-вот сейчас пошел да и стал благодетельствовать или раздавать свое имение нищим, а просто потому, что сознательное отношение к действительности уже само по себе представляет высшую нравственность и высшую чистоту»³⁶.

Выдающиеся писатели России в своем творчестве неизменно стремились к идеалу, который Щедрин резюмирует словами «свобода», «развитие», «справедливость». Что такое свобода, спрашивает он, без участия в благах жизни? Что такое развитие, без ясно намеченной конечной цели? Что такое справедливость, лишенная огня самоотверженности и любви? Речь идет о политической свободе, о политическом пафосе художественного творчества, каким оно было всегда и каким остается и поныне.

В связи с этим небезынтересно привести здесь одно любопытное высказывание Анатоля Франса: «Когда добрые, старые буквоеды в очках заставляли нас в колледже переводить какую-нибудь греческую трагедию, «Эдипа в Колоне», например, они говорили нам: «Заметьте, господа, изящество этого второго аориста. Обратите внимание на лаконичность этого родительного самостоятельного наклонения». Они прожужжали нам уши сотнями подобных замечаний. И под конец мы верили, что Софокл приводил в восторг своих современников своим драматическим совершенством. Но наши школьные учителя забывали только об одном обстоятельстве. А именно, что, прославляя Эдипа, фиванского героя, притесняемого своими соотечественниками и великодушно принятого афинянами,

³⁵ Белинский В. Г. Соч., т. 3, с. 677.

³⁶ Русские писатели о литературном труде, т. 2. Л., 1955. с. 602, 603.

Софокл хотел прославить свой город за счет Фив, которые во время Пелопоннесской войны являлись ожесточенным врагом Афин. Благодаря этой справке мы тотчас можем себе представить, что такое было, спустя немного времени после кончины престарелого поэта, первое представление «Эдипа в Колоне»: все зрители стояли, прерывая каждый стих восторженными восклицаниями, понося фиванцев...

Когда наши почтенные педагоги комментировали «Всадников» Аристофана, они тщательно анализировали парабазу, различали в ней комматион, анапесты, пнигос. И они указывали нам, что эта пьеса была совершенным образцом литературного жанра, называемого древней комедией. Но вы, конечно, догадываетесь, что она представляла удовольствие другого рода для пирейских матросов. Что приводило их в восторг, так это видеть, как Аристофан за самые чувствительные места поддевает коллегу Клеона. Представление прерывалось смехом, криками, пощечинами... так как я подозреваю, что дрались там знатно. Одним словом, это была политика... Чаще всего политика и литература перемешиваются друг с другом.

Разве нежный Вергилий не занимался в Риме пропагандой в пользу Августа? А у нас разве автор «Сида» не сделался, помимо своей воли, противником Ришелье? Разве мятежница Эмилия не является польщенным портретом герцогини де Шеврез? Разве Мольер не был борцом за молодого короля и трудолюбивую буржуазию против беспокойных и недовольных маркизов? Хвалят иронию Вольтера, чувствительность Дидро, проницательность Монтескье, резкость Руссо. Их слог превосходен. Но разве они получили бы столько похвал, если б их произведения не были неистощимым арсеналом политических аргументов?

И разве ошеломляющее фокусничество Виктора Гюго, его звонкозвучная ювелирная отделка рифм, его смелые противопоставления черного и белого сделали столько для его славы, сколько его злостные нападки на Наполеона Маленького?

Нет... в литературных репутациях литература едва принимается в расчет.

А р о к у р. И разве это не нелепо!

Ф р а н с. О нет, это совсем не нелепо! Неужели вы считаете превосходством у людей, марающих бумагу, уединиться в уголок, чтобы выравнивать число слогов,

подправлять эпитеты и вылащивать перподы, пикогда не задумываясь об окружающем их человечестве? Я думаю — это скорее убожество»³⁷.

Отечественная классическая комедия обладала всеми характерными признаками политического искусства, выдвигавшими ее в авангард борьбы за народные идеалы. В лучших своих образцах комедия правдиво отражала наиболее существенные стороны общественной жизни. Она высмеивала крупные общественные недостатки, а не курьезы и странности, не внешний комизм и частности занимали ее. Смех Грибоедова и Гоголя, а вслед за ними смех Салтыкова-Щедрина, Островского, Чехова, Сухово-Кобылина, Карпенко-Карого звучал как «высший суд над павшим обществом»³⁸ царской России. «Комедию нам дайте, — требовал устами героя Ивана Барильченко из пьесы «Суета» украинский драматург Карпенко-Карий (Тобилевич), — комедию, ту, что страшной сатирой бичует всех и смехом сквозь слезы смеется над пороками...»³⁹.

Тем не менее русская классическая комедия не ограничивалась только бичеванием теневых сторон жизни. Она стремилась дать читателю возможность представить себе «тот идеал, из которого отправляется творец ее», вполне сознавая «тот предмет, против которого направлено ее жало»⁴⁰. Смех, порою страстно негодующий, саркастический, рождался вместе с надеждой на то, что он послужит торжеству народных идеалов. Вот почему мы с гордостью говорим о том, что выдающиеся комические писатели России были великими гуманистами, ибо в годы всеобщей разобщенности и раболепия они сумели «из-за животных, искаженных лиц» разглядеть «другие лица, прекрасные и человеческие»⁴¹.

Так через века, через всю историю народов и поколений проходит комедия, не умолкая звучит ее смех. Разные эпохи, разные общественные уклады, отнюдь не одинаковые взгляды на жизнь и, следовательно, различные

³⁷ Беседы Анатоля Франса, собранные Полем Гзеллем. Пг.— М., 1923, с. 49—51.

³⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, с. 91.

³⁹ Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Тв., т. 3. Київ, 1961, с. 55.

⁴⁰ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 5, с. 375.

⁴¹ Белинский о драме и театре. М.—Л., 1948, с. 96.

типы комедии: откровенно реалистическая и комедия-сказка, сотканная из ярких поэтических узоров, как бы боящаяся зацепить своим трепетным крылом грубую действительность и ушедшая в мир фантастики и дерзкого вымысла; сказка — это светлая радость, мечта, а без мечты и радости жить невозможно. В вечном круговороте жизни раскрываются комические стороны бытия. Но на различных этапах истории, приобретая ту или иную социальную окраску, классическая комедия остается верной своей главной цели — пробуждать в людях жажду справедливости, смехом утверждать высокие человеческие идеалы.

КОМЕДИЯ ЖЕСТОКОГО ВЫМЫСЛА

Каждое общество в соответствии с его классовой структурой обладает только ему присущими эстетическими критериями. Возьмем, например, буржуазный строй раннего периода. Молодой, идущий в гору класс исповедовал прогрессивные идеалы. Он брал на вооружение идеи, которые страстно и непримиримо противостояли схоластике и религиозным предрассудкам средневековья; соответственно эстетическое развитие общества нашло свое выражение в произведениях великих художников реалистического направления, в трудах передовых эстетиков-философов. Когда же буржуазия прочно утвердилась у власти, ее меньше всего стали интересовать проблемы общественного прогресса, что не замедлило отразиться и на результатах художественного творчества. В многотомных трудах знаменитого французского теоретика искусства Ипполита Тэна, как испуганная птица в клетке, бьется страх перед движением революционного народа; им овладевают растерянность при мысли, что во Франции могла взять верх якобинская диктатура.

Вместе с тем эстетические воззрения зависят от стадии исторического развития общества, т. е. в различные периоды по-разному оцениваются одни и те же явления искусства. Вспомним, как в свое время трактовали древнее искусство буржуазные просветители Винкельман и Лессинг и как впоследствии оценивал его один из реакционных немецких философов — Ницше. Прогрессивные деятели эпохи Возрождения видели в античном искусстве гимн человеку, восхваление его духовного и физического

совершенства. Для Ницше — выразителя идеалов поздней буржуазии, давно покончившей с демократическими увлечениями молодости, древняя аттическая трагедия представляется сконцентрированным выражением религиозных экстазов и состояния опьянения древних греков от избытка темных сил природы.

Уже в начале XIX в. буржуазия непримиримо относится к новым идеалам и веяниям. Жизнерадостный смех Рабле, топкая, язвительная ирония Мольера, победный смех Бомарше стали для поздней буржуазии не только чужими, но и враждебными. К этому времени успевает увянуть ею же провозглашенный девиз комической оперы в Париже: «Смехом исправлять нравы». Теперь законы и нравственность буржуазия считает слишком высокими, чтобы веселые пьесы, «опираясь на пасмешливую философию», издевались над ними. Неуверенность, стремление увековечить свое господство заставляли ее рядиться в тогу неприступной серьезности и значительности. В это время Стендаль воскликнет с горечью, что во Франции боязнь быть смешным все замораживает. Когда бог Апис становится объектом смеха, он превращается из бога в обыкновенного быка. И случилось именно то, что обычно происходит с классом, исчерпавшим свои демократические возможности, — полный отказ от традиций бурной молодости, не чуждавшейся прогрессивных, а некогда даже революционных идей. «Если гибель прежних классов, например рыцарства, могла дать материал для грандиозных произведений трагического искусства, то мещанство, естественно, не может дать ничего другого, кроме бессильных проявлений фанатической злобы и собрания поговорок и изречений, достойных Санчо Пансы»⁴².

В таких условиях буржуазная комедия постепенно вырождается в фарс и жестокую иронию, направленную против прогрессивных тенденций. Особенно ярко проявляется это в наше время, когда многочисленные глашатаи ультрамодернистских течений в драматургии и эстетике пытаются доказать, что-де все проверенные многовековой художественной практикой законы и признаки драмы как жанра обветшали и стали ненужными. Состояние современной буржуазной культуры свидетельствует о тенденциозности развлекательного искусства, отнюдь не осмеи-

⁴² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 7, с. 213.

вающего социальное зло, не бичующего то, что является объективно-комическим в капиталистическом мире, а, напротив, утверждающее его, привлекающего внимание ко всему низменному, безобразному и патологическому. Основная цель всей этой «художественной» продукции, как и обслуживающих ее теорий, — затемнение сознания масс, увод их от постижения классовых противоречий.

Вместе с тем не следует сбрасывать со счетов плодотворную деятельность прогрессивных буржуазных писателей и теоретиков. Реалистическая литература Запада отражает борьбу за утверждение человеческого достоинства, и эта борьба неотделима от борьбы против эксплуататорского режима.

Тем не менее в основной своей массе нынешний буржуазный комедийный театр явно клонится к упадку вследствие отрыва от действительной жизни. Особенно ярко это проявилось на судьбе театра абсурда и его драматургической основы — комедии черного юмора.

Театр абсурда, или антитеатр, отвергает композицию, действие, индивидуализацию образов, логику событий и диалога. Все это, по мысли основоположников нового направления в драматургии — С. Беккета и Э. Ионеско, соответствует состоянию современного мира, для которого характерно: абсурдность существования, непознаваемость жизни, безнадежное одиночество людей, бессмысленность борьбы за прогресс, хаос. Собственно, с философской и эстетической точки зрения в таком подходе к явлениям действительности и к искусству нет ничего нового. Это синтез агностицизма, эклектики, солипсизма и пессимизма, а в плане художественной практики — доведение до логического абсурдного конца некоторых слабых сторон поэтики Пруста, Джойса и Кафки.

Для более глубокого понимания природы черного юмора, которым столь охотно козыряет модернистская драматургия Запада, следует обратиться к ее философской основе — экзистенциализму, получившему (особенно в 50-х — начале 60-х годов) довольно широкое распространение среди интеллигенции Франции, Англии, Италии, Западной Германии. В основе философии экзистенциализма лежит тезис о необходимости личной свободы. Однако экзистенциализм рассматривает проблему свободы в чисто моральном плане, его мало интересует общественная, социальная сущность свободы. По мнению экзистенциали-

стов, человек в конечном счете не зависит от общества, ему нет дела до других людей, он может поступить, как ему заблагорассудится. На поверку экзистенциалистская свобода выбора — это не более чем неограниченная ничем свобода проявления своеволия, разнузданного индивидуализма, т. е. чистейшая апология анархизма. Это, в свою очередь, обусловило и характер юмора, получившего название «черный юмор», а также определило назначение комедий: издеваться над подлинными человеческими надеждами и идеалами.

Так как жизнь абсурдна, твердят экзистенциалисты, то все может стать объектом осмеяния. Духовный отец экзистенциализма философ Кьеркегор выдвинул концепцию, согласно которой человек всегда несчастлив, ибо лишен возможности быть самим собой. По мнению Кьеркегора, смех примиряет человека с болью и отчаянием. «Наше время тяготеет к комическому», — постулирует Кьеркегор и объясняет, что личность вытесняется массой, изолируется ею. Изоляция «вообще комическая и комичность ее состоит в том, что субъективность старается быть значимой как голая форма... Самый глубокий комизм в том, что случайный индивидуум претендует на универсальную идею быть освободителем всего мира».

Связь комизма с абсурдом человеческого существования, с трагизмом жизни видят и экзистенциалисты нашего времени. Лишь комическое может дать нам силу выдержать груз трагизма существования, утверждает Ионеско. Чувство комического, по его мнению, имеет связь с «охватом абсурда». А в интерпретации автора книги «Комедия» — Уилли Сифера, абсурдность человеческого существования — это та капля, в которой отражается теория комического экзистенциалистов. Сифер полностью разделяет мнение Кьеркегора и Кафки о том, что современная действительность на каждом шагу демонстрирует абсурд и тем самым создает благоприятную почву для комедии. Но для того чтобы изобразить этот процесс средствами искусства, необходимо использовать гиперболу, которая способствует показу жизни в ее абсурдном аспекте. Поэтому-то, согласно концепции Сифера: «Комедия есть логика абсурдного», «комедия начинается с абсурдности и необъяснимого».

Когда же Сифер заявляет: «В смехе не исключено сумасшествие», — невольно припоминается высказывание

Ясперса о том, что душевные болезни имеют поразительную возможность сделать реальным несуществующее, что шизофрения «являет собой у некоторых больших деятелей искусства предисловие их творчества». Автор «Комедии» солидарен с экзистенциалистами и в признании культа подсознательного и интуитивизма. Вслед за Хайдеггером, который придает особое значение исследованию проблемы интуиции, Сифер рассматривает комедийные образы как иррациональные понятия. Характерным, например, есть его утверждение, что в комедии «Буря» Шекспир искал лишь «иррациональные интуитивные моменты». Абсурд — опосредованный продукт существующих на Западе социально-экономических условий, кривое зеркало реальной жизни. В искусстве абсурд является односторонней идейно-художественной интерпретацией экзистенциализма, поскольку сторонники абсурда доводят экзистенциалистскую логику до крайних выводов. Между тем западная эстетика и литературная критика ищут порою корни явления в опыте комедии масок Древней Греции и Рима.

У Жана Брея есть комическая песенка «Буржуа». В воскресенье на главной улице городка чинно вышагивает «хорошее общество» — стряпчие, дельцы, а в некотором отдалении следует компания студентов — Жан, Пьер и Анри, осыпающие почтенных обывателей бранью и насмешками. Проходит тридцать лет. Все тот же городок, та же главная улица, и в воскресенье по ней шествует «хорошее общество», но теперь уже господин Жан и господин Пьер. Они направляются к господину Анри. А им вслед улюлюкают студенты, и снова, как тридцать лет назад, звучит словечко «свиньи» и градом сыплются издевательства. Жан и Пьер громко возмущаются и зовут на помощь полицию...

В такое комическое положение попадают некоторые современные писатели Запада, которые делают вид, будто бы критикуют прогнившие устои общественной жизни, а в сущности становятся ее защитниками. И осмеяние отдельных пороков буржуазного общества подобными авторами служит скорее утверждению, чем отрицанию капиталистического образа жизни. Их критика не лишена и беспокойства за судьбу эксплуататорского класса, который они хотели бы сохранить, если не вечно, то хотя бы как можно дольше. Даже те из представителей комедии

черного юмора, которые сознают недостатки буржуазного общества, не могут дать глубоко реалистической картины современности. Создавая образы антигероев, наиболее талантливые писатели-абсурдисты уклоняются от тех задач, которые ставит перед творческой личностью наше время. Черный юмор как форма всеотрицания конструирует модель абсурдного, неустроенного мира, где единственной реальностью в конце концов оказывается смерть.

Между тем, чтобы быть на уровне современных задач, необходим последовательный историзм художественного мышления. Абсурдист же предлагает анархическую перемену сознания и личного образа жизни вместо коренного изменения социальных устоев; он делает акцент на сугубо личном, субъективно-психологическом освобождении от господствующей морали и тем самым отвлекает внимание от необходимости организованной борьбы за изменение общественных отношений.

Ионеско, Жене, Пинтер, Беккет и другие абсурдисты в своих комедиях стремятся не только поставить под сомнение наши суждения об окружающем мире, но и убедить в реальности какого-то сверхъестественного мира, подвластного только логике абсурда. Творческая энергия писателя, утверждают абсурдисты, должна стремиться к чему-то такому, что доступно лишь его пониманию, поэтому смешно требовать от художника социальной ориентации. «Театр необходимо освободить от любых миссий,— утверждает Ионеско.— Вместо того, чтобы быть выразителем определенной политики, философии или науки, он должен превратиться лишь в образное выражение личных чувств и видения автора, быть эффективным изъятием его постоянных сомнений». Любитель поговорить о вещах, столь милых сердцу буржуазии, Ионеско становится особенно красноречив, когда заходит речь о субъективистском своеволии, которое модернисты пытаются представить в качестве магического заклинания, отворяющего врата «общей универсальности духа». «Любое мое произведение,— заявляет Ионеско,— это спроектированное на сцену изображение моего внутреннего мира со всеми присутствующими ему противоречиями. Однако этот индивидуальный мир является носителем определенного универсального содержания. Этот театр внутреннего «я» богаче, шире, реальнее и во всяком случае чище эпического, исторического, социального и тенденциозного театра. Театр внеш-

ней реальности выражает лишь личное, поэтому ему неведомо универсальное. Он не может пробуждать интерес в ином социальном окружении. Но, если мне удастся раскрыть в искусстве свое внутреннее «я», это будет означать, что я нахожусь на подступах к общечеловеческому, приобретая черты универсальности... Толстые социальные перегородки разделяют нас. Нас объединяет только одиночество».

Это, так сказать, теория. А вот практика. Мрачная клоунада «В ожидании Годо» С. Беккета подчеркивает бессцельность существования персонажей. Два путника ожидают на обочине дороги господина Годо — человека, который должен что-то изменить в их судьбе. Разумеется, Годо не идет. Вместо него является слуга, который сообщает, что его господин не придет сегодня. Путники ожидают Годо на протяжении двух актов, рассказывая друг другу о своей жизни, но все, что они говорят, незначительно, мелко и скоропреходяще. «По всем принятым критериям,— писал известный английский критик Кеннет Тайнен,— «В ожидании Годо» — драматургический вакуум. Жалок тот критик, который стал бы искать щель в ее броне, ведь она вся — сплошная щель. В ней нет сюжета, кульминации и разрядки, нет ни начала, ни конца. Имеется, правда,— никуда не денешься — некоторая драматическая ситуация... Пьеса в сущности только средство, дающее человеку возможность без скуки провести два часа в темноте. Времяпрепровождение в темноте — не только суть драмы, но и суть жизни»⁴³.

В известной мере комедия абсурда подвержена социальной неврастности, ибо в ее основе лежит чувство растерянности, ужаса перед действительностью и полное неверие в духовно-нравственные возможности человека. Собственно, личности как таковой для нее не существует вообще, но есть лишь некая абстракция, лишенная человеческих качеств и достоинств.

Реалистическая комедия сильна своим критическим началом. Она осмеивает тех людей, которые продолжают судорожно цепляться за тенденции, утратившие свою жизненность. Комедия бывает горяча, резка и нередко ополчается против явлений, которые только заявили о себе и на которых еле видна печать порока. Она как бы сигнала-

⁴³ Лит. газ., 1973, 10 янв.

лирует, бьет тревогу, предохраняет от неприятной неожиданности. В ней детализированы конкретные приметы сегодняшнего дня; трагедия же изображает то, что отстоялось, вызрело. Она взвешивает, подытоживает определенный период общественного развития, устремив свои взоры в будущее. Но оба жанра всегда имели высокое назначение — изображать человеческую жизнь в ее главных проявлениях.

Именно против правдивости отражения действительности и жизнеутверждающей роли смеха комедии и направлено усилие Ионеско. На протяжении всего действия его гротескной комедии «Амедей, или как от этого избавиться» герой занят только тем, как спрятать труп, который вот уже пятнадцать лет лежит в одной из комнат. По замыслу автора, эта мрачная клоунада должна вызывать дьявольскую улыбку Мефистофеля, выражающую презрение к человеку с его жаждой добра, радости и правды. Таково чернота юмор в действии!

В основу комедии театра абсурда положены те же принципы экзистенциализма, о которых говорилось выше, а мрачные каламбуры в ней лишь углубляют драматизм одинокого человека. Комедия, как и вообще драматургия театра абсурда, начисто лишена своей цели — воспитательного воздействия. Ее смех отнюдь не выражает радости выявления противоречий действительности, ибо эти противоречия действительности, по убеждению ее авторов, неразрешимы. Черный юмор овладевает теми людьми, которые в полную силу осознали свою обреченность.

С помощью черного юмора абсурдист стремится сконструировать чуждый, враждебный и не понятный человеку мир. При этом духовные ценности, идеалы и падежды должны утрачивать свою подлинную сущность и казаться смешными и бессмысленными, да и сама человеческая природа призвана предстать как нечто весьма сомнительное и двусмысленное. Мир как бы застывает в скучной статичности, лишенный развития, движения, стремления к изменчивости и завершенности. Комедия, таким образом, не стремится показывать людей и их поступки в правдивом виде, но становится прибежищем мрачного остроумия и смешных нелепостей. Таковы, в частности, комедии бесспорно талантливого французского драматурга Жюна Ануяля («Ардель», «Вальс Тореадоров», «Орфей»). Здесь все те же пустые и избитые ситуации,

старые маски: престарелый генерал, развлекающийся в своем кабинете с горничными, его жена, потерявшая рассудок от ревности, придурковатые генеральские дети, влюбленные старые девы, лоботрясы и прожигатели жизни — пошлые истории пошлых людей. И все это окутано атмосферой отчаяния и безнадежности.

Для приверженца черного юмора человек по сути не является основным предметом искусства. Он стремится не к тому, чтобы выразить мир, главное для него состоит в том, чтобы передать бессмысленность, бесчеловечность и хаос, из которых, по его убеждению, складывается мир. Но почему он так думает? Что его принуждает к этому? Ответ на эти вопросы может быть таков: условия жизни, приверженность писателя к господствующему классу и его предрассудкам. Буржуазное общество разделено на антагонистические классы, буржуазия как класс эксплуататоров прилагает все усилия к тому, чтобы удержаться у власти. Но время работает не на буржуазию! Она это понимает. Сознание своей неполноценности и неотвратимости падения приводит господствующий класс в отчаяние. Логика его литературных краснобаев чрезвычайно проста: если кончается господство буржуазии, значит кончается человечность как таковая, человек вырождается в тупое животное, не заслуживающее ничего, кроме презрения. Непизбежность распада человечества очевидна, сокрушаются многие буржуазные писатели. И это не выдумка, а социально объяснимая ситуация, порожденная эпохой империализма, с его неразрешимыми противоречиями, приобретающими уродливые формы.

Театр абсурда и есть выражение в искусстве этих противоречий. Все это, в свою очередь, обусловило и существование комедии, определило характер юмора. Комедия издевается над идеалами с точки зрения эгоцентрической, замкнутой в себе личности. Жизнь абсурдна, общественных идеалов не существует, будущее — выдумка никчемных болтунов. Единственное, что достойно смеха, — человеческие устремления и надежды. Они комичны хотя бы по той простой причине, что избыточны.

Между тем драматурги театра абсурда любят рядить себя в пышные одежды критиков буржуазного общества, выступать такими носителями полной свободы и независимости от политики. Этим лживым заявлениям в свое время простодушно поверили некоторые наши исследова-

тели, утверждающие, что иные писатели театра абсурда делают полезное дело, так как с большой сатирической силой обрушиваются против мещанского быта и буржуазной нравственности. Т. Бачелис, например, анализируя «Носорогов», пришла к выводу, что Ионеско в этой пьесе проявил себя чуть ли не одним из активных и последовательных борцов против фашизма и болотного мира мещан. Она заключала: «В фантастических образах «носорогов» Ионеско развивает и договаривает до конца именно то, что звучит с такой тревогой в «Узниках Альтоны» (пьеса Жан-Поля Сартра.— *Н. Ф.*) и с такой надеждой в «Генерале де ла Ровере» (фильм Россellini.— *Н. Ф.*). Он показывает, с одной стороны, массовость и заразительность фашизма и, с другой стороны,— стойкость человека». И далее: «„Носороги“ обобщают то, что было намечено в ранних вещах этого драматурга: процесс превращения болотного мира мещан, дельцов, демагогов и догматиков в воющий «бедлам пелюдей», в толстокожих животных, среди которых человека, по Ионеско, может спасти лишь огромная сила стойкости (?!), яростное сопротивление странной „психологии носорогов“»⁴⁴.

Три года спустя, в одной из статей «Иностранной литературы» отмечалось почти то же самое: «Оносороживание символизирует, пользуясь выражением Маркса, консервативную сторону человеческого самоотчуждения, представляемую имущим классом, который чувствует себя в этом самоотчуждении удовлетворенным и утвержденным, видя в нем свидетельство собственного могущества, и пьеса Ионеско прежде всего потому и воспринимается как антифашистская, что эта сторона достигает своего крайнего выражения в фашистском оскотинении и озверении». А в «Новом мире» подчеркивалось, что «комедия «Носороги», пожалуй, впервые ясно обнаруживает причины и сущность антиинтеллектуализма Ионеско. Ионеско восстает против пустопорожней интеллектуальщины, против всех умствований, которыми забавляются интеллигентные люди, не применяющие своего ума к решению назревших жизненных задач».

Между тем Ионеско уже в это время меньше всего был озабочен тем, чтобы активизировать волю и энергию людей на борьбу за лучшее будущее. По-видимому, его

⁴⁴ См.: Современная зарубежная драма. М., 1962, с. 214.

идеи лежат где-то гораздо глубже и не так просто выражены, как это представляется некоторым нашим теоретикам.

В отдельных популярных статьях и книгах (да и не только популярных!) можно еще прочесть о том, что сейчас такое время, когда даже наемные писатели не решаются открыто защищать буржуазную мораль, поскольку буржуазия скомпрометировала себя в глазах всего прогрессивного человечества и т. д. В принципе в этом есть доля истины, но нельзя сводить дело только к этому. Буржуазия защищается яростно, упорно и искусно, во всяком случае не так прямолинейно, как это усвоили «во время оно» отдельные литературные критики.

Действительно, при поверхностном взгляде на сатиру абсурда можно прийти к выводу, что она осмеивает и подвергает резкой критике различные формы общественной и политической жизни капиталистического мира. Но, повторяем, это может показаться только при поверхностном подходе к проблеме. На самом деле сатира абсурда направлена не против буржуазных устоев, а против человека вообще, против общества в целом. Ведь абсурдист изображает человека униженным, загнанным зверьком, отрешенным не только от социальных вопросов, но и от жизни вообще. Именно таким его старается сделать империализм, заветная мечта которого — превратить человека в безропотное, пассивное существо. Проповедник абсурда отвергает все лучшее в человеке: его стремление к независимости, волю к борьбе за лучшую жизнь и т. д. Однако это тоже идет в плане требований эксплуататорского строя, ибо люди, наделенные чувством собственного достоинства, не станут в середине XX в. безропотно сносить всяческие унижения. Не те времена! «Посетители общественного зла, против которых должно быть обращено оружие смеха, модернистской сатирой не исследуются, — справедливо отмечал Юрий Боров. — Зло иррационально и непознаваемо. В этом принципе модернизма сказывается его бессилие перед сложностью действительности и отказ от познания и преобразования мира»⁴⁵. Даже осмеяние театром абсурда обветшалых социальных тенденций (оно

⁴⁵ Боров Ю. Б. Трагическое и комическое и проблемы литературы. Автореф. дис. на соискание учен. степени д-ра филос. наук. М., 1963, с. 15.

в основном сводится к вопросам морали) в конечном счете скорее служит утверждению, а не отрицанию образа жизни современного буржуазного общества.

Как известно, немецкие философы Ницше и Шопенгауэр в свое время довольно откровенно высказывали презрение к жирному и чрезмерно самоуверенному буржуа. Что было причиной этого, казалось бы, довольно странного поведения философов-реакционеров? Не являлось ли это симптомом противоречия в их философской системе, колебанием между двумя антагонистическими классами? Отнюдь нет. Их критика была своеобразным выражением любви к буржуазии как классу. Они подвергали критике не буржуазию вообще, а ее «детей перазумных», которые становились все более ленивыми, неповоротливыми и неспособными достойным образом отстаивать свои завоевания. Им хотелось видеть буржуа хитрым, ловким, смелым и сильным, способным дать достойный отпор классовому врагу, а филистер трусил, хныкал, нервничал и делал глупости. И Шопенгауэр и Ницше во что бы то ни стало стремились разбудить в его душе такие инстинкты, которые, по их мнению, удесятерили бы силы одряхлевшей и ослабевшей буржуазии.

Кстати, это свидетельствует не только об упадке буржуазной морали, но и о враждебности эксплуататорского класса общечеловеческим нормам нравственности. В теоретических работах Бертольта Брехта имеется превосходное замечание о подъеме и упадке буржуазной этики. «Шиллер не знал ничего, что могло бы быть более занимательным и дающим удовлетворение, чем пропагандировать идеалы,— пишет Брехт.— Буржуазия взялась сформулировать идеи нации. Устраивать свой дом, хвалить свою собственную шляпу, открывать свои счета — в этом есть нечто заманчивое. Напротив, говорить об упадке своего дома, быть вынужденным продавать свою старую шляпу, оплачивать собственный счет — это действительно печальное обстоятельство, и именно так Фридрих Ницше рассматривал все это столетием позже. Он был настроен против морали...»⁴⁶.

То же происходит с апологетами современного империалистического лагеря. Их произведения безнравственны, а их критика буржуа — выражение беспокойства за

⁴⁶ *Brecht. Ein Lesebuch unsere Zeit. Weimar, 1962, s. 425.*

судьбу того класса, идеи которого они столь ревностно пропагандируют и защищают.

О ком и для кого пишет свои комедии один из плодовитых драматургов — Эжен Ионеско? (Он утверждает, что пишет о себе и для себя.) И так ли уж безыдейна его сатира, да и в самом ли деле, наконец, его сатира безжалостно обличает пороки общества, в котором он живет?

Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к двум комедиям Ионеско — «Носороги» и «Убийца». Написанные в разные периоды, названные произведения тем не менее имеют общее — в обеих комедиях автор касается проблем буржуазной морали, места человека в обществе.

Прогрессивные люди всего земного шара раз и навсегда сказали свое твердое «нет» фашизму. Как же, однако, решил эту проблему Ионеско? Ужасающей силе бесчеловечной милитаристской идеологии он противопоставил бунт одиночки. Если герой «Носорогов» Беранже еще оказывает какое-то сопротивление фашизму, то сам Ионеско уже готов сложить оружие перед надвигающейся опасностью. Это проявилось в идейной концепции писателя, которая выразилась в проповеди пассивности, в утверждении бесплодности человеческих усилий остановить стихию несправедливости, захлестнувшую мир и уничтожающую все светлое, чистое и доброе. И напрасно отчаявшийся Беранже вопит под занавес: «Я не сдамся! Не сдамся! Я останусь человеком до конца», — его никто не поймет (вокруг ни одного человека, одни ревущие носороги). Беранже обречен и его крик — последняя копульсия протеста одиночки перед тем, как мутные волны зла сомкнутся над его головой. Как бы ни был субъективно честен человек, как бы ни были высоки его мечты и идеалы, этого мало, если он рассчитывает только на свои силы. Бунт одиночки, не поддержанный широкими народными массами, обречен на жестокое поражение.

Повторяем, если в «Носорогах» Беранже еще протестует, а Ионеско лишь начинает готовиться к сдаче своих позиций, то в пьесе «Убийца» и герой и автор полностью капитулируют перед силами зла. Здесь автор пытается осмеять мораль, которая бессильна повлечь на ту страшную разрушительную силу, которую олицетворяет собой убийца. Что же предлагает автор вместо осмеянного? Смирение и покорность, покорность и смирение. Теперь даже бунт одиночки (как это было в «Носорогах») пред-

ставляется непозволительной роскошью. Вот сцена, в которой Беранже не то что протестует, а рабски умоляет сжалиться, остановиться, пощадить его, на что убийца отвечает идиотским смехом.

«Б е р а н ж е (до того, как он встретился с убийцей). Я всегда был одинок... и в то же время я люблю людей, но на расстоянии. В чем дело, почему меня волнуют судьбы человеческие? Дело в том, что я что-то делаю... (Беранже встречается убийцу и пытается убедить его.) Если у вас сохранились какие-то чувства к своей родине... (Убийца хихикает.) Вы хотите разрушить мир, поскольку вы полагаете, что он обречен на гибель... по крайней мере пусть другие люди экспериментируют для себя. Они пытаются практически и теоретически осуществить идеал счастья, здесь и сейчас на этой нашей земле... (Хихиканье)... Возможно, вы не любите счастья?.. Может быть, вы думаете, что человечество нравственно выродилось... Христос умер на кресте за вас (Хихиканье)... Вам нужны деньги? Я могу найти вам работу, приличную должность... (Смешок). Обещайте мне, что вы остановитесь... на неделю, на сорок восемь часов, чтобы дать нам возможность передохнуть... (Хихиканье). О, боже! Мы ничего не можем поделать. Что мы можем сделать? Что мы можем сделать?»

Беранже пытается уничтожить Убийцу, но у него не хватает силы воли. Он беспомощно опускается на колени перед Убийцей, который медленно подступает к нему с пожаром в руке. Убийца, по замыслу автора, — это слепая сила, которая безжалостно сметает все на своем пути, ей нет дела до судеб человечества, она глуха к его мольбам. Отсюда вывод: борьба бесполезна и социальные проблемы — пустяк, мы все потеряны, наши дни сочтены, мир неумолимо катится к пропасти.

Касаясь некоторых аспектов творчества Ионеско, критик Е. Сурков очень хорошо сказал о его гражданской позиции: «Если Эжен Ионеско отказывается сегодня взять на себя хотя бы долю ответственности за то, куда завтра пойдет история, то в этом и состоит самое разительное доказательство его внутреннего банкротства. Меньше всего нужны сейчас людям элегантные циники и равнодушные ко всему, кроме своей собственной оригинальности, скептики»⁴⁷. Ионеско и в самом деле очень

⁴⁷ Театр, 1963, № 10, с. 152.

далек от того, чтобы попытаться взять на себя ответственность за то, что происходит вокруг. «У меня нет желания, — заявляет он, — спасти человечество. Желание спасти его — значит убить его, да и нет для него спасения... Вот почему я остаюсь только бесстрастным свидетелем агонии, падения и распада всех ценностей и цивилизаций. Человечество в своем приближении к краху вышло из-под контроля; вот почему только этот крик — истина. Я сам умирающий король!»

Жить в обществе и быть свободным от общества — нельзя. Это — аксиома. И вряд ли найдутся люди, которые поверят в искренность попыток абсурдистов поставить себя «пад схваткой». Чем красноречивее говорят авторы театра абсурда о своей якобы аполитичности, чем больше щеголяют они мрачной меланхолией и саркастическим остроумием, тем явственнее проявляется идея служения реакционным силам времени и тем более четко вырисовывается антинародность их сатиры, которая высмеивает не социальные противоречия эксплуататорского режима, а, напротив, лучшее, свободолобное в человеке. Разъясняя замысел «Лысой певицы», Ионеско откровенно писал: «Моя пьеса никоим образом не является сатирой на буржуазное общество... Если уж говорить о критике, то это критика всего общества».

Ионеско старается не упустить случая, чтобы крикливо не объявить о своей «незаангажированности» от идеологии, какие бы формы она ни принимала. Свой принцип «незаангажированности» он демонстрирует и в комедии «Пастух и хамелеон», где пародирует в образах Бартоломея I, II и III драматургические концепции Брехта и Станиславского. Но уже в таких комедиях, как «Убийца без ангажемента», «Носороги», «Пешеход в воздухе», «Король умирает», «Девушка созрела для брака» и «Голод и жажда», Ионеско ставит социально-этические проблемы и, таким образом, изменяет не только своим политическим декларациям, но и самому духу художественного абсурда. В трех августовских (1968) номерах парижского еженедельника «Фигаро Литерер» Ионеско напечатал отрывок из автобиографического сочинения «Прошлое настоящее». Перемежая старые дневниковые записи и мемуарные страницы злободневными политическими комментариями, мэтр современного модернизма знакомит читателей со своей философией и эстетикой. Одновременно он надеется снискать

лавры политического оракула. Вот что он пишет: «Можно устроить блошинный цирк. Надо выдрессировать блох; первое, чего следует добиться, — это чтобы блохи больше не прыгали. Как этого достичь? Накрыть блох стаканом. Блохи пытаются прыгать, бьются о стекло, снова падают. Начиная с определенного момента, они перестают прыгать. Можно убрать стакан. И вот блохи медленно ползают, обалдевшие, их можно подталкивать пальцем, дуть на них — они уже не скачут. Когда наступит мир, когда будут открыты все границы, когда мне вернут свободу, я, быть может, и не осмелюсь уже прыгать из-за страха наткнуться на невидимый стакан». Это, так сказать, мысли прошлого, времен второй мировой войны: «Я не могу сказать, что не испытываю какой-то тайной радости, когда узнаю, что был разрушен Днепрогэс; что целые города рушатся в Германии, Италии, Англии; что уничтожили десятки тысяч поляков, евреев, чехов, сербов; что погибли сотни тысяч немецких солдат. Мне кажется, что всего этого мало. Пусть разрушится все...».

А вот как он оценивает будущее: «Может статься, что пчелы и муравьи некогда были разумными. Теперь они миновали стадию нелепой цивилизации разума и осуществили совершенную, окончательную цивилизацию инстинкта. Техническая, коллективистская цивилизация «железной дисциплины» может привести нас к миру муравьев». Писателей Ионеско призывает «подняться над временем». Он пытается убедить их, что невозможно «писать в коллективистском духе, стремясь выразить новый мир». Он за литературу «индивидуалистическую», «бесполезное сознание» абсурдных условий человеческого существования. Так литературный модернизм «незаангажированного» Ионеско сливается с идеологией современного милитаризма.

В былые времена, когда буржуазия формировалась как класс, она всеми силами стремилась использовать (и добивалась в этом поразительных результатов) смех как средство борьбы с ненавистным ей феодализмом; немилосердно выжигала огнем сатиры недостатки в своей среде, подтягивала отсталую часть класса и «выправляла» отдельных людей не путем одного только законодательства, а при помощи смеха. В это время были созданы величайшие сатирические произведения, идеал которых был близок к идеалам народных масс. Их смех бил

и жег, и его боялся даже тот, «кто уже ничего не боится» (Гоголь).

Современная реакционная буржуазия всеми силами пытается превратить сатириков в добрых и мягких критиков, смех которых не оскорбляет, а, напротив, приятно возбуждает, вызывая слезы умиления у тех, по адресу которых он прозвучал. Интересно в этом отношении свидетельство известного датского карикатуриста Херлуфа Бидструпа. «Надо отметить, что сатира в Дании постепенно приняла такой характер, что карикатуры больше всего нравятся тем, кого они изображают,— пишет он.— Карикатуристы соревнуются между собой, чтобы беззубым портретированием популяризировать политических деятелей. Эти-то лицеприятные рисунки, подчеркивающие добрую или смешную сторону того, кого они изображают, и пытаются выдать за политическую сатиру и тем самым поддержать миф, будто свобода слова в буржуазной печати столь велика, что можно нападать на всех и вся. В действительности те, кого изображают подобные карикатуристы, счастливы, что их имя попадает в газеты, а сами карикатуристы горды, что могут продать оригинал тому, на кого «нападают». Более того, даже его величество король был бы разочарован, если в сатирических альбомах, выходящих перед рождеством, он не нашел бы по крайней мере одного рисунка с изображением себя самого и своей семьи... Формы сатиры, естественно, меняются в зависимости от политических условий. Между буржуазными партиями в общем и целом господствует единство по важнейшим политическим проблемам, и поэтому политическая сатира в их газетах выглядит мягкой и вполне терпимой. Только при нападках на коммунистов они мобилизуют всю свою злобу, но, поскольку их оружие затупилось и заржавело, они редко достигают своей цели»⁴⁸.

Опасность и разрушительный антиэстетический характер абсурдистских творений не в том, что их герои, задыхаясь в мире буржуазной пошлости, жаждут смерти, а в том, что эти герои (даже лучшие из них) своей беспросветной апатией и рабской покорностью как бы возводят в идеал социальную инфантильность. Демократический общественный идеал чужд сатире абсурда. Она рев-

⁴⁸ Иностранная литература, 1958, № 11, с. 253.

постоно служит целям определенного круга людей. Все это обусловило интерес абсурдистов к нелепостям, фатальности, ужасным недоразумениям и разного рода явлениям патологического порядка.

Нынешняя буржуазия усовершенствовала методы борьбы с искусством передовой мысли и высокого гуманизма. Она опирается на такие авторитеты, которые являются проповедниками индивидуализма и оголтелой ненависти ко всему передовому, революционному. Новейший тезис буржуазной эстетики о невозможности расцвета искусства в современном мире, раздираемом противоречиями классовой и национально-освободительной борьбы, направлен прежде всего против социальной сущности художественных произведений.

Прошло более четверти века, но абсурдисты так и «не выдумали пороха» и, как прежде, уныло плетутся по исхоженной их предшественниками тропинке истории. Их творчество все так же характеризует крайний субъективизм; доминирующим мотивом их произведений продолжает оставаться социальная пассивность и безнадежность, а также стремление отвлечь человека от насущных вопросов современной жизни, убедить в преимуществах иллюзий и чудовищных фантастических вымыслов.

Как уже отмечалось выше, отнюдь не вся комедиография современного буржуазного мира сводится к подобному сорту сочинений, рассчитанному на «коллективный желудок». Прогрессивные писатели Запада создают пьесы, полные раздумий о современной жизни; передовые идеи века энергично вторгаются в их произведения, вдохновляя читателей и зрителей на борьбу за социальные преобразования.

Гуманистический пафос реалистической комедии в эксплуататорском обществе неотделим от ее живого участия в судьбе человека, от стремления изменить условия жизни и самого человека в этом обществе. Таковы комедии ряда замечательных прогрессивных писателей Англии, Франции, Италии, Японии, для которых дороги народные интересы, дороги мир на земле и все, что связано с жизнью и надеждами современника.

Однако не прогрессивные авторы определяют репертуарную политику буржуазного театра. Его захлестнула мутная волна модернистских сочинений, угодных и выгодных реакции. Реалистические комедии, способные по-

мочь зрителю разобраться в окружающей действительности, теряются в огромной массе развлекательных комедий. Для многих (даже прогрессивных!) современных западных писателей юмористическое изображение каких-либо явлений жизни не предполагает оценки их социальной сущности. Юмор — это средство отстранения от жизни, некий спасительный препарат, позволяющий скользить по поверхности действительности, не углубляясь в ее страшные глубины. «Профессиональный юмор,— говорит известный французский юморист Пьер Данинос,— в какой-то мере можно признать способностью забавно рассуждать о серьезном и серьезно о незначительном: своеобразной манерой видеть мир, видеть комедию нашей жизни, весь этот цирк, где не меняется почти ничего, кроме нелепых нарядов и бутафории... Но что же все-таки такое юмор?.. Я верю, что юмор — это бессознательный способ избегать метафизических раздумий. Когда начинаешь доискиваться, зачем мы все на этой земле, и размышлять над скоротечностью нашего на ней пребывания, то появляется желание заменить эти головокружительные вопросы улыбкой и сказать, как Хаббард: „Что бы там ни было, никогда не принимайте жизнь слишком всерьез, а то вам из нее живьем не выбраться“»⁴⁹.

Прогрессивная критика Запада сетует на «распад и отчаяние» театра, на симптомы его «иссякаемой жизне-способности», на то, что «пьесы начисто лишены того созидательного начала, которое делает театр важнейшей областью наших переживаний и размышлений»⁵⁰. Тезис К. Маркса о враждебности капиталистического производства искусству и поэзии⁵¹ подтверждается, в частности, состоянием современного комедийного театра Запада.

Развитие комедии обусловлено характером общественно-политической жизни. Если общество борется за высокие идеалы, если революционные идеи овладевают умами передовых людей эпохи, то и комедия становится носителем высокой идейности, превращается в серьезный инструмент общественной критики. И напротив, в эпоху духовного кризиса и идейной дезориентации комедия ут-

⁴⁹ Лит. газ., 1970, 14 окт.

⁵⁰ Лоусон Джон Говард. Современная драматургия США. — Иностранная литература, 1962, № 8, с. 186, 187.

⁵¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 192.

рачивает боевой критический дух, угасает ее сатирический пафос и она вырождается в средство развлечения.

Но в одну и ту же эпоху в эксплуататорском обществе, где поляризовались антагонистические силы, где классовая дифференциация породила борющиеся между собой идеологии, существуют две тенденции развития комедийного жанра: комедия нового, восходящего класса верна лучшим традициям реализма и отличается идейной целенаправленностью. Комедия отживающего свой век и уходящего в прошлое класса стремится к пустой развлекательности, вырождается в фарс.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЖАНРА

Наиболее древняя систематическая теория драмы, дошедшая до нашего времени, изложена в «Поэтике» Аристотеля (384—322 гг. до н. э.). «Аристотель не был создателем первой теории драмы,— пишет А. Аникст.— Уже до него вопросы драматического искусства служили предметом суждений, и Аристотель в данной области, как и в других, несомненно, выступил не только в качестве самостоятельного мыслителя, но и как систематизатор знаний, достигнутых до него античной мыслью. Однако приходится констатировать печальный факт исчезновения литературных документов по теории драмы, несомненно существовавших до Аристотеля. В тех или иных произведениях античности имеются ссылки на высказывания по вопросам драмы задолго до Аристотеля. Так, известно, что Софокл написал сочинение «О хоре...». Для истории художественной мысли неопределимое значение имеет комедия Аристофана «Лягушки». Великий мастер комедии посвятил значительную часть этого произведения вопросам драматургического творчества... В диалоге Платона «Филеб» Сократ в свойственной ему манере задает собеседнику вопрос: «А разве тебе неизвестно, что в комедиях наше душевное настроение также является смесью печали и наслаждения?»⁵².

В сохранившемся тексте «Поэтики» нет развернутого анализа комедии, Аристотель намеревался рассмотреть

⁵² Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 10, 11, 15.

ее «впоследствии». К сожалению, нам ничего не известно о выполнении великим мыслителем своего замысла. Но и те его суждения о комедии, сущности и назначении смеха, которыми мы располагаем, дают возможность говорить о взглядах Аристотеля на комедийное искусство. В рассуждении о «Маргите» философ отмечает, что Гомер «первый показал и основную форму комедии, придав драматическую отделку не насмешке, но смешному...» Аристотель вслед за Платоном считает необходимым ограничить и даже запретить насмешку. Согласно Аристотелю, «смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное»⁵³.

Аристотель с особым вниманием подчеркивает безвредный характер безобразного в смешном. Этот эстетический характер объекта смешного лежит и в основе его определения комедии как «воспроизведение дурных характеров, впрочем, не в смысле абсолютной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного»⁵⁴.

Убеждение в том, что смех недалеко стоит от осмеяния, разделяют все теоретики античного мира. Насмешникам нет места в приличном обществе; осмеяние недугов общества, пороков прославленных людей, как это делают комические поэты, вызывает у некоторых философов гнев и осуждение. По мнению Плутарха, «насмешка иногда оскорбляет больше, чем брань». Однако сила смеха вполне очевидна и для античных философов и ораторов: «Хотя смех представляется делом маловажным и часто пробуждается шутами, мимами и даже глупцами, он имеет, однако, какую-то непреодолимую силу, сопротивляться которой никак нельзя. Часто вырывается он против нашей воли, заставляет выражать себя не только лицом или голосом, но своим действием потрясает все тело. Смех дает делам другой оборот, прерывая гнев и злобу». Настойчивые попытки античных мыслителей ограничить смех рамками благопристойности, свести его к безобидной остроте, а порою к радостному веселью еще больше подчеркивают неограниченность сферы смешного, опирающегося на широкий аспект смеховой концепции жизни.

⁵³ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1893, с. 11.

⁵⁴ Там же,

Смех древней аттической комедии как раз и отличался универсальностью, безбрежностью, ему подвластны и область общественной жизни, и сфера личного бытия человека.

В толковании Платона, Аристотеля и особенно их последователей смех теряет свою универсальность и связывается с низменным, безобразным, порочным; он занимает низшую ступень по сравнению с серьезным. И хотя «без смешного нельзя понять серьезного» (Платон), смех все же находится в подчиненном положении по отношению к серьезному: «И мы говорим, что серьезные вещи лучше смешных и шутливых» (Аристотель). Аристотелю вообще присуще неуважительное отношение к сатирической поэзии как к поэзии «второразрядной», «грубой».

В свете этих фактов становится понятным замечание Аристотеля в «Никомаховой этике». Сравнивая древнюю и новую аттическую комедию и отличая остроумие новой комедии от шуток древней, как остроумие человека воспитанного от острот человека невоспитанного, «деревенщины», Аристотель находит в этой разнице нечто общее с той разницей, которая характеризует шутку свободного человека (новая комедия) и раба (древняя комедия). В общем, Аристотелю претил народно-демократический дух и сатирическое направление древней аттической комедии — он считал ее комедией низшего сорта по сравнению с новой комедией.

Впоследствии теоретики эллинистической Греции и Рима значительно развили эту точку зрения на древне-аттическую комедию. Привыкнув к строгим формам и общественному лоску новой комедии, греки не могли примириться с необузданностью фантазии, кипучим слогом и политической целеустремленностью Аристофана. Острой сатире древней комедии они противопоставляли «скрытую» насмешку комедии Менандра. Комедия Аристофана считалась более примитивным, низшим родом комической драмы. Аристофана порицали, как отмечают исследователи, за нарушение позднейших риторических ухищрений, за встречающиеся у него крайние созвучия, словом, приписывали комику такие прегрешения, на которые он и не удостоил бы обратить внимание в своих сочинениях.

Кроме того, его обвиняли еще за невыдержанность

характеров его действующих лиц, на которых он смотрел лишь как на орудие для политической сатиры. Например, Плутарх говорил о «чрезмерной серьезности и развязной дерзости» древнеаттической комедии, ее склонности к грубому шутовству и наглым насмешкам. Достаточно ознакомиться с замечанием Плутарха об Аристофане и Менандре, чтобы понять, насколько формальное совершенство и отделка языка перевешивали в мнении его современников более крупные достоинства древней аттической комедии.

Оценка комедии Аристофана аристократическим Римом дана устами Цицерона: он хвалит остроумие, стиль Аристофана и строго порицает содержание его произведений. Цицерона явно не устраивает идейный пафос, злободневная политическая критика и связанная с нею персональная инвектива аристофановских творений. Цицерона раздражает не столько сам прием инвективы, сколько ее направленность против знатных афинян, хотя он и определяет комедию как зеркало нравов. Вместе с тем Цицерона смущает низкое происхождение персонажей старой аттической комедии. Знаменитый оратор никак не мог примириться с тем, что действующие лица аристофановских комедий изъяснялись сочным и упругим языком площадей, и многие, наряду с полководцами, философами и поэтами, занимали очень незначительное общественное положение (это — солдаты, слуги, крестьяне, торговцы, путы и рабы).

Более поздняя характеристика древнеаттической комедии отражена, в частности, известным оратором II в. н. э. Публием Элием Аристидом. В речи перед жителями Смирны «О том, что комедии не следует ставить на сцене», Аристид призывает искоренять во время дионисийских празднеств обычай тешить толпу комическими песенками, шутовскими выступлениями, издевательством над отдельными личностями. Он отвергает мнение, согласно которому разрешение злословить в театре приносит добрые плоды.

Дурная слава отдельных лиц, говорит Аристид, бросает тень на весь город в целом — каковы лица, высмеянные в комедии, таковы и все остальные. Доблестных афинян унижает одна только комедия, в то время как почти все писатели превозносят их в своих произведениях, подчеркивает Аристид и приходит к выводу: «Не ста-

вить комедии надо в целях улучшения нравов юношества, чтобы юноши могли беспрепятственно стремиться к доблести. Дурных людей мы можем карать и иными способами, но зачем так оскорблять людей добропорядочных?»⁵⁵. Приближенный императора Марка Аврелия — Аристид в своей речи выражал идеологию официального Рима, который напрочь отвергал и форму и содержание древнеаттических традиций комоса.

Подобные взгляды на сущность комедии исторически обусловлены. К этому времени увлечение общественными проблемами, политической злобой дня заметно ослабевает, общественное и личное все более не совпадают и вступают в противоречия. В идеологической и художественной практике начинает расти интерес к психологическим переживаниям и индивидуальной жизни.

Соответственно и комедия меняет свой характер. Теперь уже не гражданский пафос, а личные переживания, любовная страсть и бытописание становятся ее делом. Это характерно для новой и средней аттической комедии, но еще в большей степени — для римской и более поздней комедии вплоть до эпохи средневековья.

Период с конца XV вплоть до конца XVII в. (1492—1681) в испанской драме считается «золотым веком». Впитав в себя народную фарсовую традицию, испанская комедия дала миру таких блестящих авторов, как Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерон. Это было время, когда занимались сочинением комедий, а не рассуждением об их эстетических принципах. Хотя и здесь находим теоретические высказывания о сущности и назначении комедии.

Правда, подобные суждения, как правило, исходили от самих драматургов, а не от теоретиков Возрождения, что свидетельствует об их несомненной ценности. Торрес Нааро, например, во вступлении к сборнику своих произведений «Пропалладия» (1517) писал: «Комедия есть искусное и остроумное сочетание замечательных и в конце концов веселых событий, изображенное в лицах»⁵⁶.

Такой взгляд на комедийное искусство довольно долгое время господствовал в испанской литературной тео-

⁵⁵ Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства. М., 1964, с. 37.

⁵⁶ См.: Петров Д. К. Заметки по истории испанской комедии, ч. 1. СПб., 1907, с. 335.

рии. Об этом, в частности, свидетельствует стихотворный трактат «Новое руководство к сочинению комедий» (1609) Лопе де Вега. Автор ратует за комедию, которая подражает поступкам человека и «правдиво рисует нравы века». Для Лопе де Вега комедия — умеренное искусство, основанное не на исторических фактах, а на вымысле.

Все знают, что комедия умолкла,
Нажив себе врагов своею злостью.
Еще короче жизнь была сатиры —
Ее приемницы, безмерно кровожадный,
И наступил комедии новый век.

.
Теренций был особенно искусен
И никогда комических границ
Не преступал, в чем, по мнению многих,
Повишен Плавт.

В то же время испанский драматург восхищается древней комедией:

С аттическим изяществом Афины
В комедиях пороки бичевали.
Для Туллия комедия афинян
Была «зерцалом нравов и живым
Отображеньем правды».

Чрезвычайный интерес представляют высказывания о комедии Сервантеса. В знаменитом «Дон Кихоте» он излагает гуманистическую точку зрения на комедию. Его Санчо говорит, что «никогда не следует связываться с комедиантами, потому как они на особом положении». Писатель как бы подчеркивал тем самым их близость к народно-смеховой культуре. «Было бы вам известно, ваша милость, что как они весельчаки и забавники, то все им покровительствуют, все им помогают, все за них заступаются, все их ублажают...» Дон Кихот говорит в защиту комедии: «Мне бы хотелось, чтобы ты, Санчо, оценил и полюбил комедию, а следственно, и тех, кто ее представляет, и тех, кто ее сочиняет, ибо все они суть орудия, приносящие государству великую пользу».

По отношению к тогдашнему испанскому государству, всеми силами отрешивавшемуся от драмы, эти слова звучали насмешкой; Сервантес будто имеет в виду полезность драмы для подготовки некоего идеального гума-

нистического государства⁸⁷. «Никто,— продолжает Дон Кихот,— так ясно не покажет нам различия между тем, каковы мы суть, и тем, каковыми нам быть надлежит, как комедия и комедианты». Впрочем, рыцарь печального образа и сам воплощает в себе это несоответствие, столь гениально схваченное великим писателем.

Если бы человечеству пришлось отчитаться «там, где-нибудь» о своих делах, ему достаточно было бы молча протянуть одну-единственную книгу как высший результат своей духовной деятельности — роман Сервантеса. Так оценил «Дон Кихота» Ф. М. Достоевский. Писатель, очам которого открылся грустный и трагичный облик простого человека, ставил выше всех творений книгу, полную юмора и смеха. Для Достоевского «во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения». Для него — «это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек».

Смех — явление бесконечно разнообразное, текучее, изменяющееся. В романе Сервантеса потрясает грандиозность диалектики художественного образа. С одной стороны, писатель *осмеял* в своем герое тенденции рыцарского духа, сошедшего с арены жизни и ставшего комичным, а с другой — возвел своего героя на головокружительную высоту, *возвеличил* его как человека, безумие сердечной отваги которого доведено до абсурда, но сама отвага во имя человечности вызывает любовь и восхищение.

Практика литературного классицизма дала возможность художественной теории заняться серьезным изучением законов поэтического творчества. Трактат Буало «Поэтическое искусство» подводил итоги теоретических исканий и споров и явился этапным явлением в истории теории классицизма. Буало требует от комедии обобщенных типов, приподнятых над действительностью, идеализированных и очищенных от народно-карнавальных традиций. Воздавая должное Мольеру как создателю «высокой комедии», Буало одновременно порицал комедиографа за то, что тот нисходит к фарсово-карнавальным традициям.

⁸⁷ См.: *Балашов Н. И.* Испанская классическая драма в сравнительно-литературном и текстологическом аспектах. М., 1975.

Французский теоретик хвалит Мольера — создателя «Мизантропа» и упрекает за «Проделки Скапена», где, по его мнению, драматург прибегает к формам народной комедии.

Вообще, в отрицательном отношении к народной смеховой культуре со стороны господствующих классов не было недостатка. В первой четверти XVIII в. «отец итальянской истории» Людовико Антонио Муратори яростно выступал против народной комедии на том основании, что она своими вольностями нарушает классическую гармонию и, таким образом, «наносит серьезный ущерб правам народа и целомудренным душам». Как теоретик литературы неоклассической школы Муратори по тем же соображениям не принимал и Мольера, хотя его «комедии и нравятся зрителям». По убеждению Муратори, «ни один театральный сочинитель не нанес и не наносит своими комедиями большего, чем Мольер, вреда тому самому народу, который сегодня им восхищается. Вместо того, чтобы обрушиваться на пороки отдельных лиц, вместо того, чтобы подвергать их осмеянию, он научил порокам. Во всех произведениях им проповедуется некая любовь к житейской свободе, т. е. к такому образу жизни, какой противоречит заповедям Евангелия».

Но вернемся к французскому классицизму, который рассматривал сатиру прежде всего как жанр, способный нести в себе вполне определенный моральный заряд. Противопоставляя сатиру ложночувственной поэзии, Буало писал:

Нет, этот выпрепный и приторный язык
Пристал жеманницам — к другому я привык.
Одна сатира лишь на языке понятном
Умеет сочетать полезное с приятным,
Лучами разума, очищенным стихом
Учить людей тому, как меру знать во всем.
Она одна, ни в грош не ставя сан высокий,
Бичует при дворе царящие пороки
И часто брошенной отважно остротой
Карает дурака, довольного собой....
Сатира, говорят, немногих забавляет,
Всем прочим же она досаду доставляет ⁵⁸.

⁵⁸ Хрестоматия по западноевропейской литературе семнадцатого века. М., 1940, с. 608.

В эпоху Просвещения театр играл поистине громадную роль, поскольку театральные действия были как бы продолжением действительности, в то же время театрализация жизни являлась одной из специфических особенностей эпохи. Возникнув одновременно с революционной борьбой буржуазии против феодализма, эпоха Просвещения несла на себе отблеск прогрессивных устремлений класса, желающего представить свои дела эффектно, впечатляюще и театрально-напыщенно.

Театральную внешность событий 1789—1793 гг. как характерную для буржуазной революции черту отмечает К. Маркс, сравнивая ее с пролетарской революцией. «Буржуазные революции, как, например, революции XVIII века,— писал К. Маркс,— быстрее стремятся от успеха к успеху; их драматические эффекты импозантнее, люди и события как бы озарены бенгальским огнем, экстаз является господствующим настроением каждого дня»⁵⁹.

Сама действительность создала условия для такого высокого уровня достижений буржуазного театрального искусства, до которого оно больше никогда не поднималось. В это время от драмы требовались цельные, монолитные типы, возвышающиеся над прозой обыденности. «Перенесите на театр ваш будничный тон, ваши простые выражения, ваши домашние манеры, ваши обычные жесты — и вы увидите, какими вы будете жалкими, какими смешными», — пишет Дидро. Ему по душе те произведения, где «человек естественный меньше, чем человек, созданный поэтом».

Поэтому Дени Дидро ставил в заслугу Мольеру то, что в «Скупом» и в «Тартюфе» комический поэт *«воссоздал всех скупых и тартюфов мира. Тут выражены наиболее общие и наиболее характерные черты* (курсив мой.— Н. Ф.), но это не портрет какого-либо из них, и поэтому никто из них не узнает себя». Кстати, Буало писал то же о комедиях Менандра, в которых персонажи выступали обобщением определенных пороков:

Скупец, что послужил Менандру образцом,
До колик хохотал в театре над скупцом.

⁵⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 138.

Дидро приветствовал комедию, которая требует от сочинителя «веселья и оригинальности». Он был, пожалуй, одним из первых теоретиков, указавших на воспитательное значение комедии. Осмеивая вредное и порочное и подвергая их общественному порицанию, комедия оказывает большое нравственное воздействие на широкие массы народа и содействует общественному прогрессу. «Кто такой Аристофан? — спрашивал Дидро. — Своеобразный создатель фарсов. Подобный автор — сущая драгоценность для правительства, если оно умеет им пользоваться. Именно ему нужно бы отдавать всех тех энтузиастов, что время от времени потрясают общество. Если бы выставить их на посмешище, не пришлось бы заполнять ими тюрьмы»⁶⁰.

Просветительная литературная теория выдвинула идею смешения драматических жанров, имеющую существенное значение для развития драмы. Впоследствии эта идея обрела новые формы, но, по сути, осталась неизменной для буржуазного театра. Традиционные жанры трагедии и комедии, разработанные в художественной лаборатории классицизма, не могли вместить нового содержания, рожденного самой жизнью. Между комедией и серьезным жанром существует целая градация оттенков комического. Драматическое искусство само обедняет себя, если ограничивается только классическими формами трагического и комического. Исходным пунктом в постановке вопроса о смешении жанров было соотношение фантазии с реальностью, драмы с жизнью, где печальное находится рядом со смешным.

В этой связи заслуживает внимания мнение Вольтера, который в эпоху Просвещения пользовался непреложным авторитетом и высказывания которого имели значительное влияние на теорию драмы. В комедии, писал Вольтер, сочетается серьезное с шутливым, комическое с трогательным, ибо такова пестрота человеческой жизни, где часто даже одно и то же событие производит эти контрасты: «Нет ничего обычного дома, где отец бранится, дочь, охваченная своею страстью, плачет, сын смеется над обоими и несколько родственников принимают различное участие в сцене. Часто в одной комнате смеются над тем, что трогает сердце в другой, и случалось, что одно и то же

⁶⁰ Дидро Дени. Собр. соч. в 3-х т., т. 1. М., 1936, с. 355.

лицо иногда плакало и смеялось над одним и тем же в течение одной четверти часа». Стало быть, в комедии могут проявляться страсть, увлечение, умиление, если только затем она заставляет смеяться честных людей.

Конечно, редко удастся незаметно привести зрителей от умиления к смеху. Но как ни трудно схватить этот переход в комедии, он тем не менее естествен для человека. Нет ничего более обыкновенного, как происшествия, которые огорчают душу, и некоторые обстоятельства, которые затем внушают некоторую веселость. Так, к несчастью, создано человечество. «Отсюда не следует заключать,— продолжает Вольтер,— что в каждой комедии должны быть сцены шутовства и сцены умиления. Существует много очень хороших произведений, в которых господствует исключительно веселость, в других — исключительно серьезное настроение, в третьих — смешанное, в четвертых умиление доводит до слез. Не следует исключать ни одного рода, и, если бы меня спросили, какой из них лучший, я отвечал бы: тот, который лучше обработан»⁶¹.

Выдающийся представитель просветительской эстетики — Лессинг рассматривал комедию как жанр, который исправляет нравы посредством смеха. Он признавал, что всякая несообразность, всякий контраст недостатка с действительностью смешны, «но смех и насмешка — две вещи совершенно различные». Дело в том, что смех не несет в себе осуждающего, оскорбительного начала по отношению к тому, над кем смеемся; смех, рассуждал Лессинг, не унижает, а лишь указывает на отдельные забавные качества в общем хорошем, уважаемого человека. А вот насмешка — это уже осуждение, неуважительно-презрительное отношение к осмеиваемому, подчеркивание его отрицательных качеств.

Показать разницу между смехом и насмешкой — принципиально важно для Лессинга. Именно это дает ему ключ к определению сущности и задачи комедии как жанра. «Комедия,— пишет Лессинг,— старается исправить людей *смехом*, а не *насмешкою*, и она не ограничивается исправлением именно только тех пороков, над которыми смеется, и только тех людей, которые заражены этими смешными слабостями. Ее истинная польза, общая для

⁶¹ Мысли Вольтера. СПб., 1908, с. 121, 122.

всех, заключается 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, что „Скупой“ Мольера не исправил ни одного скупого, а „Игрок“ Реньяра — ни одного игрока, если согласимся, 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»⁶².

Комедия «Скупой» назидательна и для щедрого, а «Игрок» — и для того, продолжает Лессинг, кто совсем не играет, ибо те слабости, которых они чужды, есть у других, с которыми им приходится жить. Поэтому 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»⁶³.

Какими же особенностями должен обладать комический характер? Он должен быть собирательным, типизированным, обобщенным или, как говорит Лессинг, «перегруженным», «преувеличенным». В противном случае он будет похож на «обыкновенного человека» и превратится в плоскую копию отдельного человека. Таковы, в частности, некоторые персонажи современных Лессингу немецких авторов: «Они передают их (глупцов — *Н. Ф.*) похоже, но не рельефно. Они верно попадают в цель, но так как у них нет умения представить свой предмет в достаточно выгодном освещении, то картине и недостает округленности, телесности... Глупцы во всем свете бывают плоски, холодны и гадки, если же их назначение увеселять нас, то автор должен прибавлять к ним что-нибудь от себя. Он не должен выставлять их на сцене в будничной их одежде, в грязной небрежности, в их домашнем виде... Автор должен нарядить их, ссудить им часть своего ума и остро-

⁶² Лессинг Готгольд Эфраим. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936, с. 112.

⁶³ Там же.

умия... придать им честолюбия, которое вызвало бы в них желание блеснуть своей глупостью».

Это тем более важно для комедии, ибо в ней, по Лессингу, один из самых существенных моментов — колоритные характеры. «Лессинг песомненно делает *шаг вперед* по сравнению с формально-логическим подходом к искусству, господствовавшим в эстетике просветительства, — пишет В. Гриб. — У Лессинга видны уже зачатки *диалектических взглядов* на искусство. Но приближение Лессинга к диалектике совершается за счет *отдаления от материалистических* позиций, перехода к *идеалистическому мировоззрению*»⁶⁴.

Интересно отметить, что для романтиков комедия — активный жанр, изменяющийся в процессе своего исторического развития. В этом отношении характерно суждение одного из вождей пенских романтиков — Августа Шлегеля, который сопоставлял новейшую комедию с комедией древней. Ход его рассуждений таков: новейшая комедия тем комичнее, чем сильнее в ней господствует бесцельность, чем чаще недоразумение; ошибки, тщетные усилия, нежные страсти в конечном счете разрешаются в ничто. Однако при всем изобилии комических эпизодов форма изображения в новейшей комедии сама по себе серьезна. В античной комедии, напротив, сама форма является комической, ее определяют кажущаяся бесцельность и произвол, произведение в целом есть одна грандиозная шутка, в свою очередь, содержащая в себе целый мир отдельных шуточных эпизодов.

Шлегель полагал, что так как в древней комедии правильно соблюдался контраст между формой и содержанием, а комической трактовке сильнее всего противоречили важнейшие занятия человека, то основным предметом комедии стала общественная жизнь и государство. Комедия имела насквозь комический характер. Дела семейные и приватные древняя комедия трактует только в меру их отношения к общественной жизни. Таким образом, Шлегель находит принципиальную разницу между древней комедией и новейшей комедией не в сути, а в форме.

По отношению буржуазных теоретиков к комедийному жанру на различных этапах общественного развития мож-

⁶⁴ См.: Лессинг Готгольд Эфраим. Гамбургская драматургия, с. XXVI,

но легко проследить удивительную метаморфозу классовых взглядов на искусство вообще. Если поначалу сущность комедии видели в тонкой сатире и критике смешных, отсталых явлений действительности, а затем рассматривали ее по преимуществу как плод блестящей фантазии, как результат добродушных, хотя и капризных выходов воображения, то позднее, вследствие возрастания классовых противоречий и утраты буржуазией прогрессивных тенденций, взгляд на жанр комедии заметно меняется.

Начиная с XIX в. буржуазная теория прилагает серьезные усилия к тому, чтобы обосновать художественную несостоятельность комедии, противопоставить юмор искусству вообще. Юмор — практическое отрицание искусства, утверждают одни эстетики. Презрение к жизни и к людям, лежащее в основе юмора, охватывая собой все существующее, характеризует вместе с тем и искусство, полагают вторые. Юмор — плод дьявольского духа безбожия и неверия, заявляют третьи, оставаясь, по сути, на тех же идейных позициях, на которых стоят представители первой и второй групп. И все вместе они твердят о том, что юморист любит эксцентричность, издевается над логикой и разумом, наделяет своих смешных героев такими высоконравственными чертами, что мы невольно их любим. Юморист любит живописную простоту и точные подробности, но ни к чему не относится серьезно: ни к людям, ни к предметам, ни к самому себе. Почему? Может быть, ему претит серьезность, которая в конце концов сводится к лицемерию? Или, возможно, он не в состоянии подняться до искренней серьезности? Ни то, ни другое, отвечают критики.

Дело в том, заверяют буржуазные теоретики, что юморист все видел, все понял и решил, что жизнь есть фарс, не более. Убеждение во всемирном ничтожестве лежит в основе его философии. Он все презирает, или, вернее, над всем издевается, без злобы, без горечи, без страсти, потому что и страсть серьезна. На его взгляд, нет такого предмета, такого чувства, такой мысли, которые бы заслуживали чести быть выделенными из этой отвратительной, громадной кучи тщеславия, которая образует нравственную вселенную; *в особенности он не различает безумия от мудрости. Нет ни мудрых, ни безумных; весь мир безумен, и он — в такой же степени, как и все остальные:*

и это потому, что он и на себя не смотрит серьезно. Одной из характерных особенностей юмориста является вечная внутренняя насмешка над самим собой; юморист в высшей степени обладает искусством раздваиваться, выставляя одну половину себя на позорище другой.

Из этих рассуждений следует вывод о том, что всеотрицание юмориста радикально отличает его от обыкновенных сатириков и комических писателей. Сатирик громит пороки, вышучивает слабости, и все это он делает язвительно и резко, как бы выделяя себя из картины изображаемых им пороков. Комический писатель выводит на сцену различные пороки: скупость, аффектацию, лживость, невежество и пр. Перед кем выводит он на сцену все это? Перед зрителями, сознающими свою мудрость и добродетель, высокомерно смеющимися над глупостью или пороками действующих лиц, радующимися тому, что они не похожи на этих людей. «Обыкновенный комический писатель,— отмечает Жан-Поль Рихтер в «Введении в эстетику»,— пигмей, взобравшийся на подмости; он нападает на индивидуальную глупость и беспощадно ее преследует: самолюбие, аристократическое или мещанское, тщеславие шарлатанов, жеманниц, кокеток, дураков, плутов, болванов. Он, точно победитель, унижает то, что низко, умаляет то, что малó, повергает на землю то, что уже лежит на земле,— и все это он делает с тем, чтобы самому взобраться на пьедестал. Безумен, несколько менее безумный, чем все другие обитатели сумасшедшего дома, называемого земным шаром, он гордо произносит с высоты своего безумия, не признаваемого им, торжественную проповедь против своих братьев сумасшедших. Юморист же, безусловно равнодушный к индивидуальным порокам и слабостям, подымается на тарпейскую скалу, с высоты которой его мысль сбрасывает все человечество. Таков Свифт в «Гулливере», таков Стерн. Они надевают на голову человечества венок из цветов и, улыбаясь, ведут его... в желтый дом»⁶⁵.

Разумеется, из этого делается вывод, что юмор есть практическое отрицание искусства. Даже выдающиеся умы, остававшиеся, впрочем, в плену традиционных буржуазных предрассудков, придерживались такой точки

⁶⁵ См.: Чуйко В. В. Шекспир, его жизнь и произведения. СПб., 1889, с. 377, 378.

зрения. Даже Гегель в своей эстетике говорит о разрушительном характере юмора и осуждает его с чрезвычайной строгостью.

Идеалистическая эстетика обычно рассматривает комическое в субъективном плане. Отсюда неизбежно следует вывод, что комическое в искусстве — не средство раскрытия общественных противоречий, а результат вымысла художника, плод его воображения.

По мнению Гегеля, в юморе «уничтожается всякая самостоятельность объективного содержания и в себе прочная, данная самой природой вещей связь облика. Изображение является лишь игрой с предметами, смещением и извращением материала, блужданием в разные стороны, плаванием без парусов и ветрил; оно выступает в виде субъективных высказываний, взглядов и приемов, из-за которых автор жертвует как собой, так и своими предметами»⁶⁶. В другом месте Гегель пишет, что юмор — это личность художника, непомерно раздутая, расплывшаяся по всему произведению. Юморист — это писатель, которого ничто не интересует, кроме своего «я», он полон непомерного тщеславия и считает себя в произведении единственно интересной и значительной фигурой. Сущность искусства, с точки зрения юмориста, сводится к остроумию, воображению, игре фантазии и чувствительности. Поэтому комическим «является вообще субъективность, которая через саму себя приводит свои действия к противоречию и разрушает их, но при этом остается вместе с тем спокойной и уверенной в себе»⁶⁷.

Отметим при этом, что Гегель подошел вплотную к диалектическому пониманию комического. «Комическое должно ограничиваться тем, — пишет он, — что все, что уничтожает себя, есть нечто ничтожное в самом себе, есть ложное и противоречивое явление, например причуда, своенравие, каприз отдельного человека по сравнению с могучей страстью, или же оно есть мнимо прочное основоположение, мнимо твердая максима»⁶⁸.

Однако эстетика Гегеля рассматривает комическое в пределах идеалистической диалектики. О комедии Гегель говорит как о чем-то вытекающем из сильной, неудержимой субъективности, сознающей себя настолько выше

⁶⁶ Гегель. Собр. соч., т. 13. М., 1940, с. 161.

⁶⁷ Литературный критик, 1936, № 5, с. 102, 103.

⁶⁸ Гегель. Собр. соч., т. 12, с. 71, 72.

всех заурядных человеческих интересов, что может их осмеивать и выставлять в комическом виде.

Тезис Иммануила Канта о роли неожиданности, внезапности в комическом, безусловно, заслуживает серьезного внимания. Неожиданность действительно способствует активному противопоставлению в нашем сознании идеального тому, что тщетно претендует на идеальность. Эту мысль хорошо поясняет один из античных мифов, ставший классическим примером в области комического. Метапонтинец Пармениск в поисках ответов на волнующие его вопросы спустился в пещеру оракула Трофония и очутился в обстановке таких ужасов, что перестал смеяться. Пармениск обратился за помощью к Дельфийскому оракулу, который сказал, что Латоны, мать Аполлона, возвратит ему утраченную способность смеяться. Прибыв в Делос, Пармениск стал искать изображение Латоны. Он ожидал увидеть статую прекрасной женщины, а ему показали... уродливый чурбан. Предсказание Дельфийского оракула сбылось — Пармениск рассмеялся. Его смех был вызван «разладом» между ожидаемым и тем, что внезапно предстало перед ним. Момент неожиданности сыграл решающую роль в возвращении Пармениску способности смеяться.

Кант все-таки далек от истины, когда рассматривает смех только как «эффekt из внезапного превращения напряженного ожидания в ничто»⁶⁹. Философ называет два субъективных момента при восприятии комических образов: в первом моменте мы находимся в заблуждении относительно воспринимаемого образа (под влиянием идеи) и не замечаем нелепости образа, поскольку он выглядит вполне нормальным; во втором моменте, напротив, мы замечаем, что то, что представлялось нам в логической связи, является абсурдным. Связь, которая объединяет отдельные части образа, внезапно разрывается, и именно в этот момент возникает смех. Другими словами, комическое — субъективное эстетическое качество.

Еще дальше в утверждении субъективности категории комического пошли представители более поздней идеалистической эстетики. Комическое выражает конфликт возвышенного с чужеродным низменным миром (Шопенгауэр). «Мы смеемся не потому, что данное явление объек-

⁶⁹ Кант И. Критика способности суждения. СПб., 1898, с. 210

тивно комично, а потому мы и называем явление комическим, что оно вызвало у нас смех»⁷⁰, — писал Мюллер-Фрейенфельс. Он считал, что смех является реакцией легкого неудовольствия субъекта. Например, неудовольствие, разгоняемое смехом, может заключаться в легкой подавленности чувства естественного «я» (смех от смущения). Неудовольствие может быть также вызвано повышенным чувством опять-таки собственного «я» (смех гордости и сознания своего превосходства). Неприятные эффекты агрессивного характера, вроде гнева и несправедливости, могут также разрешаться смехом, правда, на этот раз презрительным, сатирическим. Большая симпатия, не заключающая в самой себе ничего неприятного, также может найти выражение в добродушном юморе и т. п. Словом, Мюллер-Фрейенфельс начисто отвергает объективную основу комического и находит его только в субъекте, в чувстве собственного «я».

Иной подход к проблеме комического у Фолькельта, который различает в нем два момента: серьезное — несерьезное. «В царстве комического получает полный простор произвол случая, неожиданность, невероятность, — отмечает Фолькельт. — Это господство иррационального случая имеет то значение, что таким образом дается как бы щелчок разумной стройности мироздания, строгой закономерности событий. На весь законный порядок вещей ложится колеблющийся, насмешливый отблеск». По Фолькельту, в основе комического — разоблачение пустой претензии. Процесс комического восприятия состоит в том, что комический объект, претендующий на серьезное значение, обнаруживает свою пустоту, вследствие чего первоначальное серьезное восприятие переходит в несерьезное: «Свободный, мощный, смелый, почти дерзновенный порыв, который выражается в гротеске, производит впечатление движения к возвышенному, необыкновенному, значительному. Но это мощное движение тут же превращается в грандиозный комический срыв. Величавое восходящее движение линии оказывается только моментом, необходимым для ее изломов. Изломы же эти указывают на крушение некой огромной претензии. В этих изломах обнаруживается и то и другое: поскольку в них чувствуется сильный размах, они дают ощущение скрытой в них

⁷⁰ Мюллер-Фрейенфельс Р. Поэтика. Харьков, 1923, с. 112.

особой ценности; в то же время изломанность движения говорит о комическом крушении предполагаемой цепности».

Серьезное внимание уделял жанру комедии Анри Бергсон. В работах «Смех» и «Смех в жизни и на сцене» он подчеркивал, что «смех должен отвечать известным требованиям общежития. Смех должен иметь общественное значение»⁷¹. А. Бергсон находит комизм преимущественно в автоматизме, овладевающим жизнью, «в механизации» самой жизни. Автоматизм — вот главный принцип, при помощи которого философ пытается разрешить проблему комического. Смех — это «отплата злом за зло», и вызывается он впечатлением от «автоматизма», «косности» в поступках людей. Существуют несколько источников комического: наивность, экзальтация, болезнь воли — и три условия смеха: необщительность лица, нечувствительность зрителя и автоматизм.

В результате А. Бергсон приходит к выводу, что независимо от того, хорош ли или дурен характер, все равно, будучи неприспособлен к обществу, он может стать комическим. «Неприспособленность действующего лица к обществу и нечувствительность зрителя — вот, в общем, два существенных условия паличности комедии»⁷².

Согласно теории комического А. Бергсона, восприятие комедий исключает какое бы то ни было эмоциональное отношение к комическим персонажам. Такое понимание комического приводит философа к утверждению, что «комедия занимает промежуточное место между искусством и жизнью»⁷³. Комедия противопоставляется некоему «чистому» искусству, способному «воспроизводить вещи в их первоначальной чистоте»⁷⁴. А. Бергсон указывает «на нечувствительность, сопровождающую обычно смех... У смеха нет большего врага, чем волнение»⁷⁵.

Подобное утверждение убедительно опровергается многими выдающимися комедиографами. Сошлемся на Н. В. Гоголя. В глубине холодного смеха, как подчеркивает комический писатель в «Театральном разезде после представления новой комедии», можно открыть «искры

⁷¹ Бергсон А. Собр. соч., т. 5. СПб., 1914, с. 100.

⁷² Там же, с. 176.

⁷³ Там же, с. 190.

⁷⁴ Там же, с. 181.

⁷⁵ Там же, с. 98.

вечной, сильной любви». Конечно, Гоголь имеет в виду не любовь к отрицательным комическим персонажам, а восторженное отношение к положительному идеалу, который вдохновляет автора. В развязке «Ревизора» он развивает эту мысль так: «Стремление к прекрасному и высокому — вот искусство. Оно стремится непременно к добру, положительно или отрицательно: выставляет ли нам красоту всего лучшего, что ни есть в человеке, или же смеется над безобразием всего худшего в человеке. Если выставить всю дрянь, какая ни есть в человеке, и выставить ее таким образом, что всякий из зрителей получит к ней полное отвращение, спрашиваю: разве это не похвала всему хорошему? Спрашиваю: разве это не похвала добру?»⁷⁶

Мысль Гоголя, верная и глубокая, жива и по сей день. Искусство комедии в том и состоит, что, какие бы стороны жизни ни подвергала она осмеянию, никогда не остается она безучастной к утверждению прогрессивных тенденций или высокого идеала. Думается, как раз это имел в виду В. Г. Белинский, когда писал о смехе, «как могущественном элементе творчества, посредством которого поэт служит всему высокому и прекрасному, даже не упоминая о них, но только верно воспроизводя явления жизни, по их сущности противоположные высокому и прекрасному, — другими словами: путем отрицания достигая той же самой цели, только иногда еще вернее, которой достигает и поэт, избравший предметом своих творений исключительно идеальную сторону жизни»⁷⁷.

Выражение положительного идеала посредством смеха предполагает также активное восприятие прочитанного, непримиримость к отрицательным персонажам. Этого то и не хотят принять некоторые эстетики, которые проповедуют «братскую любовь» к комическим персонажам на том основании, что комедия ничего нового не открывает, а если выставляет на всеобщее обозрение людские пороки, то не будем судить их строго — все мы не свободны от недостатков. В комедиях, согласно Гроссу, нелепость смешных фигур поначалу возбуждает у воспринимающего известное «фарисейское» чувство превосходства над ними. Но вскоре воспринимающий открывает подобные нелепые черты и в самом себе. Это принуждает его

⁷⁶ Гоголь Н. В. Собр. соч., т. 4. СПб., 1900, с. 61.

⁷⁷ Белинский В. Г. Собр. соч., т. 3. М., 1948, с. 65.

«братски» относиться к комическим персонажам, сводит на нет «фарисейское» чувство презрения к осмеянному. Встав на точку зрения такого «братского отношения» к осмеиваемым типам, мы вынуждены в конечном счете оправдать их неблаговидные поступки и, таким образом, снисходительно относиться к своим личным недостаткам. Другими словами, доброжелательное отношение к ограниченности комических персонажей становится удобным средством для оправдания собственной глупости.

В свое время известную популярность приобрели положения о комическом Зигмунда Фрейда, изложенные в его работе «Остроумие и его отношение к бессознательному». В отдельных вопросах толкования комического Фрейд расходится с некоторыми из своих предшественников, в частности с бергсоновской теорией автоматизма. Фрейд, в частности, пишет, что автоматизм не «играет никакой выдающейся роли среди технических приемов остроумия»⁷⁸. По Фрейду, комическое — один из способов компенсировать постоянную неудовлетворенность человека жизнью. В целом фрейдовская концепция несостоятельна с научной точки зрения, поскольку он относит комическое к области подсознательного, а остроумие — к бессознательному. Главный смысл смеха Фрейд видит в «страсти к нелепости», источником комического являются индивидуальные качества субъекта.

В основе современных буржуазно-идеалистических теорий комического и сатиры лежит отрицание революционного прогресса, умеренная критика пороков классового общества. Главная цель работы В. Макколлома «Божественная середина»⁷⁹ — представить поэтику комедии как воплощение «общей идеи» жанра, как выражение взгляда на мир и жизнь с точки зрения «божественной середины» — некоей человеческой и природной нормы бытия. В таком понимании концепция комедии у Макколлома приобретает отчетливо конформистский характер. Автор постоянно смешивает жизнеутверждающий пафос комедии как жанра с утверждением и оправданием социальных институтов и нравов эпохи, выражением которых в известном плане служит данное произведение.

⁷⁸ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. М., 1925, с. 277.

⁷⁹ Maccollom W. G. The divine average. A view of comedy. Cleveland — London, the Press of Case western reserve univ., 1971.

Предметом осмеяния, в интерпретации Макколлома, становятся «вечные» человеческие слабости, заблуждения ума и сердца и всякого рода мелкие недоразумения, не зависящие от какого бы то ни было конкретного социально-нравственного контекста. Сатира, носящая, как правило, политический или социальный смысл, исключается исследователем из сферы комедии. Главную функцию комедии он видит лишь в том, чтобы дать «новое и живое оправдание здравому смыслу». Макколлом трактует «здравый смысл» согласно своей общей концепции как единое и стабильное общественное мнение определенной исторической эпохи, сознательно или инстинктивно защищающее свою целостность от всяких критических нападков. Отсюда определение сущности комедии: «Комедия есть... смешное действие, связанное с социальными успехами и неудачами людей, в результате которого «божественная середина» торжествует над всем исключительным и безобразным. Движение в рамках успеха и неудачи осуществляется в форме неизбежного и случайного: свобода воли не акцентируется. Поэтому в целом комедия представляет жизнь как результат природного закона и прихотливой судьбы».

Автор книги «Божественная середина» отказывает персонажу комедии в социальном содержании, полагая, что комический характер — это, как правило, либо глупец, либо человек, попавший в положение глупца. Если для Джонсона и Мольера глупость дурака — в основном объект смехового развенчания, замечает Макколлом, то Аристофан и Шекспир знают и принимают мудрость дурака, того, кто сознает себя дураком и тем самым находится на пути к «спасению». В этом смысле квинтэссенцией комического, «типом типов» выступает у него шут, а «апофеозом» шутства — Фальстаф. Фальстаф — это «шекспировский Гаргантюа», мифологическая фигура («характер из характеров» и вместе с тем «символ духа, вызывавшего празднества времен года»). Кроме того, согласно Макколлomu, комический характер не только смешон, он еще и полон энергии. Однако его активность бессознательна, ибо персонаж не создан как личность, как внутренняя индивидуальность, и в этом смысле выражение «комический герой» — забавный парадокс...

При всем кажущемся внешнем разнообразии современных буржуазных теорий комедии по своей сути они

почти не отличаются друг от друга, поскольку в основном носят субъективистский характер. Такова, в частности, концепция комедийного жанра некоторых современных теоретиков. Весьма показателен в этом отношении сборник статей и отрывков из книг ряда европейских критиков, посвященных творчеству представителя театрального абсурда С. Беккета.

Во введении к первому разделу этого сборника («Пародийная вселенная») Д. Нор отмечает, что с появлением пьесы Беккета «В ожидании Годо» (1952) в экспериментальных театрах Западной Европы широкое распространение получает бурлескная философская комедия-гротеск, суть которой — в безрадостном смехе человека над самим собой.

Женевьева Серро (в книге «История нового театра»)⁸⁰, в частности, прослеживает в пьесах Беккета традицию цирковой клоунады, особенно ее пародийную, демистификаторскую функцию. По ее мнению, в пьесе «В ожидании Годо» пародируется «ситуация человека, обреченного на существование в этом мире и ищущего разрешения загадки своего бытия или, скорее, отказавшегося от ее разрешения, поскольку... единственные ключи, которыми он располагает (реальность пространства, времени и материи), оказались бесполезными». Поэтому, считает Серро, беккетовскому человеку достается в удел лишь бесконечная игра словами в духе клоунады. Жан-Мари Доменак — автор книги «Возвращение трагического»⁸¹, представленной в сборнике несколькими выдержками, считает, что современная драма родилась в 1888 г., когда была поставлена пьеса Альфреда Жарри «Король Убю», пародирующая гуманистическую традицию. В дальнейшем «антитеатр», обратившись к проблемам «удела человека», отказался от классического, гуманистического кодекса ценностей. В пьесах Беккета и Ионеско судьба человека уже не решается, она давно решена. Все кончено до начала, и человек мертв с самого рождения, хотя еще не умер; вопросы вины, смысла жизни неуместны и бессмысленны. Доменак называет антитеатр «театром энтропии»: «Никаких столкновений, никаких пароксизмов — перед нами просто люди, потонувшие во времени, язы-

⁸⁰ Serreau G. Histoire du «nouveau théâtre». Paris, 1966.

⁸¹ Domenach J.-M. Le retour du tragique. Paris, 1967.

ке, обществе, вещах». Основной пафос сборника — апология эстетических принципов С. Беккета.

Сатирическая комедия возникла и развивалась в недрах политического противоборства и всегда тесно соприкасалась с животрепещущими жизненными проблемами, опираясь на передовые общественные идеалы. Откровенная тенденциозность и идеологическая приверженность сделали высокую комедию весьма неудобной для классов, миновавших стадию подъема. Этим, пожалуй, и объясняется тот факт, что буржуазные философы стремятся всячески принизить сатиру, подменить ее юмором, «чистой» комедией, объявляя сатирический жанр неполноценным в художественном отношении.

Талантливый юморист и оригинальный теоретик комического Жан-Поль Рихтер сводит роль сатиры в основном к моральным оценкам. По его мнению, сатирический пафос влечет за собой обнаженную публицистику, ослабление художественности, сковывает смех, в то время как в области шутивого комизма смеющийся испытывает состояние полной непринужденности: «Шутка не знает другой цели, кроме собственного существования. Поэтический цветок не колет своими шипами, и удар поэтической розы не чувствителен». Поэтому, полагает Жан-Поль, в комедии слишком сильная сатирическая струя разрушает единство поэтического настроения. Поэтическая игра неминуемо прерывается той серьезностью, с какою действующими лицами комедии сообщается морально-значительный элемент сатиры.

Хотя Жан-Поль Рихтер и готов признать, что смешение сатиры и чистого комизма довольно распространено, тем не менее он считает, что такое смешение в некотором отношении опасно, так как «глупость слишком невинна для бича сатиры, а порок слишком отвратителен для шутивого смеха». Жан-Поль порицает высокую французскую комедию за то, что она едко и остроумно осмеивает вполне определенные общественные пороки; в то же время он хвалит тех английских писателей, сатира которых в большинстве случаев лишена своего нравственного значения, т. е. не имеет конкретного социального адреса.

Еще Аристотель обошел молчанием острую политическую сатиру Аристофана, ему претила непримиримость

сатирической комедии. Подлинную сущность комедии он видел в показе безвредного смешного: «Комедия... есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного»⁸². Отметим, что Н. Г. Чернышевский был одним из первых, указавших на отношение Аристотеля к сатирическому жанру. «Аристотель,— писал он,— не желает видеть высокое назначение комедии»⁸³.

Идеологи поздней буржуазии стали относиться к сатирическому направлению в литературе с поразительной нетерпимостью. «При прочих равных условиях,— писал известный французский эстетик и историк Ипполит Тэн в «Философии искусства»,— художественное произведение, выражающее положительный характер, выше художественного произведения, выражающего отрицательный характер. Зрелище ... мелких и убогих душ в конце концов оставляет в читателе смутное чувство усталости, отвращения, даже раздражения и горечи; если их очень много и они занимают главное место, то они возбуждают омерзение. *Стерн, Свифт, английские юмористы реставрации, многие современные комедии и романы, сцены Анри Монье под конец отталкивают от себя; удивление или порицание читателя смешиваются с гадливым чувством; противно видеть червяка, даже когда его давишь, и мы требуем, чтобы нам показывали более здоровые творения и с более возвышенным характером* (курсив мой.— Н. Ф.)»⁸⁴.

Специфические особенности сатиры (гротеск, подчеркнутая условность, преувеличение) дали возможность буржуазным философам попытаться представить ее как нечто антихудожественное уже по самой своей природе. Они спешат сделать вывод, что сатира лежит вне области истинного искусства, что она антихудожественна, слишком субъективна и т. д. Например, по мнению Фр. Фишера, сатиру следует вообще исключить из сферы художественного. Ионас Кон убежден, что к сатире подходит название «полуэстетическое изображение»⁸⁵.

В реакционной буржуазной теории все более множатся попытки навязать сатире не свойственное ей бессилие

⁸² Аристотель. Поэтика М., 1957, гл. 5.

⁸³ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1948, с. 279.

⁸⁴ Тэн И. Философия искусства. М., 1953, с. 314—316.

⁸⁵ Кон Ионас. Общая эстетика. М., 1921, с. 209.

злобы и разрушения. Так, выступая против реалистического направления в русской литературе, еще А. В. Дружинин утверждал, что «текущая словесность изнурена, ослаблена своим сатирическим направлением»⁸⁶. Д. Мережковский со свойственной ему неприязнью ко всему прогрессивному называл сатирическое творчество «творчеством насекомых»⁸⁷.

Убедительным свидетельством того, что сатира является ареной острой политической и идейно-эстетической борьбы, явились ожесточенные нападки реакционных критиков на «Мертвые души» Н. В. Гоголя.

К. Масальский в «Сыне отечества», Н. Греч в «Северной пчеле», Н. Полевой в «Русском вестнике» попытались свести содержание произведения к шутовству, а его автору приписывали оскудение поэтического дарования. Н. Полевой вещал: «Если и допустим в низший отдел искусства грубые фарсы, итальянские буффонады, эпические поэмы наизнанку (*travesti*), поэмы вроде Елисея Майкова, можно ли не пожалеть, что прекрасное дарование г-на Гоголя тратится на подобные создания!»⁸⁸ По убеждению К. Масальского, «главный недостаток автора... состоит в том, что он, увлекаясь своим комическим направлением, переходит часто границы чистого вкуса и, для возбуждения смеха, свою художническую кисть обмакивает в грязные, не достойные художника краски»⁸⁹. Н. Греч утверждал, что «Мертвые души» — «это просто положенный на бумагу рассказ замысловатого, мнимо простодушного малороссиянина, в кругу добрых приятелей, которые... не требуют ни плана, ни единства, ни слога, только было бы чему посмеяться»⁹⁰.

Более того, в рецензии на «Мертвые души» Н. Полевой прямо обвинял Гоголя в нелюбви к отечественному: «Берем на себя кажущееся смешным автору название *патриотов*, даже так называемых *патриотов*, пусть назовут нас *Кифами Мокиевичами*, но мы спрашиваем его: почему, в самом деле, современность представляется ему в таком неприязненном виде, в каком изображает он ее в своих «Мертвых душах», в своем «Ревизоре»... Между тем, как

⁸⁶ Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7. СПб., 1865, с. 59—60.

⁸⁷ Мережковский Д. Полн. собр. соч., т. 15. СПб. — М., 1914, с. 238.

⁸⁸ Русский вестник, 1842, № 5—6, с. 41.

⁸⁹ Сын отечества, 1842, № 6, с. 19.

⁹⁰ Северная пчела, 1842, 22 июня.

его восхищает всякая дрянь итальянская, едва коснется он не-итальянского, все становится у него уродливо и нелепо!» Прочитывая затем несколько мест из «Мертвых душ», Н. Полевой патетически восклицал: «Так ли изображают, так ли говорят о том, что мило и дорого сердцу?»⁹¹ По мнению Н. Греча, «все лица, выведенные автором на сцену, более или менее карикатурные», что «это какой-то особый мир негодяев, который никогда не существовал и не мог существовать». «В оправдание автору можно сказать,— продолжал Н. Греч,— что он и не хотел представлять действительного мира, в котором смешано доброе и злое, истинное и ложное, умное и глупое; он хотел написать карикатуру...»⁹² К. Масальский считал, что «это не роман и не поэма, а сатира в лицах, переходящая иногда в карикатуру»⁹³.

Буржуазные теоретики, с одной стороны, размывают границы сатиры, растворяют ее в других жанрах, в этике, смешивают сатиру с социальной критикой, а с другой — суживают функцию сатиры до пропаганды и личных нападок, обвиняя ее в ограниченности и художественной неполноценности. Многие современные буржуазные эстетики повторяют старые утверждения на новый лад. Для Е. Г. Вольфа, Джеймса Нормана и других отрицание сатиры идет в русле отрицания способности искусства отражать реальную действительность. Да в этом, оказывается, нет надобности, поскольку, как некогда утверждал английский критик Джеймс Эгйт, зритель не хочет реализма и правдивой картины жизни. Именно нетерпимость сатиры ко всякого рода косности и реакционности толкает буржуазных эстетиков и литературоведов на путь всяческого принижения и третирования сатиры.

В наше время это, в частности, отчетливо проявляется в США, где в последние годы, по словам А. Керпана, «появилось несколько исследований искусства сатиры, но внимание в них было сосредоточено довольно узким образом на проблемах использования сатириками лингвистических приемов и на их способности придумывать побочные эффекты».

Суждения о сатире ряда современных буржуазных исследователей отмечены, как правило, желанием изобра-

⁹¹ Русский вестник, 1842, № 5—6, с. 54, 55.

⁹² Северная пчела, 1842, 22 июня.

⁹³ Сын отечества, 1842, № 6, с. 11.

зять ее несостоятельной в художественном плане. Л. Поттс пишет в своей книге «Комедия»: «Преследуя эстетические цели, сатирик начинает исходить из чисто субъективных позиций». При этом он утверждает, что сатира отличается от комедии «органическим... отсутствием равновесия». Шелдон Гребстин идет в своих утверждениях еще дальше. В его работе о Синклере Льюисе находим полное отрицание за сатирой художественных достоинств. Автор отказывает Льюису даже в праве называться «романистом в полном смысле этого слова», поскольку он сатирик. Именно в силу сатирической направленности творчества Синклера Льюиса ему приписывается «незрелость и как человека, и как писателя», причем «незрелость вызывает к жизни сатиру. Незрелая реакция — это реакция немедленная, интенсивная, бунтарская; зрелый человек не торопится, готов примириться, принять».

Исследователь американской сатиры Леонард Файнберг, автор книг «Сатирик, его темперамент, мотивация и влияние» (1963) и «Введение в сатиру» (1968), убежден, что сатирик — это человек, использующий присущий ему литературный дар для популяризации господствующих в обществе идей. «Сатира, — пишет Файнберг, — редко выдвигает самостоятельные идеи. Вместо этого она придает привычному новую форму». Кроме того, сатирики опираются на стандарты, но «связанные не с этикой, а с обычаями». Его главный вывод: основное «в сатире — это развлекательность».

Излюбленный прием буржуазных авторов — противопоставление юмора сатире (как явления безвредного, добродушного, благожелательного — явлению социально острому, резкому и бескомпромиссному). «Сатира — разновидность пропаганды, порожденная предубеждениями автора и принимающая такую форму, чтобы убедить нас разделить его взгляды»⁹⁴, — пишет А. Кернан.

Главным предметом сатиры А. Кернан считает «энергию глупости», которая неистребима вследствие своей многоликости и практической неисчерпаемости: «Земля вертится, а Глупость не умирает». Ограничивая сферу сатиры пропагандой взглядов писателя, его стремлением уничтожить противника, Кернан начисто лишает сатиру

⁹⁴ *Kernan A. The Plot of Satira. New Haven — London, Yale Univ. Press, 1965, p. 99.*

объективно-социальных качеств и выводит ее за рамки искусства.

В иной форме противостоят сатире представители современной мифологической и структуралистской школ (Н. Фрай, Р. Эллиот и др.). Они стремятся растворить сатиру в других жанрах и категориях, низвести ее к социальной критике, т. е. отнять у сатиры ее собственно специфические особенности.

Отрицание революционного прогресса, сведение общественного развития к извечному движению по замкнутому кругу (А. Тойнби, Ф. Нортрон) означают, в числе прочего, игнорирование того важнейшего факта, что данное развитие осуществляется через преодоление старого, реакционного. Снимая вопрос об объективной комичности реакционного, идеалистическая методология обесценивает значение комедии, главная цель которой — осмеяние этого реакционного. Дьюи и Сантаяна считают, что безобразное не может быть предметом изображения в искусстве. Между тем, как уже отмечалось выше, безобразное в общественной жизни — один из главных предметов изображения в сатирической комедии.

В настоящее время в буржуазном мире все так же в ходу концепции, декларирующие безвредность смешного, сглаживание с помощью смеха противоречий жизни, притупление социальной остроты и направленности комического, его отрыв от действительности. К этому прибегают не только эстетика, но и талантливые литераторы. Так, известный английский писатель Сомерсет Моэм сущность комедии сводит к фарсу на том основании, что она в общем «искусственный жанр», а фарса, дескать, не чурались даже великие комедиографы: «Нужно признать, что в отношении комедии выдвигать требование реалистичности едва ли разумно. *Комедия — искусственный жанр, в ней уместна только видимость реальности. Смеха следует добиваться ради смеха, цель драматурга в наши дни — не изображать жизнь такой, как она есть (невеселая картина!), но давать к ней свои примечания, сатирические и веселые* (курсив мой. — Н. Ф.)». Нельзя допускать, чтобы зритель спрашивал: «А так бывает в жизни?» Нужно, чтобы он смеялся, и больше ничего. Кто-то, а автор комедии непременно должен добиваться «временного отказа от неверия». Поэтому напрасно критики сетуют, что комедия иногда «вырождается» в фарс.

Практика показала, что внимания публики не хватает на три акта чистой комедии: комедия действует на коллективный ум публики, а этот ум быстро утомляется, в то время как фарс действует на более выносливый орган — ее коллективный желудок»⁹⁵.

Революционные демократы и передовые писатели России внесли в эстетику исторический подход к комедии, отметили ее тенденцию служить прогрессивным идеалам, оценили в ней прежде всего социальную сущность. Согласно их утверждению, комическое заложено в реальной жизни, существует независимо от человека, находится не в субъекте, а в объекте смеха.

В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, А. И. Герцен требовали от комедии страстного обличения «свинцовых мерзостей» эксплуататорского режима, служения высоким народным идеалам, «громкого призыва» к активной борьбе за преобразование общественной жизни. При этом они не ограничивались обоснованием объективной сущности смешного, а настойчиво подчеркивали, что в диалектическом процессе отражения комических сторон жизни громадное значение имеет роль субъекта, т. е. талант, мастерство, богатейший жизненный опыт комического писателя.

Источником комизма является действительная жизнь людей, «он вокруг нас и даже в самих нас»,⁹⁶ — писал Белинский. Комизм произведений Гоголя, подчеркивал он, основан на комизме нелепой действительности, несообразной «со здравым смыслом и справедливостью». Этот взгляд был близок многим выдающимся писателям времени. Отвергая утверждение С. Т. Аксакова, будто жизнь не дает материала для изображения комического, Н. В. Гоголь замечал, что «комизм кроется везде, что, живя посреди него, мы его не видим; но что, если художник перенесет его в искусство, на сцену, то мы же сами пад собой будем валяться со смеху и будем дивиться, что прежде не замечали его»⁹⁷.

Комическое выступает в качестве оценки тех социальных явлений, которые в силу конкретно-исторических условий в данный момент не отвечают объективной закономерности общественного развития, вследствие чего вызы-

⁹⁵ *Мозм Сомерсет*. Подводя итоги. М., 1957, с. 112.

⁹⁶ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 8. М., 1953, с. 69.

⁹⁷ См.: *Аксаков С. Т.* Собр. соч. в 4-х т., т. 3. М., 1956, с. 153.

вают к себе отрицательное отношение со стороны представителей прогрессивных сил. С социальной точки зрения среди людей смешным становится тот, чьи понятия о жизни устарели и не соответствуют общественным устремлениям и идеалам, чьи действия претендуют на значительность, в то время как они нелепы и претенциозны.

Н. В. Гоголь с истерпывающей полнотой определил характер своего смеха, сущность и назначение комедии. В «Мертвых душах» он указал на слияние серьезного с комическим: «И долго еще определено мне озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, невидимые ему слезы». Он считает несовместимым теперь, в пору написания «Мертвых душ», «высокий восторженный смех» с чистым, «веселым» комизмом, который называет «кривлянием балаганного скомороха»: «Высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движением, и целая пропасть между ними и кривлянием балаганного смеха». В «Театральном разъезде» (1842) также идет речь о смехе, «который углубляет предмет»⁹⁸.

В «Развязке „Ревизора“» (1846) снова находим рассуждение о противопоставлении двух видов смеха: «Не тот беспутный смех, которым пересмекает в свете человек человека, который рождается от бездельной пустоты праздного человека, но смех, родившийся от любви к человеку». Именно такого рода смех прозвучал с особой силой в комедии «Ревизор». «Сквозь смех, который никогда еще во мне не появлялся в такой силе, читатель услышал грусть,— писал Гоголь в „Авторской исповеди“ (1847).— После „Ревизора“ я почувствовал, более нежели когда-либо прежде, потребность сочинения полного, где было бы не одно то, над чем следует смеяться».

В процессе творческой деятельности Гоголь создал теорию общественной комедии. В основе комедии лежит смех. Однако смеяться можно по-разному, и Гоголь раскрывает различные формы комического, четко различая три вида смеха. Это «смех, который порождается легкими впечатлениями, беглою остротою, каламбуром». Далее «смех, который движет грубою толпою общества, для которого нужны конвульсии и карикатурные гримасы при-

⁹⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 5, с. 169.

роды». И, наконец, «электрический, живительный смех, который исторгается невольно, свободно и неожиданно, прямо от души, пораженной ослепительным блеском ума, рождается из спокойного наслаждения и производится только высоким умом»⁹⁹. В «Театральном разъезде после представления новой комедии» тоже характеризуются три разных вида смеха: 1) «Легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей»; 2) «Смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера»; 3) «Смех, который весь излетает из светлой природы человека»¹⁰⁰.

Источником комедии служит сама жизнь. «Стоит взглянуть пристально вокруг. Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить во что бы то ни стало, другого — отомстить за пренебрежение, за насмешку, — писал комедиограф. — Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»¹⁰¹. Все действие комедии должно строиться вокруг подобных конфликтов, на их основе, комедия призвана вязаться сама собою, всей своей массой в один большой общий узел. «Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует, более или менее, всех действующих. Тут всякий герой; течение и ход пьесы производят потрясение всей машины; ни одно колесо не должно оставаться, как ржавое и не входящее в дело»¹⁰². «Ревизор» Гоголя явился воплощением именно такого принципа композиции комедии.

Особое внимание обращает Гоголь на социально-обличительную роль комедии. «Если смеяться, так уж лучше смеяться сильно и над тем, что действительно достойно осмеяния всеобщего. В „Ревизоре“ я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем»¹⁰³.

Теорию комедии Гоголя высоко оценил в свое время Белинский. В одной из статей, посвященных Гоголю, он

⁹⁹ Там же, т. 8, с. 181.

¹⁰⁰ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 5, с. 169.

¹⁰¹ Там же, с. 142.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 8, с. 440.

писал о «Театральном разъезде». «В этой пьесе, поражающей мастерством изложения, Гоголь является столько же мыслителем-эстетиком, глубоко постигающим законы искусства, которому он служит с такою славой, сколько поэтом и социальным писателем. Эта пьеса есть как бы журнальная статья в поэтически-драматической форме... В пьесе этой содержится глубоко сознанный теория общественной комедии...»¹⁰⁴

Революционных демократов меньше всего занимал смех ради смеха — не до веселья было людям, которых душили оковы рабства¹⁰⁵. Именно условия жизни обусловили факт, что в русской, украинской и белорусской классической комедиографии 60—90-х годов столь редки образцы беззаботной, легкой комедии. Суровая действительность властно диктовала свои законы, униженные и оскорбленные смеялись «сквозь слезы», дрожа от несправедливости к самодержавию.

В. Г. Белинский находит, что «в основании истинно художественной комедии лежит глубочайший юмор», как в гоголевском «Ревизоре». Трезвый реализм комического искусства важен и с точки зрения борьбы за воплощение в действительность идеала: «В комедии жизнь для того показывается нам такою, как она есть, чтоб навести нас на ясное созерцание жизни так, как она должна быть»¹⁰⁶. Истинно художественная комедия призвана содержать верное изображение нравов и оригинальные характеры. Преобладание просто смешного, веселого низводит ее, по мнению критика, к комедии низшего вида. «Предмет комедии,— писал В. Г. Белинский,— не есть исправление нравов или осмеяние каких-нибудь пороков общества; нет, комедия должна живописать несообразность жизни с целью, должна быть плодом горького негодования, возбуждаемого унижением человеческого достоинства, должна быть сарказмом, а не эпиграммою, судорожным хохотом, а не веселою усмешкою, должна быть написана желчью, а не разведенною солью, словом, долж-

¹⁰⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, с. 60, 61, 663.

¹⁰⁵ Речь идет о высокой комедии, объект нападок которой — крупные социальные недостатки. Другое дело водевиль, фарс, для которых веселый, легкий смех (насмешка над всякого рода мелкими недостатками, смешными привычками, нелепыми приключениями с человеком и т. д.) является отличительной особенностью.

¹⁰⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 60, 61.

на обнимать жизнь в ее высшем значении, то есть в ее вечной борьбе между добром и злом, любовью и эгоизмом»¹⁰⁷. Этим требованиям виднейшего представителя революционно-демократической эстетики отвечала сатирическая комедия, имевшая к этому времени в России свои традиции.

По мнению Н. Г. Чернышевского, комическое явление характеризуется внутренней пустотой, ничтожностью, прикрывающейся внешностью, имеющей притязание на содержание и реальное значение¹⁰⁸. Н. Г. Чернышевский истолковывает проблему комического как проблему социальную. Между высоким назначением человека и тем, кто он есть в действительности, существует большой разрыв. Комический писатель вскрывает это противоречие, осуждая все низкое, недостойное человека и утверждая смехом высокий общественный идеал. Истинная область комического, в понимании Чернышевского, — это человек, человеческая жизнь, человеческое общество, потому что «в человеке только развивается стремление быть не тем, чем он может быть, развиваются неуместные, безуспешные нелепые претензии. Все, что выходит в человеке и в человеческой жизни неудачно, неуместно, становится комическим, если не бывает страшным или пагубным»¹⁰⁹.

В статье «Возвышенное и комическое» Н. Г. Чернышевский выдвигает положение о гуманистическом пафосе юмора: «К юмору расположены такие люди, которые понимают все величие и всю цену всего возвышенного, благородного, правственного, которые одушевлены страстной любовью к нему. Они чувствуют в себе много благородства, много ума, истинно человеческих забот, достоинств и потому уважают и любят себя. Но этого мало, чтобы быть склонным к юмору. Люди, расположенные к нему, люди с деликатною, раздражительною, беспристрастною натурою, от взгляда которых не скроется ничто мелочное, жалкое, ничтожное, низкое. Очень много всего этого замечают они и в себе».

И дальше Н. Г. Чернышевский говорит об очень важной особенности творчества комического писателя, причем речь идет не только о писателе как субъекте, отражающем несовершенство окружающей действительности

¹⁰⁷ Там же, т. 1, с. 50, 51.

¹⁰⁸ Чернышевский Н. Г. Избр. филос. соч., т. 1. М., 1950, с. 86.

¹⁰⁹ Там же, с. 287.

сти, но и о влиянии на художника явлений общественной жизни, продуктом которой он является. «Юмористическое расположение духа составляет смесь самоуважения и самоосмеяния, самопрезрения. Почему же оскорбляется юморист слабостями своего характера, невыгодными сторонами своего положения в свете? Почему он осмеивает их? Только потому, что они мешают ему быть „настоящим человеком“, кажутся ему противоречащими достоинству человека вообще. Оттого недовольство юмориста самим собою распространяется на весь мир, который повсюду поражает его своею мелочностью и своими слабыми сторонами. Как уважает и вместе презирает он себя, так уважает и вместе презирает он всех людей; как он любит и вместе осмеивает самого себя, так любит и вместе осмеивает он весь свет»¹¹⁰.

В отличие от взглядов официальной эстетики, которая выхолащивала социальный дух из юмора, навязывая читателю показное добродушие, Н. Г. Чернышевский указывает на то, что юмор не суживает свою область только разоблачением внешнего безобразия, не ограничивается эффектом неожиданного сближения двух различных явлений на основе сходства какой-нибудь особенности, по вместе с тем охватывает многие противоречивые стороны жизни.

Т. Г. Шевченко, полностью разделявший революционные взгляды Чернышевского, Добролюбова и Герцена, особо выделял значение активизирующей роли сатиры в условиях царского режима. «Мне кажется,— писал он в своем дневнике за 1857 г.,— что для нашего времени и для нашего среднего полуграмотного сословия необходима сатира, только сатира умная, благородная. Такая, например, как „Жених“ Федотова или „Свои люди — сочтемся“ Островского и „Ревизор“ Гоголя. Нужна ловкая, меткая, верная, а главное — некарикатурная, скорее драматический сарказм, нежели насмешка»¹¹¹.

Умный, саркастический смех, по мнению революционных демократов, возвышает смеющегося, дает ему возможность почувствовать собственное превосходство над осмеянным. В комедии нам «приятно то, что мы так прощительны, что постигаем, что безобразное — безобраз-

¹¹⁰ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949, с. 189, 190.

¹¹¹ Шевченко Тарас. Собр. соч. в 3-ти т., т. 5. М., 1949, с. 73.

но,— писал Н. Г. Чернышевский,— смеясь над ним, мы становимся выше его. Так, смеясь над глупцом, я чувствую, что понимаю его глупость, понимаю, почему он глуп, и понимаю, каким он бы должен был быть, чтобы не быть глупцом,— следовательно, я в это время кажусь себе много выше его. Комическое пробуждает в нас чувство собственного достоинства...»¹¹². Таким образом, смех помогает познать предмет, как бы приблизиться к нему и увидеть его слабые стороны. Познавая смешное, люди как бы освобождаются от него и, становясь сильнее и увереннее, приобретают над ним власть.

Именно здесь берет свои истоки идея революционных демократов — использовать смех как одно из могучих и активных средств для достижения освободительных целей. В статье «Новая фаза русской литературы» А. И. Герцен дал характеристику реалистического обличительного направления русской литературы, которая «зарождается в сатирах князя Кантемира, пускает корни в комедиях Фонвизина и достигает своего завершения в горьком смехе Грибоедова, в беспощадной иронии Гоголя и в духе отрицания новой школы, не знающем ни страха, ни границ». Сатира и комедия были особенно важны для пробуждения гражданского самосознания русских людей. Смех отнюдь не был веселым и радостным. В нем была горечь от сознания несовершенств общественного строя. «...Смеху сквозь слезы литература обязана своими крупнейшими успехами и большею частью своего влияния в России. Смех, это самобичевание, был нашим искуплением, единственным протестом, единственным мнением, возможным для нас...».

Чрезвычайно показателен в этом отношении и творческий опыт А. И. Герцена. В 1858 г., будучи в эмиграции, Герцен получил из России письмо, автор которого упрекал редакцию газеты «Колокол» в том, что она высмеивает царя и его сатрапов. Он горячо советовал Герцену прекратить смеяться, так как, по его мнению, смех дело несерьезное и, стало быть, умаляет значение начатой «Колоколом» великой борьбы за народные интересы.

Герцен горячо откликнулся на это письмо. «Смех — вовсе дело не шуточное,— писал он,— и им мы не поступимся. В древнем мире хохотали на Олимпе и хохотали

¹¹² Чернышевский Н. Г. Избр. филос. соч., т. 1., с. 293.

на земле, слушая Аристофана и его комедии, хохотали до самого Лукиана. С IV столетия человечество перестало смеяться, — оно все плакало, и тяжелые цепи пали на ум середь стенаний и угрызений совести. Как только лихорадка изуверства начала проходить, люди стали опять смеяться. Написать историю смеха было бы чрезвычайно интересно. В церкви, во дворце, во фрунте, перед начальником департамента, перед частным приставом, перед немцем-управляющим никто не смеется. Крепостные слуги лишены права улыбки в присутствии помещиков. Одни равные смеются между собой». Но если, продолжает Герцен, низшим позволить смеяться при высших или если они не могут удержаться от смеха, тогда прощай чиновничество. «Снимите рясу с монаха, мундир с гусара, сажу с трубочиста — и они не будут страшны ни для малых, ни для больших. Смех нивелирует, а этого-то не хотят люди, боящиеся повиснуть на своем собственном удельном весе»¹¹³.

Здесь важно выделить три основных момента, характеризующих глубокое понимание Герценом проблемы. Во-первых, комическое существует в реальной жизни; люди смеются над тем, что находят нелепым в самой действительности. Во-вторых, смех по своей природе демократичен; для того чтобы смеяться, надо быть свободным. В-третьих, смех знаменует собой становление новой жизни; являясь мощным орудием разрушения, он обладает огромной революционной, нивелирующей силой.

Комическое вытекает из нелепых попыток старой, уходящей жизни одержать победу над свежей развивающейся жизнью. Перед комедийным искусством ставилась высокая и благородная задача: служить целям демократизации общественной жизни. «Согласно понятиям моим об изящном, считая комедию лучшей формой к достижению нравственных целей и признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать комедию («Свои люди — сочтемся!» — *Н. Ф.*) или ничего не написать»¹¹⁴, — заметил А. Н. Островский в одном из писем, указывая на комедию как на сильное средство воздействия на общественную жизнь.

Еще В. Г. Белинский обратил внимание на то, что

¹¹³ Герцен об искусстве. М., 1954, с. 223.

¹¹⁴ Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. 14. М., 1951, с. 16.

«сатирическое направление, со времен Кантемира, сделалось живою струей — всей русской литературы...»¹¹⁵. Н. А. Добролюбов скажет позже, что русская литература «началась сатирою, продолжалась сатирою и до сих пор стоит на сатире...»¹¹⁶. Именно на сатире, как на одном из действенных средств борьбы за социальные преобразования.

Но наиболее глубокая разработка теории сатиры второй половины XIX в. принадлежит М. Е. Салтыкову-Щедрину. Наследуя традиции Белинского, Чернышевского и Добролюбова, Щедрин по-своему подходит к решению ряда вопросов эстетики и литературной критики и, в частности, сатиры. Сущность сатиры у Щедрина вытекала из понимания им реализма на данном историческом этапе. «Взятая в общем фокусе, литература есть очаг общественной мысли, который служит представителем не только насущной физиономии и насущных потребностей общества, но и тех стремлений, которые в данную минуту хотя и не вошли еще в сознание общества, но тем не менее существуют бесспорно и должны определить будущую его физиономию,— пишет Щедрин.— Она приводит эти стремления в ясность, она отыскивает для них надлежащие формы...»¹¹⁷.

В связи с новыми задачами литературы встают новые задачи и перед сатирой: «Вторжение новой жизни собственно в нашу литературу (разумеется, в смысле искусства, а не науки) выразилось... в форме сатиры, которая провожает в царство теней все отживающее... Это и понятно. Новая жизнь еще слагается; она не может и выразиться иначе, как отрицательно, в форме сатиры или в форме предчувствия и предвидения»¹¹⁸.

Острым скальпелем презрительного смеха вскрывает писатель подлинную сущность отрицательных типов и явлений действительности. Сатирический метод позволяет *показать явление, тип в перспективе, в процессе развития тех его главных качеств, которые могут проявиться при определенных условиях*. «Литературному наследию,— отмечал писатель в сатирической хронике „Помпадуры и помпадурши“,— подлежат не те только поступки, кото-

¹¹⁵ Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 2, с. 733.

¹¹⁶ Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1935, с. 138.

¹¹⁷ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 8. Л., с. 51.

¹¹⁸ Там же, т. 5, с. 372.

рые человек беспрепятственно совершает, но и те, которые он, несомненно, совершил бы, если б умел или смел. И не те одни речи, которые человек говорит, но и те, которые он не выговаривает, но думает. Развяжите человеку руки, дайте ему свободу высказать всю свою мысль — и перед вами уже встанет не совсем тот человек, которого вы знали в обыденной жизни, а несколько иной, в котором отсутствие стеснений, налагаемых лицемерием и другими жизненными условностями, с необычайной яркостью вызовет наружу свойства, остававшиеся дотоле незамеченными, и, напротив, отбросит на задний план то, что на поверхностный взгляд составляло главное определение человека. Но это будет не преувеличение и не искажение действительности, а только разоблачение той, *другой* действительности, которая любит прятаться за обыденным фактом и доступна лишь очень и очень пристальному наблюдению. Без этого разоблачения невозможно воспроизведение *всего* человека, невозможен правдивый суд над ним. Необходимо коснуться всех готовностей, которые кроются в нем, и испытать, насколько живуче в нем стремление совершать такие поступки, от которых он, в обыденной жизни, поневоле отказывается. Вы скажете: какое нам дело до того, волею или неволею воздерживается известный субъект от известных действий; для нас достаточно и того, что он не совершает их... Но берегитесь! Сегодня он действительно воздерживается, но завтра обстоятельства поспособствуют ему, и он непременно совершит все, что когда-нибудь лелеяла его тайная мысль. И совершит тем с большею беспощадностью, чем больший гнет сдавливал это думанное и лелеянное»¹¹⁹.

По сравнению с другими писателями Салтыков-Щедрин, пожалуй, наиболее точно выразил *главную задачу сатиры критического реализма — отрицание*. Это определило своеобразие его сатиры, гражданский пафос которой отодвинул на второй план психологический анализ. В своем творчестве, о чем неоднократно говорил Щедрин, он шел от традиций гоголевской сатиры, хотя ставил перед сатирой более значительную цель, чем Гоголь. Щедрин писал: «...последнее время создано великое множество типов совершенно новых, существования которых гоголев-

¹¹⁹ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 9, с. 203, 204.

ская сатира и не подозревала... *арена сатиры настолько расширилась, что психологический анализ отошел на второй план, вперед же выступили сила вещей и разнообразнейшие отношения к ней человеческой личности...*¹²⁰. (курсив мой.— П. Ф.)

Сатира отражает мировоззрение автора, степень его развития или невежественности, она должна стоять на общественной почве, бичевать «общественные пороки». Поэтому сатира не может не быть страстной, даже несколько фанатичной. Она направляет свое острие не на прошлое (историю), а на современность и в особенности бичует те черты настоящего, которые подрывают веру в будущее. Так Салтыков-Щедрин, первым из русских писателей вывел сатиру на арену общественной борьбы, придал ей откровенно политический характер.

Обобщив творческий опыт передовых писателей, революционные демократы углубили теорию драмы, многое сделали для того, чтобы научно обосновать материалистическую теорию комического. Ко времени высокого взлета русской классической комедии относится и определение сущности комедии, данное В. Г. Белинским в статье «Разделение поэзии на роды и виды»: «Сущность комедии — противоречие явлений жизни с сущностью и назначением жизни»¹²¹. Эта формула «неистового Виссариона» подводила итог развитию русской и зарубежной классической комедии, формулировала те ее новые задачи, решению которых она отныне должна была служить. Для революционных демократов комедия была средством борьбы за народные интересы, и они приветствовали ее смех как явление, прочно связанное с новой жизнью.

Марксистская мысль развила материалистическое положение о разоблачительной направленности комедии, о ее тесной связи с явлениями действительности. Согласно учению марксизма, комическое тесно соприкасается с жизнью того или иного народа и имеет глубокий общественный смысл. Характеризуя исторические процессы развития общества, К. Маркс отметил, что «история действует основательно и проходит через множество фазы-

¹²⁰ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 8, с. 326.

¹²¹ Белинский о драме и театре. М. — Л., 1948, с. 96.

сов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»¹²².

К. Маркс видит источник художественно-комического в самой реальности. Редактируя «Новую рейнскую газету», К. Маркс использовал сатиру как эффективное оружие в борьбе с идейным противником. «Тон газеты не был вовсе торжественным, серьезным или восторженным, — писал впоследствии Энгельс. — У нас были сплошь жалкие противники, и мы обращались со всеми ими, без исключения, самым презрительным образом. Конспирирующая монархия, камарилья, дворянство, „Крестовая газета“, — словом, вся „реакция“, вызывавшая такое правдивое негодование у филистера, — для нее у нас были только насмешки и издевательства»¹²³.

Развивая идею о роли сатирического осмеяния в идеологической борьбе, Ф. Энгельс замечает, что «нужно прежде всего писать о противнике с презрением, с насмешкой. Если только публика снова научится смеяться над Бисмарком и К°, это будет уже большим достижением. Не следует забывать, что люди, по крайней мере огромное большинство, впервые очутились в подобном положении и что многих агитаторов и редакторов пренеприятнейшим образом вышибли с очень приятных мест. Поэтому сейчас необходимо поднять настроение, а также постоянно напоминать о том, что Бисмарк и К° все те же ослы, те же каналы и те же жалкие и бессильные перед лицом исторического движения людишки, какими они были до покушений. Стало быть, ценно всякое остроумное словечко об этой сволочи»¹²⁴.

История дает много примеров, когда один и тот же политический режим может переживать свою трагедию или разыгрывать свою комедию. Контрреволюция в Германии еще не была разгромлена, а К. Маркс предсказал

¹²² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 418.

¹²³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 6, с. 7.

¹²⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 27, с. 121.

ее позорный конец, ибо «она сделала себя посмешищем»¹²⁵, а «все ее герои превратились в комические фигуры»¹²⁶.

Великолепным примером создания сатирического образа служит характеристика, данная В. И. Лениным буржуазному либерализму в книге «Две тактики социал-демократии в демократической революции». Приведем отрывок из этой работы как один из классических образцов революционной политической сатиры: «Мы присутствуем при высоко-поучительном и высоко-комичном зрелище. Проститутки буржуазного либерализма пытаются напаять на себя эту тогу революционности. Освобожденцы — *risum teneatis, amici!* — освобожденцы начинают говорить от имени революции!»¹²⁷ Реакционер в действии — явление смешное вследствие своего резкого несоответствия той видимости, которую пытается навязать окружающим; смешит и противоречие между непомерно широкими претензиями на роль преобразователя действительности и его ничтожными возможностями; контраст слова и дела и т. п. Стало быть, комизм подобных явлений очевиден. В статье «Пролетарская революция и ренегат Каутский» В. И. Ленин писал, что Каутский смешон в своих попытках опровергнуть марксизм, и его счастье, что он «пишет в такой стране, в которой полиция запрещает людям «скопом» смеяться, иначе Каутский был бы убит смехом»¹²⁸.

Для уяснения специфических особенностей комического, а стало быть, и для понимания сущности комедии важное значение имеет также суждение В. И. Ленина, содержащееся в «Философских тетрадах»:

«(1) Обычное представление схватывает различие и противоречие, но не **переход** от одного к другому, а *это самое важное*.

(2) Остроумие и ум.

(3) Остроумие схватывает противоречие, *высказывает* его, приводит вещи в отношении друг к другу, заставляет „понятие светиться через противоречие“, но не *выражает* понятия вещей и их отношений»¹²⁹.

¹²⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 5, с. 461.

¹²⁶ Там же, с. 461.

¹²⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 11, с. 116, 117.

¹²⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 249.

¹²⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 128.

Марксистская эстетика рассматривает комическое как специфическое выражение общественной жизни в определенных конкретно-исторических условиях развития. Марксистская концепция комического предполагает не только признание объективности существования комического, но учитывает также субъективную роль художника.

Смех в комедии выступает как итог определенной оценки явлений жизни, представляет собой субъективную реакцию на объективно комическое в реальной действительности. «Вся история проходила,— писал о роли смеха в жизни общества А. В. Луначарский,— волнуясь, как море, и на гребнях этого моря всегда блистал смех. На протяжении всей истории непрестанно раздаются звуки смеха. Это — грохочущая канонада или своеобразная музыка, сопровождающаяся бряцанием бубенцов»¹³⁰.

Статья А. Луначарского «О смехе» наряду с выступлениями В. Маяковского, М. Кольцова, Е. Петрова имела большое значение для успешного завершения дискуссии о сатире и юморе, начатой в 1929 г. Во время этой дискуссии была выдвинута мысль о «затухании» юмора и сатиры, противники смеха с пеной у рта призывали искоренять сатиру, пытались доказать ненужность и даже вредность сатиры в новом обществе. Однако те, кто третирует юмор и сатиру, и те, кто сталкивал эти два вида смехового обличения недостатков действительности, потерпели поражение.

«Смех был всегда чрезвычайно важной частью общественного процесса,— отмечал А. В. Луначарский.— Роль смеха велика и в нашей борьбе, последней борьбе за освобождение человечества. Мы будем поэтому счастливы и горды, если нам удастся проследить и на конкретных примерах проанализировать историческое развитие смеха и отточить, таким образом, оружие наших юмористов, наших сатириков»¹³¹. Анализируя природу многообразных форм комического, он указывал на сложность юмористического и сатирического отражения жизни: «Внутреннее настроение писателя как выразителя определенного класса, определенного мирознания бывает иногда таково, что ему ту или иную аномальность обойти нельзя. В таких случаях художник прибегает к довольно слож-

¹³⁰ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1967, с. 538.

¹³¹ Там же.

ной операции, путем которой он выделяет смешное в данной аномальности. Но он идет дальше этого, отмечая черты, возбуждающие жалость или способные вызвать другую, очень сложную реакцию, в которой, однако, смех играет доминирующую роль»¹³².

Советская эстетика и литературоведение уделяют внимание изучению природы и сущности юмора и сатиры, становлению и развитию жанра комедии. Этой проблеме посвящены, в частности, работы А. И. Ефимова о языке сатиры Салтыкова-Щедрина, В. В. Ермилова о Гоголе и Чехове, Я. Е. Эльсберга о Гоголе и Щедрина, М. Б. Храпченко о Гоголе, Г. Н. Бояджиева о Мольере, Ю. Б. Борева о комическом. Следует также назвать трехтомный труд А. А. Аникста по теории драмы («Теория драмы от Аристотеля до Лессинга», «Театр эпохи Шекспира» и «Теория драмы в России от Пушкина до Чехова»), книги А. Маркаряна «О сатире», В. Фролова «О советской комедии», Л. Ершова «Сатирические жанры в русской советской литературе», В. Сахновского-Панкеева «О комедии», Д. Николаева «Смех — оружие сатиры».

Вопросы развития и своеобразия современного комедийного искусства занимают ныне многих исследователей. И это не случайно! Речь в конце концов идет об особенностях отражения комедией явлений общественной жизни, о специфике смеховой культуры нового общества.

¹³² Луначарский А. В., т. 8, с. 536.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СОВЕТСКОЙ КОМЕДИИ

Характерной особенностью комедии как жанра драматической поэзии является отражение действительности сквозь призму смеха, вызванного разладом между сущностью и видимостью явления. При этом первостепенное значение имеет обличительный пафос как форма выражения общественной критики, которая в комедии получает вполне конкретное, художественно осмысленное выражение. Осмеивая отрицательные явления общественной жизни, уничтожая смехом носителей зла, комедия таким путем борется за воплощение в жизнь передовых общественно-нравственных принципов.

Социальная острота комедии в различные эпохи принесла ей громкую славу. Смех классической комедии, подобно ливню после долгой изнурительной засухи, освежал воздух общественных свобод и, как молния сухое дерево, поражал опасные пороки времени. Под сокрушительными ударами сатирической комедии падают идолы, которым долгое время поклонялись, и чудодейственная икона становится почерневшей и плохо нарисованной лубочной картинкой... Классическая комедия вскрывала гнилые устои эксплуататорского режима, «сатирой страшной» бичевала существующие порядки, отстаивала интересы народа.

Подлинная комедия требует высокого идеала и широты взгляда на жизнь, где комическое, смешное нередко соприкасается с трагическим, печальным. Так бывает и с человеком — с лица еще не успела сойти веселая улыбка, а уже текут по нему слезы. Аристофан, Шекспир, Мольер, Грибоедов, Гоголь, Салтыков-Щедрин — все прекрасные комики обладали, хотя в различной степени, чувством трагического, глубоким пониманием пестроты контрастов человеческого бытия. Без такой способности невозможно создать первоклассную комедию; в лучшем случае выйдет пьеса, способная увлечь отдельными жи-

выми сценами, позабавить превосходными карикатурами, резвыми и шаловливыми героями, но не более. Между тем у настоящего комедийного искусства более значительная и возвышенная цель — быть выражением народных устремлений к лучшей жизни.

Советская комедия, развиваясь под благотворным влиянием отечественной и прогрессивной мировой драматургии, стремится органически сочетать в себе высокое художественное мастерство и передовую идейность. Обладая специфическими особенностями жанра, унаследованными от классической литературы, наша комедия отличается ярко выраженным своеобразием — наличием народной оценки осмеиваемых явлений действительности. Искусство социалистического реализма является искусством жизненной правды, выраженной в художественных образах с позиций коммунистического идеала. А жизненная правда строителей нового мира — утверждение самого гуманного общества на земле. В отдельных проявлениях жизненная правда бывает суровой и «горькой». Но это мужественная правда борцов за правое дело.

Велика роль смеха в жизни советского человека. «Умный смех — превосходный возбудитель энергии»¹, — отмечал М. Горький. Нельзя не вспомнить здесь одно замечательное высказывание В. И. Ленина. По воспоминаниям В. Шульгина, Владимир Ильич советовал любить А. В. Луначарского за то, что «он весь тянется к будущему. Поэтому так много в нем радости и смеха». С большой глубиной раскрывают эти слова социальную природу смеха.

Истинную радость приносит юмор, выросший на почве уверенности в светлом будущем. И чем ближе человечество к достижению великих коммунистических целей, тем более возрастает его потребность в смехе. Ведь это уже победный, торжествующий смех, который, борясь за нравственное очищение человека, служит передовым идеям века. «Пока человек слаб перед врагом, он не смеется над ним, он ненавидит его, — читаем в статье А. В. Луначарского „Будем смеяться“. — Если порою саркастическая, полная ненависти улыбка появится на его губах, то это — смех, отравленный желчью, смех, звучащий неуверенно. Но вот пригнетенное растет, и смех раздается

¹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29. М., 1955, с. 451.

громче, тверже. Это — смех вегодующий, это — ирония, кусательная сатира. В этом смехе слышен свист бича и порою раскаты грядущего грома борьбы. Так начал смеяться, еще не осушив слезы на глазах, Гоголь, и так смеялся, дрожа от негодования, Салтыков. А дальше? А дальше смех становится все более презрительным по мере того, как новое чувствует свои силы. Этот презрительный смех сверху вниз, веселый, уже чувствующий свою победу, уже знаменующий отдых, необходим, как самое настоящее оружие. Это осиновый кол, который вгоняется в только что убитого колдуна, готового вернуться из гроба, это вколачивание прочных гвоздей в черный гроб прошлого»². В этих словах раскрывается один из важных признаков советской комедии — оптимизм, светлая природа ее смеха.

Как и вся советская литература и искусство, комедия призвана ставить общественно важные проблемы времени, оружием смеха бороться за утверждение коммунистических принципов. Отныне от комедии требуют не только веселья, но также обжигающего смеха бескомпромиссной сатиры, смело вторгающейся в область социальной и политической жизни.

Созидательное начало характеризует нашу комедиографию на протяжении всей ее истории, начиная с ее первых образцов. В 1925 г. Б. Ромашов пишет пьесу «Воздушный пирог», в которой показывает представителей старого коммерческого быта — обывателей и казнокрадов. «Цель комедии,— писал драматург,— дать сатирическое изображение тех темных сторон коммерческого быта, который еще до сих пор не изжит в полной мере... Драматургический стержень — в борьбе нэпманов, спекулянтов с новой общественностью и победа последней»³. Автор достигает своей цели посредством комедийного персонажа Семена Рака, на примере которого показал обреченность надежд авантюристов жить за счет людей труда.

1929 г. ознаменовался в литературе появлением «Бани» В. Маяковского, сатирическое острие которой направлено против общественных недостатков. Маяковский вдрызг высмеял советского бюрократа, повел решитель-

² Луначарский А. Театр и революция. М., 1924, с. 60.

³ Новый зритель, 1925, № 6, с. 11.

ную борьбу «с узостью, с деячеством, с бюрократизмом — за героизм, за темп, за социалистические перспективы»⁴. В том же 1929 г. прозвучали пьесы «Уважаемый товарищ» М. Зощенко и «Выстрел» А. Безыменского.

Возникновение и становление социалистического общества знаменовало собой благоприятные предпосылки для развития литературы, служащей «миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»⁵. Писатели, чей талант креп и развивался в условиях народовластия, делают серьезные попытки приблизить комедийный жанр к действительности, горячо откликнуться на вопросы, поставленные новой жизнью.

Одной из важных задач в этот период была борьба с мещанством. Об опасности мещанства для молодого социалистического государства неоднократно предупреждал М. Горький. «Напомню,— говорил он на I съезде писателей,— что мещанство — многочисленный класс паразитов, которые ничего не производят, стремятся потреблять — поглощать как можно больше и поглощают». В это время пролетарский писатель работает над осуществлением своего давнего замысла — изобразить мещанина «в полном лице и так крупно, как сделаны мировые типы Фауста, Гамлета и др.»⁶. Против новейшей разновидности мещанства обрушивает свой гнев В. Маяковский в сатирической комедии «Клоп» (осень, 1928). «Проблема, поставленная в пьесе — это разоблачение сегодняшнего мещанства»⁷, — пояснял он замысел комедии. В ней звучит не саркастическая холодно-отстраненная усмешка над всем и всеми, а обжигающий смех над конкретным общественным злом.

Разоблачению мещанства посвящают свои комедии Е. Кротевич («Сентиментальный черт»), М. Зощенко («Свадьба»), Я. Мамонтов («Розовая паутина») и ряд других писателей. К примеру, комедия М. Кулиша «Так погиб Гуска» (1925) едко высмеивает «мурло мещанина» (Маяковский) и всех тех, кто с нетерпением ждал возврата старого режима. Комедия написана горячо, ее смех звучит естественно и непринужденно.

⁴ Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 13. М., 1961, с. 240.

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 42, с. 104.

⁶ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 27, с. 327, 328.

⁷ Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12, с. 189.

Однако многим комедиям первых послеоктябрьских лет не хватало мастерства; преобладание откровенно агитационного элемента над логикой развития характеров нередко отрицательно сказывалось на их художественном уровне.

В силу этих причин такие комедии не могли стать фактом подлинного искусства. К тому же новое содержание вступало здесь в явное противоречие с приемами и формами, заимствованными подчас у старой мелодрамы. Нередко писатели поднимали грозный ювеналов бич против социально мелких явлений.

Конечно, трудности, вставшие перед комическими писателями, были велики: необходимо было найти точку опоры, с которой следовало вести прицельный огонь насмешки; надо было освоить новые противоречия жизни и комические типы, порожденные этими противоречиями, и т. д. Сам факт принадлежности и приверженности идеалом нового общества еще не служил гарантией художественного успеха. Шел сложный процесс овладения художественным мастерством, накопления опыта и постижения социальной природы нового мира и человека этого нового мира. И когда благоприятные общественные возможности совпадали с высоким художественным дарованием, когда они на практике реализовались в значительных художественных достижениях, — комедийный жанр демонстрировал свои успехи.

Уже в 20-х годах в комедии заявляет о себе положительный персонаж. Взятый из жизни и художественно обогащенный творческой фантазией художника, положительный герой лучших советских комедий отличается многогранностью и художественной выразительностью. Менее всего походит он на однолинейные, плоские фигуры; социальное зло разоблачается в большинстве комедий не вследствие стечения благоприятных обстоятельств, а в ходе столкновения отрицательных персонажей с положительными героями — носителями передовых идей.

Одновременно усваиваются традиции народной комедии с ее пафосом жизнеутверждения. Комедиографы ищут новые темы, формы и способы отражения действительности. Это благотворно сказалось на многообразии комедийного жанра: появляется сатирическая и бытовая комедия, комедия-буфф, комедия-памфлет и комедия-гротеск, фарс, водевиль.

Советская комедиография уверенно выступает против антинародных сил, утверждая светлые идеалы представителей нового мира, ярко раскрывает подлинные жизненные противоречия. Это относится прежде всего к таким комедийным произведениям, как «Обыкновенный человек» (1940) Леонида Леонова и «В степях Украины» Александра Корнейчука, «Кто смеется последним» (1939) белорусского писателя Кондрата Крапивы.

Страстная заинтересованность в осуществлении коммунистических идеалов сообщает комедии Ивана Кочерги «Часовщик и курица» эмоциональную взволнованность, придает ей убедительность и боевую целенаправленность. Кто властелин времени, кому принадлежит будущее? Строителям коммунизма или представителям реакционного общества, стремящимся поработить весь мир? — как бы спрашивает И. Кочерга своей пьесой, сталкивая две противоположные философско-идеологические концепции в вопросе о времени. Старый часовщик Карфункель, выразитель идеологии империализма, считает себя «хозяином времени». Он убежден, что время подвластно лишь воле избранных личностей. Стремительный ход событий показывает иллюзорность надежд Карфункеля.

Гибель персонажа воспринимается как неминуемый крах антигуманных тенденций, как ответ писателя на поставленный вопрос: будущее принадлежит социалистическому обществу. В комедии И. Кочерги органически уживаются душевный юмор и кусательная сатира, осмеивающая социально вредные тенденции.

Смехом карая зло, комедийные произведения приносят людям радость ощущения жизни, дают возможность почувствовать свое превосходство над теми, кто выставлен на всеобщее осмеяние как носители дурных качеств. В жанре комедии написаны «Квадратура круга» и «Домик» В. Катаева, «Чужой ребенок» В. Шкваркина, «Чудесный сплав» В. Киршона, а затем — «Веселый гость» Г. Мухтарова, «Свадьба с приданым» В. Дьяконова, «Шелковое сюзана» А. Каххара, «Стрекоза» М. Бараташвили, «Весенние скрипки» А. Штейна, «Назначение» А. Володина, «Украла консула» Г. Мдивани, «Вдова полковника» Ю. Смуула, пьесы И. Микитенко, М. Зощенко, А. Макаенка, С. Михалкова. Перечень имен и произведений можно было бы продолжить, но ведь дело не в количестве, а в качестве, в действительности созданных произ-

ведений этого жанра. «Задача комедии,— писал Карл Либкнехт,— и вообще комического в искусстве состоит в развитии рефлексивно-практической, активной способности познавать смешное и освобождаться от него, возвышаясь над ним, приобретая над ним власть и силу. Божественный, священный смех есть выражение этого возвышенного действия комедии»⁸.

Новая сущность жизни, новые задачи, которые ставит перед собой социалистическое общество, формируют и сатиру нового типа. Подлинно новаторской особенностью советской сатирической комедии явились не только острота воспроизведения жизненных коллизий и показ комических типов, порожденных неизвестными ранее общественными отношениями, но и ее четкая классовая ориентация — комедия стала орудием борьбы за укрепление социалистического уклада жизни, могучим фактором критики отрицательных явлений с позиций коммунистического идеала.

Оптимистический смех комедии провожает в царство теней носителей всего косного и отсталого, всего того, что несовместимо с высокими устремлениями советского общества.

СПЕЦИФИКА КОМЕДИЙНОГО КОНФЛИКТА

Проблема конфликта неисчерпаема, как жизнь. Таков уж удел художника: он хохочет, бурно радуется взлету человека или скорбит, страдает, когда человек падает. И пока люди стремятся к идеалу, их взлеты и падения неизбежны; пока общество отстаивает свои идеалы, драматургия не может быть лишена своей сущности — конфликта. «Что придает произведению необходимое напряжение? — спрашивает И. Бехер и отвечает: — Конфликт. Что двигает нас вперед в жизни, в литературе, во всех областях знания? Конфликт. Чем глубже, чем значительнее конфликт, чем значительнее его разрешение, тем глубже, тем значительнее поэт»⁹.

Вечное движение жизни и ее поиски, художественное осмысление мира человеком протекают в столкновении сил, противоположностей и самодвижении явлений. Не-

⁸ *Либкнехт Карл.* Искусство. — Театр, 1959, № 1, с. 119.

⁹ *Бехер И.* Любовь моя, поэзия. М., 1965, с. 156.

счастье человека не в том, что он, одержимый порою несбыточными желаниями, обрекает себя на потрясения; несчастье — в отсутствии желаний и соответственно в бездействии. Воспринимая мир в движении, в его развитии от менее совершенного к более совершенному, прослеживая историю различных эпох, мы воспринимаем и их художественные достижения.

Сложная диалектика действительности не может не найти своеобразное преломление в художественном творчестве. В искусство как бы вливаются и стремления людей овладеть и подчинить природу, и их социально-классовые столкновения, и полярно противоположные мировоззрения, и их характеры — все это раскрывается, находит свое сущностное выражение в конфликте.

Суть конфликта как двигателя явлений и судеб не есть раз навсегда застывшая величина или нечто неизменное, статичное. Конфликт — и как отражение многогранного текучего процесса жизни, и как художественный принцип — понятие историческое. Каждая эпоха вносит в проблему свои коррективы и свои нюансы, выдвигает новые, неизвестные ранее аспекты.

Конфликт является важнейшим принципом драматической поэзии. «Пьеса — драма, комедия — самая трудная форма литературы, — писал М. Горький, — трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом, и делом самостоятельно, без подсказываний со стороны автора»¹⁰. Пьеса изображает людей в действии, в поступках, которые тем интереснее и значительнее, чем глубже и ярче их столкновения, в которых раскрываются существенные стороны жизни.

Комедия — остроконфликтный жанр. Без конфликта нет развития действия, которое является сущностью любого драматургического произведения, включая и комедийный жанр. Комедия без конфликта — драматургический парадокс. Напряженность конфликта между персонажем и обществом или между идеалом и действительностью определяет идейно-художественную значительность комедии. Действие комедии протекает в сшибке характеров и противоречивых мнений, взаимоисключающих интересов, а в сатирической комедии — в острой,

¹⁰ М. Горький о литературе. М., 1953, с. 594.

нередко непримиримой идейной борьбе. Однако эта борьба особенная — комическая, она вызывает смех. «Как основа трагедии,— писал В. Г. Белинский,— на трагической борьбе, возбуждающей, смотря по ее характеру, ужас, сострадание или заставляющей гордиться достоинством человеческой природы и открывающей торжество нравственного закона, так и основа комедии — на комической борьбе, возбуждающей смех; однако ж в этом смехе слышится не одна веселость, но и мщение за униженное человеческое достоинство, и, таким образом, другим путем, нежели в трагедии, но опять-таки открывается торжество нравственного закона»¹¹.

Многовековой опыт комедии свидетельствует, что ее главный конфликт строится на противоречии, непременно вызывающем смех. Правда, этот смех может иметь самые различные оттенки: добродушный и иронический, веселый и саркастический, наконец, скорбный и мрачный, но он (смех) всегда налицо, как следствие комической борьбы. А. П. Чехов, несмотря на драматическую остроту «Вишневого сада», писал: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс...»¹².

Думается, ошибаются те исследователи, которые полагают, что в комедии смех не обязателен, а в сатире он вообще бывает «заглушен», так как порою сатира соприкасается с трагическим. Они обычно ссылаются при этом на произведения Гоголя, Щедрина, Сухово-Кобылина и других писателей. Так, автор интересной книги «О комическом» Юрий Боров пишет, что «иногда особая эмоциональная критика в сатире осуществляется и не в форме смеха (например, «Господа Головлевы» Щедрина, ряд гротесковых образов Свифта и Гойи, «Конец» Кукурыников). Сатира без смеха возможна в том случае, если особая эмоциональная критика достигает такого накала, такой высоты, когда kloкочущий гнев и ненависть художника заглушают смех. Она является тогда, когда особенно четко видны трагические последствия существования данного комического явления, когда комическое явление настолько общественно опасно, что оно порождает тягчайшие несчастья и гибель людей, когда в связи с этим гнев и ненависть художника доходят до предела»¹³.

¹¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1953, с. 448.

¹² Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем, т. 20, М., 1951, с. 131.

¹³ Боров Ю. О комическом. М., 1957, с. 126, 127.

Здесь упускается один весьма существенный момент: гнев и ненависть сопровождаются презрением, эмоционально-эстетическим унижением описуемого явления. Сатирик увидел в страшном его комическую сторону, он вскрыл его несостоятельность и ничтожество, отделил его внешнюю показную мощь от его подлинной сущности, заставив «повиснуть на собственном удельном весе» (Герцен). Одним словом, сатирик сдернул с него устрашающий паряд и все увидели — король-то голый! Все это не может не вызвать смех, оно становится источником смеха. Разумеется, это не тот гомерический смех, каким смеялись на Олимпе счастливые боги. Нет! Это колючий, едкий, иронический и гневный смех.

В рецензии на комедию А. Потехина «Мишура» Н. А. Добролюбов подчеркивал, что в основе комедии должен лежать смех, поскольку именно в смехе и состоит специфика комедийного жанра. «Мы не обвиним г. Потехина за то, — продолжает критик, — что он преследует бескорыстие, лишенное всех других достоинств. Но мы заметим у него еще один *недостаток, касающийся сущности пьесы*, — *это недостаток смеха* (курсив мой. — Н. Ф.). Не внешнее качество составляет этот смех, а всю сущность дела в этом случае. Ведь г. Потехин писал комедию и выбрал для нее лица весьма комические». Главный герой комедии — Пустозеров, например, «со своим узеньким взглядом, формалистикой, фанфаронством, с отсутствием всяких сердечных увлечений и с дикими противоречиями слов и дела, этот господин — лицо в высшей степени комическое»¹⁴. Для того чтобы показать людишек вроде Пустозерова во всем блеске их убожества, автору необходимо было выставить героя в комическом свете. Только так и можно было показывать его жалким и в то же время комическим персонажем подлинно сатирической комедии, обличающей отрицательное и пошлое в жизни.

Н. А. Добролюбов останавливается и на характере смеха в сатире. Если объект осмеяния опасен, страшен, писал он, то на первый план выступает ненависть, *презрение*. Вы не умеете смеяться над Пустозеровым, продолжал Н. А. Добролюбов, оттого, что этот человек, обладающий властью, может оказывать влияние на вашу жизнь, оттого, что он «грозит вам стать смрадным и мрач-

¹⁴ Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1935, с. 421.

ным препятствием на вашей дороге всякий раз, как вы захотите сделать добро; оттого, что окружающие вас его хвалят, начальство возвышает, ваша жена, сестра, дочь влюбляются в него. Он возмущает самые святые ваши чувства, самые чистые убеждения, и на самом деле он опасен для них»¹⁵.

Значит ли это, что над страшным, опасным вовсе нельзя смеяться? Добролюбов категорически отвергает эту мысль. «Можно, но для этого надо найти в себе столько героизма, чтобы презирать и осмеивать все общество, которое его принимает и одобряет»¹⁶. Вот, оказывается, в чем дело: писателю необходимо гражданское мужество и глубокая объективность, он должен возвыситься над страшным. Только обрета свободу, он сможет смеяться. Это свидетельство Добролюбова ценно для нас прежде всего тем, что оно говорит в пользу убеждения, что смех в комедии — ее специфическое, неотъемлемое свойство.

Другое дело оттенки смеха, которые находятся в прямой зависимости от того, над чем смеется писатель, в каких условиях он создает свои комедийные произведения. «До вступления на престол Николая I,— писал А. И. Герцен,— в литературной оппозиции было еще что-то снисходительное, примиряющее, смех не совсем еще был пропитан горечью. Мы находим это в изумительных баснях Крылова (оппозиционное их значение никогда не было понято по-настоящему) и в знаменитой комедии Грибоедова «Горе от ума». Но когда после революционной попытки 1825 г. мрачный, гнетущий режим Николая стал душить всякое умственное движение, к смеху примешалось молчаливое, сосредоточенное отчаяние, и сквозь цензурные купюры проступила совсем иная скорбь»¹⁷.

Нередко случается, однако, что враг комедиографа сильнее его, он располагает возможностями принудить сатирика замолчать. Не поэтому ли в истории литературы столько анонимной сатиры? И чем меньше шансов на осуществление идеалов комедиографа, тем его критика непримиримее и бескомпромисснее. Иногда безнадежность борьбы против несправедливости и подлости выливается в злейшую иронию. «Путешествия Гулливера» Свифта —

¹⁵ Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч., т. 1, с. 422.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Русские писатели о литературном труде. Сб. в 4-х т., т. 2. Л., 1955, с. 55.

это не только уничтожающая сатира на классовое общество, но и на человеческие увлечения вообще. Разочаровавшись в людях и потеряв надежду на осуществление своих идеалов, сатирик, случается, смеется не только над общественными пороками, но и над хорошими людьми, примирившимися с этими пороками. Все-таки смеется...

Возбуждение смеха всегда являлось важнейшей задачей комических писателей. В этом отношении показательны опыт древней аттической комедии. Даже великий Аристофан охотно прибегал к элементам фарса, а нередко и к непристойностям, лишь бы они смешали публику. Комедия без смеха — то же, что жизнь без обмена веществ. Смех в комедии — глубоко социальное явление. Об этом свидетельствует история развития комедийного искусства. «Заставить улыбнуться над богом Аписом — значит расстричь его из священного сана в простые быки»¹⁸, — писал А. И. Герцен. Эта мысль в разных вариациях высказана многими художниками и мыслителями. Мученикам не хватает иронии, говорил Анатолий Франс. По мнению Луначарского, осмеяние незаменимо в борьбе с тем, что для врага является непререкаемым авторитетом, а иногда и святыней: «...саркастическим смехом не только опровергаются принципы противника, но внезапно снижается значение того, что дотоле считалось священным, а этого ничем другим, кроме презрительного смеха, достичь нельзя. Смех, когда он носит характер презрения, делается стальным оружием, ранящим чрезвычайно глубоко, наносящим неизлечимые раны»¹⁹.

Комедиограф, однако, творит не в некоем вакууме, он живет в обществе, и его произведения требуют понимания и поддержки, иначе это будет «глас вопиющего в пустыне» — его никто не поймет и не признает. «Для того, чтобы смех возымел действие, прежде всего *сам смеющийся должен быть убежден в ничтожности своего противника* (курсив мой. — Н. Ф.); во-вторых, смех должен вызвать у того, на кого он направлен, пониженную самооценку (Гегель это называл разложением человека и предмета в самих себе²⁰. — Н. Ф.); и, в-третьих, насмешка должна быть убедительной в глазах свидетелей...»²¹.

¹⁸ Герцен А. И. Полн. собр. соч., т. 9. Пг., 1919, с. 119.

¹⁹ Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8. М., 1964, с. 537.

²⁰ Гегель. Соч., т. 9. М. — Л., 1940, с. 71.

²¹ Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8, с. 536, 537.

Нельзя не вспомнить в связи с этим рассказ Ильфа и Петрова в предисловии к «Золотому теленку» о некоем угрюмом критике, который придерживался того мнения, что сатира «несмешна», что она отжила свой век, а юмор вреден, ибо превращает освещаемое явление в ничто, а это, дескать, боевому пролетариату не нужно:

«— Скажите,— спросил нас некий строгий гражданин из числа тех, что признали советскую власть несколько позже Англии и чуть раньше Греции,— скажите, почему вы пишете смешно? Что за смешки в реконструктивный период? Вы что, с ума сошли?»

После этого он долго и сердито убеждал нас в том, что сейчас смех вреден.

— Смеяться грешно! — говорил он. — Да, смеяться нельзя! И улыбаться нельзя! Когда я вижу эту новую жизнь, эти сдвиги, мне не хочется улыбаться, мне хочется молиться!

— Но ведь мы не просто смеемся,— возражали мы. — Наша сатира именно на тех людей, которые не понимают реконструктивного периода.

— Сатира не может быть смешной,— сказал строгий товарищ»²².

Забавно, не правда ли? Между тем ошибка «строгого товарища» Ильфа и Петрова очевидна: *в каком бы наряде комическое явление не выступало, оно всегда возбуждает смех*, который, будучи следствием комической борьбы, в значительной степени определяет природу комедийного конфликта, в том числе и сатирической комедии.

В нашей эстетике и критике стало довольно распространённым утверждение, согласно которому задача комедийного искусства — изображение борьбы нового со старым, что особенно наглядно проявляется, когда конфликтуют положительные и отрицательные персонажи.

Действительно, в подавляющем большинстве комедий (классических и особенно советских) эта мысль будто бы находит подтверждение. Вспомним, например, пьесы Ю. Смуула, А. Макаенка, В. Шкваркина. Конфликт между главными персонажами — не что иное, как столкновение передовых взглядов на жизнь и людей (положительные образы) с отсталыми, обывательскими идеями,

²² Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Золотой теленок. М., 1959, с. 329, 330.

проводниками которых являются отрицательные комические персонажи.

Но борьба между новым и старым находит свое выражение не только в комедии, но и в трагедии, и в эпическом произведении. Изображение борьбы нового со старым присуще искусству вообще, а не только комедийному жанру. Возьмем хотя бы «Русский лес» Л. Леонова. В основе романа лежит глубокий социальный конфликт, частным выражением которого являются столкновения между Вихровым и Грацианским. В романе показаны борьба между двумя социальными системами, непримиримое противоречие между несовместимыми взглядами и убеждениями, победа нового над старым, торжество принципов Вихрова над «философией жизни» Грацианского.

Однако в комедийных произведениях, кроме противоречия между новым и старым, существует еще одно противоречие — между внешней значительностью комического явления, претензией на важную роль, на серьезность и его внутренней пустотой, нелепостью. Действительно, многие комедийные произведения отражают «разлад» между внешней значительностью, претензией комических персонажей и их никчемной внутренней сущностью.

Так, комедия Сергея Михалкова «Памятник себе» увлекательно показывает нетерпимость нашей общественности к мещанским устремлениям некоторых людей, стремящихся извлечь из общих успехов сугубо личные выгоды. Еще не отзвучал ироничный смех, изобличающий их пошлый мирок, но нам уже понятно, что жить этим людям так, как они жили раньше, осталось считанные дни, поскольку их действия и мораль вступили в противоречие со всем укладом советской жизни, с нравственными нормами социалистического общества. Комедия рождает радостное чувство оттого, что подлость мещанина узнана и по его адресу раздался смех.

Смехом развенчаны и претензии Македона Сомы в пьесе Александра Корнейчука «Над Днепром». Сом, каким он показан в комедии, отсталый человек, он не спешит «двигаться вперед», он хитрит и извивается, когда видит, что общие успехи могут принести ему немалые личные выгоды. При этом он считает себя необычайно честным и крайне необходимым обществу человеком. Более того, Сом мнит себя правдоискателем и прямо-таки кипит от возмущения, когда ему напоминают, что он

жульничает, продавая городу виноград по спекулятивным ценам. Он грозит «на самые сиятельные вершины вылезти», но отомстить за нанесенное ему оскорбление, он «научит, как уважать руководящие лица», и Сом самым серьезным образом полагает (и других хочет уверить в этом), что он не только нужный человек, но передовой человек, так сказать, соль земли. «А как же вся область без меня будет?! — сокрушается он. — Где... где... у кого возьмут самые высокие показатели? ...К кому персонально ответственные гости будут ездить? Прощайте все! Не забывайте... А когда правда восторжествует, поставьте мне хоть из вербы... не, лучше из кирпича памятник на этом месте и скромно напишите: „Вот здесь нырнул вниз головой бесповоротно обиженный Македон Сом — председатель-миллионер, о котором во всех газетах писали и в одной портрет печатали... Вечная слава...“»²³. Несоответствие сути и стремления лежит не только в основе этого комического персонажа, но также и в основе комедийного конфликта пьесы.

Нельзя не согласиться с исследователем комического Д. Николаевым, когда он говорит о двух выражениях комедийного конфликта: о конфликте внешнем (сюжетном) и внутреннем (смысловом). Первый — столкновение между отрицательными и положительными героями или между отрицательными персонажами. Второй — противоречие между формой и содержанием явлений, выступающее и как «разлад» между устремлениями комических персонажей и положительным идеалом автора²⁴.

Говоря о внешнем (сюжетном) конфликте комедии, важно учитывать, что он иногда строится на иных принципах, нежели в драме. Если в драме конфликт раскрывается в столкновениях героев с различным мировоззрением, в противоречии двух взаимоисключающих точек зрения, двух противоположных лагерей, социальных групп, антагонистических классов, что предопределяет их идейную борьбу, то в комедии конфликт может разворачиваться в кругу лиц, одинаковых по своим убеждениям. Такой конфликт характерен для сатирических комедий, в которых нет положительных героев.

Наибольшее распространение получил конфликт по-

²³ Корнейчук Александр. Над Днепром. — Театр, 1960, № 10, с. 34.

²⁴ Николаев Д. Смех — оружие сатиры. М., 1962.

добного типа в комедиях XIX в. Убедительным примером могут служить «Ревизор» Гоголя и «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина. Такие комедии питаются соками реальной действительности, в которой жизненные противоречия приобретают четко выраженные комические признаки, граничащие с подлинным фарсом.

Важным подспорьем для освещения философской, а в тесной связи с ней и эстетической природы комизма являются суждения, высказанные классиками марксизма. Следует уточнить, что в данном случае имеются в виду не высказывания и рассуждения о сатире и комическом, давно нашедшие свое плодотворное применение в теории и практике сатирического искусства. Речь идет об их оценках определенных явлений, событий и процессов общественной жизни как комических. Ф. Энгельс в письме к К. Марксу от 3 декабря 1851 г. писал: «История Франции вступила в стадию совершеннейшего комизма. Можно ли представить себе что-нибудь более смешное, чем эта пародия на 18 брюмера, проведенная в мирное время, при помощи недовольных солдат, самым пезначительным человеком во всем свете, без всякого сопротивления, поскольку можно судить до настоящего момента. И как ловко все эти старые ослы были захвачены! Самая хитрая лисица во всей Франции — старый Тьер, самый тертый адвокат из всего адвокатского сословия — господин Дюпен попали в западню, которую им расставил самый признанный болван нынешнего столетия, — попали столь же легко, как это воплощение глупой республиканской добродетели — господин Кавеньяк и как жалкий болтун Шангарнье! И, чтобы довершить картину, — охвостье парламента с Одилоном Барро в роли «Леве-фон-Кальбе», и этот самый Одилон требует, чтобы его, ввиду такого нарушения конституции, арестовали, и ни за что не может добиться того, чтоб его потащили в Венсенн! Вся эта история придумана специально для красного Вольфа; он один может отныне писать историю Франции. Был ли когда-нибудь в мире произведен переворот при помощи более вздорных прокламаций, чем этот? И зачем этот смешной наполеоновский аппарат, годовщина коронования и Аустерлица, ссылка на конституцию консульства и т. д. Тот факт, что это могло удасться хотя бы на один день, действительно низводит господ французов до уровня ребячества, не имеющего себе равного.

Великолепен захват великих говорунов «порядка», прямо превосходит захват маленького Тьера и храброго Шангарнье. Великолепно заседание парламентского охвоста в 10-ом округе с господином Берье, который до тех пор кричал через окно: «Да здравствует Республика!» — пока, наконец, весь этот сброд не был захвачен и заперт среди солдат во дворе одной казармы. А затем этот глупый Наполеон, который начинает немедленно укладывать свои вещи, чтобы перебраться в Тюильри. Если бы над этим промучились целый год, не могли бы придумать более великолепной комедии»²⁵. Разнообразные формы и проявления комического в общественной жизни являются следствием того, что отдельные личности, как, впрочем, политические партии и социальные группы в ходе теоретической и практической деятельности, противодействуют развитию прогрессивных тенденций.

Сшибка в комедии отрицательного с отрицательным не предполагает непримиримой идейной борьбы, так как не отражает антагонизма классовых противоречий. Отрицательные персонажи в таких случаях обладают общим мировоззрением (к примеру, персонажи «Ревизора» Гоголя, как и многие действующие лица комедий Сухово-Кобылина и Островского, и по духу, и по своим устремлениям — близнецы-братья), а стало быть, исходят из одних и тех же позиций в оценке общественных явлений. По существу комические персонажи преследуют здесь одну и ту же цель и как бы соревнуются в ее достижении. Их столкновения поэтому происходят в основном на почве *личных* антипатий или незначительных разногласий, которые они, однако, возводят в принцип и которые помогают вскрыть их подлинный облик.

Столкновения отрицательных персонажей в комедии в чем-то напоминают шашечную игру в поддавки, когда противники вооружаются не мастерством выигрывать, а умением быстрее проиграть, ибо в этом проигрыше (как бы в перевернутом виде) и заключена победа. Разница лишь в том, что в такой игре более искусным считается тот, кто сумел первым капитулировать; в комедии же, по сути, терпят поражение все отрицательные персонажи, поскольку в ходе столкновений они саморазоблачаются, выявляя еще больше своих порочных качеств. Правда, здесь, в ко-

²⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 58, 59.

медии, всегда берет верх одно лицо — автор, выставивший комических типов на всеобщее осмеяние.

Это можно наблюдать как на образцах классических комедий, так и на примере советской комедиографии. В самом деле, герои комедии Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» Варравин и Тарелкин — оба хищники, хотя и разных калибров: один мелкий, а другой — покрупнее. Цели их столкновения низменны, аморальны, оба стремятся обмануть друг друга, добиться личной выгоды. Чем острее становятся их столкновения, тем они в более неприглядном виде предстают перед нами и тем рельефнее вырисовывается чудовищная картина беззакония, царившего в обществе, которое они представляют.

Своеобразие комедийного конфликта — борьба между отрицательными персонажами — смущает, а иногда приводит в негодование некоторых наших критиков и литературоведов, и они, не дав себе труда разобраться в сути дела, обрушивают свой гнев на произведения, построенные по этому принципу.

Право же, недостаток таких пьес состоит лишь в том, что они никак не укладываются в раз и навсегда выработанные этими критиками формулы. Например, рецензент журнала «Театр», рассматривая комедию А. Колосовского «Фараоны» и определяя ее как «пробу пера», отмечал, что в комедии «конфликт повисает в воздухе, и в ней нет никого, кто бы противоборствовал Тарану и его компании». Выставив, таким образом, писателя у позорного столба теории «бесконфликтности», рецензент теперь без труда разделался с «Фараонами». «Просто Тарану, хоть и в страшном сне, но пришлось побывать «в шкуре» своей жены, и он на собственном опыте ощутил, сколь это неприятно... — не без иронии писал автор статьи. — А все то огромное, что проходит стороной, не задевает событий пьесы «Фараоны». Герои ее живут в очень узком, обособленном мирке, и, кажется, никакие свежие ветры не доносятся туда — до того ограничен круг главных забот персонажей, до того невысок полет их фантазии»²⁶.

К сожалению, в этой рецензии сказалось не только непонимание особенностей комедийного искусства вообще, но и попытка навязать нашей сатире несвойственные ей цели, стремление предопределить творческий замысел ко-

²⁶ Театр, 1962, № 1, с. 144.

медиографа. Дело в том, что комедия вправе ограничиться показом только отрицательного, мир ее героев в самом деле «узок и ограничен», «полон их фантазии» и недавно «невысок», а борьба в кругу отрицательных персонажей — вполне закономерна для сатиры. Как увидим дальше, — это один из наиболее распространенных и наиболее эффективных конфликтов, определяющих своеобразие сатирической комедии.

Комедия ставит своей целью разоблачение и осмеяние явлений и тенденций со знаком минус. В зависимости от содержания и форм комического она может иметь различный характер — от веселой лирической шутки до сарказма и обличительной сатиры. Однако во многих случаях, хотя в разной мере, обличение недостатков и осмеяние их носителей остается ее главной задачей. Вот почему, по мнению К. С. Станиславского, «в каждой хорошей комедии, как говорят, в большой комедии, всегда есть элементы сатиры»²⁷.

Проблемы комедийного конфликта неразрывно связаны с проблемами противоречий реальной жизни, со спецификой отражения комедийным искусством жизненных противоречий и раскрытием их внутренней комической сути. Возьмем комедию П. Петренко «Липа отцветает». Пьеса посвящена колхозной деревне начала 60-х годов. Ее главный конфликт — это столкновение двух взглядов на жизнь и долг перед народом, партией и государством — передового и догматического, конъюнктурного. Бразной и Хутненко являются наиболее яркими носителями двух противоположных, взаимоисключающих точек зрения.

...Второй секретарь райкома партии Хутненко, воспользовавшись отсутствием первого секретаря Бразного, старается «вывести» экономически слабый район в один из первых по сдаче молока и мяса. Для этого он толкает председателей колхозов на «приписки», сдачу на мясокомбинаты молодняка и другие незаконные действия. Не о народном деле печется Хутненко, нет — он стремится прославиться, сделать карьеру. «Что для нас сейчас самое главное? Идем неплохо, выскочили вперед, — разглагольствует он. — Закрепиться! Показать крепкую

²⁷ Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. 2-е изд. М., 1963. с. 322.

руку... Иногда ударить ею так, чтобы слышно было в кабинете самого Ивана Мефодиевича... Так, так... чтобы обком знал, что мы здесь не играемся». Почему Хутненко действует с такой напористостью? Дело в том, что за его спиной стоят более ухватистые деятели, для которых дороги не реальные успехи трудящихся области, а «результаты для республиканского совещания». Автор комедии умело развенчивает беспринципность этого «руководителя», подает его в смешном виде.

Конфликт в комедии, как и в любом другом художественном произведении, — не праздная выдумка драматурга, а следствие того, что комедия — отражение реальной жизни, полной борьбы и различных мнений. Автор рассматриваемой пьесы противопоставил отрицательным персонажам представителей передовых сил. Это колхозники Весельчак, Геращенко и др. Их столкновения с отрицательными персонажами приводят к разоблачению последних. Интересен образ секретаря райкома Бразного. К сожалению, Бразной не показан во взаимодействии и столкновениях с Хутненным. Они живут в разных измерениях, поэтому один из них заботится об экономическом развитии района, другой — только о том, чтобы угодить начальству и продвинуться по служебной лестнице. Так они ни разу и не сталкиваются в пьесе лицом к лицу. Между тем столкновение Бразного с Хутненным обещало значительное углубление комедийного конфликта, более полное выявление правды жизни.

И еще один недочет этой комедии — это декларативность финала, развязка конфликта способом «возмездия» и «награды» за содеянное. Это выразилось в поспешной «расправе» над отрицательными героями, их, так сказать, административном наказании и благополучном разрешении буквально всех споров, после которых персонажам ничего больше не осталось, как спеть бодрую песню и разойтись по домам.

И в самом деле, эти бодрые песни не так давно пелись или слушались в конце действия героями многих комедий. Это произошло и в пьесе Петренко: Валяеву освободили от должности председателя колхоза, Хутненко изгнали из райкома, и Бразной спокойно удаляется на лечение в Крым (хотя, надо полагать, район очутился теперь в еще худшем положении, так как его и без того слабая экономика сильно подорвана Хутненным). Коме-

для заканчивается слащавой, идиллической сценой, в которой чуть ли не все жители района с песнями трудятся на строительстве межрайонной свинофермы и требуют только одного — «ввести рабочую гимнастику, как на заводах,— с музыкой».

Подобные финалы комедий свидетельствуют о том, что авторы подменяют подлинные конфликты умозрительными построениями. Стало быть, утрачивается логика развития событий и характеров, что, в свою очередь, приводит к художественной неубедительности. Подлинный накал противоборства персонажей предполагает правдивое отражение жизненных противоречий. Разрешение драматического конфликта не связано с необходимостью наказания или вознаграждения, поскольку является специфической художественной формой раскрытия идеи в действии. Такова особенность драматургии.

Как известно, Гегель отвергал попытки некоторых писателей свести развязку драматического конфликта к авторскому своеволию — к «возмездию» или «награде». Развязка конфликта, отражающая истинное развитие событий, «состоит лишь в устранении противоположностей как противоположностей»²⁸. Поэтому мы не должны понимать, считал Гегель, такого рода окончание «как чисто моральную развязку, согласно которой злое наказывается, а добродетель вознаграждается, т. е. когда у порока начинается тошнота, то добродетель садится за стол». Дело здесь не сводится к этой субъективной стороне в себе рефлексированной личности с ее «добром» и «злом»²⁹.

Отнюдь не каждое противоборство, пусть даже порой и острое, достойно лечь в основу драматического конфликта, быть в состоянии охватить все существо человека и серьезно сказаться на его судьбе. Настоящий конфликт отражает только лишь те столкновения, при которых представители противоборствующих сил находятся на разных идейных позициях, по-разному относятся к важным явлениям общественной жизни, к правде, истине, добру и злу. Все это определяет напряженность действия, накал борьбы и страстей. Можно было бы назвать немало произведений, разных по жанру, по своей значимости и художественной ценности, идейно-художественную энергию которых питает конфликт подобного рода.

²⁸ Гегель. Соч., т. 14, с. 380.

²⁹ Там же.

Конечно, необходимо строго учитывать специфику жанра. В комедии чаще, чем в драме (не говоря уже о трагедии), развязка конфликта завершается благополучным исходом. Тем не менее этот благополучный исход лишь в том случае подлинно жизненный и убедительный, если он является следствием логического завершения действия данных характеров в данных конкретно-исторических обстоятельствах.

Между тем, по мнению некоторых критиков, необходимым условием разрешения конфликта служит непременно наказание порока и торжество правды. Согласно убеждению автора ряда книг о современном театре Иосифа Киселева, в пьесах, «живописующих советскую действительность», могут быть «самые крутые, непримиримые конфликты», если они отражают борьбу «наших людей с отщепенцами общества — политическими чужаками, проходимцами, перерожденцами, стяжателями, паразитами». И поскольку не все поддается исправлению, перевоспитанию, то зло в произведении *«должно быть не только осуждено, но и искоренено»* (курсив мой. — Н. Ф.). Здесь оружия критики и самокритики недостаточно. Необходимо разить осквернителей законов социалистического общежития, нарушителей норм советской этики»³⁰. Этот вывод Киселева о «наказании» зла и «вознаграждении» добродетели в художественном произведении вытекает из его теории об «антагонистических» и «неантагонистических» конфликтах в советской драме.

«Антагонистические» конфликты, как полагает Киселев, возможны в пьесах, показывающих столкновение советских людей с нашими врагами, или же в произведениях из зарубежной жизни. Почему? Потому что противоборствующие силы здесь стоят по разные стороны классовых баррикад. Этим определяется ход драматического действия, завязка, развитие и разрешение конфликта. Социальное и политическое расслоение действующих лиц резко очерчено, противники обозначены явственно, борьба посит ожесточенный характер. Антагонистический характер борьбы, раскрывающей «непримиримые интересы и стремления», по мнению автора, приводит художника к «необходимости показать зло по всем правилам, не только осудить», но и «искоренить» его.

³⁰ Киселев Иосиф. Конфликты и характеры. М., 1957, с. 16, 17.

Совершенно иное дело в произведениях о нашей действительности, утверждает далее Киселев. В социалистическом обществе противоречия разрешаются мирным, неантагонистическим путем. Следовательно, и конфликты пьес на темы из жизни советских людей «неантагонистические» и их развязки в подавляющем большинстве благополучные: «Действительно, в нашем обществе, в котором нет антагонистических противоречий, характерных для капиталистического мира, все же ни на мгновение не прекращается борьба против отрицательных явлений в жизни, против пережитков прошлого в сознании советского человека. Отсюда и иная природа конфликтов в художественных произведениях советских писателей. Они, как правило, неантагонистического характера»³¹. Не менее определенно написано об этом и в статье «По закону правды жизни». «Если И. Микитенко, живший и творивший в определенную эпоху, — продолжает И. Киселев, — имевший дело с противоречиями определенного исторического этапа, обращался преимущественно к непримиримым классовым конфликтам... то А. Корнейчук в большинстве своем строит пьесы на противоречиях иного — неантагонистического характера. Оно и понятно. Корнейчук прослеживает жизнь советского общества эпохи окончательного построения социализма, и столкновения его героев происходят на иной почве, нежели схватки противоборствующих сил в пьесах И. Микитенко»³². Здесь, как видим, автор сознательно или по наитию стирает различие между противоречиями жизни, служащей материалом пьесы, и художественным конфликтом.

Получается, таким образом, довольно странная картина: ратуя на словах за конфликтность в драматургии как необходимость глубокого и наглядного раскрытия серьезных жизненных коллизий, И. Киселев на деле отходит к принципам «теории» бесконфликтности. Ведь приверженцы бесконфликтной драматургии тоже считали, что, поскольку в жизни нет антагонистических противоречий, значит и в искусстве наступил период соревнования хорошего с еще лучшим. Возьмем для примера хотя бы рассуждения по этому вопросу Н. Вирты. Анализируя кинофильм «Сельский врач», он утверждал: «Видимо-

³¹ Киселев И. П'єса і вистака. Київ, 1960, с. 16.

³² Киселев Иосиф. По закону правды жизни. — Советская Украина, 1960, № 10, с. 163.

го, яркого конфликта, столкновения каких-то сил, идей и понятий в жизни как-будто бы больше нет. Если возникают подобия таких конфликтов, то это случается в условиях, вовсе не типичных для нашей страны»³³. Отсюда — отсутствие острого конфликта в произведениях, или «спокойный конфликт», за который столь горячо ратовал К. Финн³⁴.

Безусловно, конфликты художественных произведений отражают жизненные противоречия. Это, повторяю, отнюдь не означает, что их, т. е. конфликты, следует отождествлять с теми противоречиями, которые находят место в реальной действительности.

Драматический конфликт — это прежде всего специфически художественное отражение в пьесе реально существующих коллизий способом их сопоставления, обобщения и типизации. *Драматический конфликт предполагает именно столкновение противоположностей. Конфликт — это диалектика драмы, единство и борьба взаимноисключающих сил.*

Вот почему «благополучная» развязка спора между Чесноком и Галушкой (из комедии Корнейчука, на которую ссылается Киселев) отнюдь не означает, что конфликт пьесы «неантагонистический». «Противоречия, отражаемые искусством, могут быть по своей природе и неантагонистическими, но конфликт обязательно предполагает такую степень развития противоречий, когда они поданы как противоположность и требуют разрешения в борьбе»³⁵, — возражала в книге о теории драмы Е. Горбунова И. Киселеву, пришедшему к выводу, что «ведущим конфликтом в современной украинской драматургии остается конфликт неантагонистический...»³⁶.

Может быть и не стоило останавливаться на развенчанной в нашем литературоведении «теории» И. Киселева, если бы она не обрела впоследствии приверженцев, пытающихся применить ее к комедийному жанру. «Конфликты в нашей сатире, — замечает литературовед И. Зуб, — не являются антагонистическими», потому что

³³ Советское искусство, 1952, 16 янв.

³⁴ Стенограмма творческого совещания на тему «Конфликт в современной драме» (11 января 1952, с. 53).

³⁵ Горбунова Е. Вопросы теории реалистической драмы. М., 1963, с. 167, 168.

³⁶ Киселев Иосиф. Конфликты и характеры, с. 24.

в нашей стране «нет классов-антагонистов»³⁷. Аналогично высказался и В. Сахновский-Панкеев в работе «О комедии»: «Советская драматургия знает и иные конфликты — неантагонистические, которые разрешаются примирением борющихся сторон. Но одна из них при этом непременно должна признать (и осознать) свою неправоту»³⁸. И далее, подобно Киселеву, автор пытается продемонстрировать пример такого конфликта на комедии А. Корнейчука «В стенах Украины».

Подобные утверждения зиждутся на поспешных выводах, а следовательно, на упрощенном, внешнем понимании комедийного конфликта как прямом столкновении персонажей. Итак, согласно такому взгляду, если герои стоят на разных непримиримых позициях — значит перед нами конфликт «антагонистический». Когда же их идейные убеждения сходны и не исключают друг друга, — мы имеем дело с «неантагонистическим» конфликтом. Недалом в названной выше работе Сахновского-Панкеева говорится, что конфликт между светлым миром советских людей и затхлым мирком Присыпкиных — непримирим; Победоносиков и Велосипедкин отрицают друг друга. Между ними не может быть никаких компромиссов, только жестокая борьба. Оттого, продолжает автор, что исход этой борьбы исторически предрешен закономерностями развития социалистического общества, «конфликт не становится менее напряженным. Он антагонистичен. Велосипедкину, Чудакову, их друзьям-энтузиастам с Победоносиковым и Оптимистиченко не ужиться»³⁹.

Но разве Чеснок может ужиться с отсталыми взглядами Галушки? Неужели коммунистическая мораль Чеснока совместима с обывательской моралью Галушки? Наконец, разве «жизненная философия» того же Галушки и ему подобных не осмеяна и не отброшена в сторону как вредная самим драматургом? Видимо, дело не в прямом столкновении героев-антиподов, а в развенчании и осмеянии тех явлений действительности, которые вступили в противоречие с передовыми силами общества и против которых выступает писатель. Именно поэтому вряд

³⁷ *Зуб Иван*. Людина в сатиричний гумористичний прозі. — Вітчизна, 1962, № 6, с. 169.

³⁸ *Сахновский-Панкеев В.* О комедии. М. — Л., 1964, с. 60.

³⁹ Там же.

ли можно было бы считать разумной попытку «подогнать» под рубрику «антагонистических» или «неантагонистических» конфликтов столкновения во многих наших комедиях.

Конфликт комедии поэтому не следует понимать только как борьбу между положительным и отрицательным началом. В комедии (особенно в сатирической, как уже отмечалось выше), кроме внешнего, есть еще и внутренний конфликт, суть которого в разоблачении внутренней пустоты социального зла. Стоит ли пренебрегать этим...

Стремление к «примирению борющихся сторон» в комедии, к тому, чтобы одна из них непременно признала и «осознала свою неправоту», стремление к разрешению комедийного конфликта в форме «наказания» и «вознаграждения» в конце концов приводит к облегченной конфликтности, к художественной серости и оторванности от жизни. А отсюда — чего греха таить! — рукой подать до бесконфликтности, в борьбе с которой так много изведено чернил.

Комедийная стихия одно время буквально захлестнула наши театры. В начале 60-х годов, например, в репертуаре театров Украины наблюдалось явное преобладание пьес с ярко выраженным комедийным началом и собственно комедий. Но затем положение начало меняться. В последующие годы их стало значительно меньше, хотя писали по-прежнему довольно много. Что же произошло? Может быть, театры стали бояться включать веселые пьесы в свой репертуар или комедия как жанр не пользуется больше популярностью у зрителя? Ни то, ни другое. Причина кроется, очевидно, в художественной слабости большинства пьес. Обилие комедийных произведений, безусловно, хорошая примета. Но при этом необходимо еще учитывать, каково их качество, где ищут драматурги объекты для осмеяния, да и каков он, этот смех.

В эти годы некоторым драматургам начало казаться, что удел комедии — скользить по поверхности жизни, что остроумие и юмор со всеми их безусловными приметами времени и национального своеобразия — дело пустячное, всем доступное, что комедии можно сочинять запросто и что, наконец, каждая пьеса, в которой содержится критика отдельных явлений жизни, принадлежит к жанру сатирической комедии. Стало быть, сатира вовсе не сложная штука, стоит только покритиковать да рассмешить

зрителей, чтобы прослыть обличителем пороков и страстным гонителем недостатков... Нет ничего ошибочнее этих мнений!

В комедии Николая Зарудного «Ну и детки...» действуют отцы и дети. Те, кто прожил жизнь, и те, кто только ее начинает. Что же это за люди — отцы и дети? Чем же они могут заинтересовать зрителя?

Прежде — об отцах. Много и честно трудились отцы, а теперь ушли они на заслуженный отдых. Но уйдя на пенсию, стараются не отставать от жизни. Об этом свидетельствует, в частности, то, что некоторые из них уезжают вместе с детьми на стройки Сибири. Но почему эти уважаемые люди столь безропотно, с необъяснимой покорностью позволяют обманывать себя, разрешают производить над собой эксперименты, суть которых сводится к тому, что их, как каплунов, откармливают и заставляют проделывать нелепые гимнастические упражнения? С какой целью автор вновь и вновь ставит этих пожилых людей в столь неудобное положение, что невольно начинаешь думать: «Право же, все эти старички — почтенные люди, только уж очень глупы». И мы начинаем догадываться — это сделано для усиления комедийности, ибо старички в основном и предназначены быть подлинными носителями комического в пьесе.

А дети? К сожалению, все они на одно лицо и самоотверженно суетятся вокруг вопросов, давно утративших остроту и общественное значение. Что же, между отцами и детьми существуют какие-нибудь противоречия? Нет, но зато мелких недоразумений хоть отбавляй. Так, главная героиня, выражая неудовлетворение своей прежней жизнью, горько жалуется: «Моя мама всегда говорила, что счастье — это жизнь без печали, модные платья, поклонники и... чтобы не было войны... Она готовила меня к этому счастью...». Между тем юная героиня встретила, как она красиво выражается, «очень несчастных людей, хотя они имели чудесные квартиры, модные платья... В их ушах переливались диаманты, а в глазах — застывшая печаль».

Какой же конфликт питает действие названной комедии Н. Зарудного? Происходят разного рода недоразумения, которые то и дело вспыхивают то в среде отцов, то в среде детей. На первый взгляд главная героиня отличается от своих сверстников тем, что хочет разобраться в

смысле происходящих вокруг событий, понять, где находится ее место в жизни. Однако в стремлениях Майи больше оригинальничанья и показного оптимизма, нежели подлинного интереса к тому, что совершается в действительности. «Мне надоело правильно жить,— вдруг заявляет она.— Я хочу делать не то, что делают все, а то, что хочу я». Оригинально, не правда ли? Чего же хочет, однако, Майя? Счастья. Что ж, вполне естественное желание, никто из героев пьесы и не возражает против этого. Все эти добрые люди только о том и заботятся, чтобы человеку было хорошо, чтобы он был счастлив. А в чем, собственно, видит Майя свое счастье? Она жаждет любви, она хочет быть любимой и любить. Так оно на самом деле и есть: Юра любит Майю, она, кажется, любит его. И тут Майю начинают одолевать сомнения — а существует ли вообще любовь? И она начинает еще пуще капризничать. «Я люблю тебя»,— говорит ей герой. «Расскажи мне лучше сказку о принцах, о замках, о любви большой, настоящей».— «Разве настоящая любовь только в сказках?» — «Без сомненья. В нашем городе принцев нет, это я знаю точно».— «Ты ошибаешься!» — «Нет. Противно, когда тебе стремятся заглянуть не в душу, а... за пазуху...» — «Майя».— «Вы все одинаковы, я знаю». Этим протесты и претензии героини и исчерпываются.

А ведь было обещано показать героиню самостоятельную и в чем-то даже бунтующую против серости и внешнего благополучия. Это сложная натура, это сама ищущая молодость — восхищаются ею персонажи комедии. Но разве может заключаться сложность характера в бесконечных претензиях и не по летам старческом брюзжании? В решительную минуту она отказывается уехать на комсомольскую стройку и продолжает разглагольствовать о счастье и честности.

Итак, нескончаемые тирады, капризное недовольство, гневное обличение мелочей, за которым пустота, ибо героиня понятия не имеет, чего она хочет, как, впрочем, и многие персонажи комедии. Они живут в обособленном мирке, где тихо, уютно и светло. Затем герои внезапно начинают куда-то спешить, кого-то искать и глубокомысленно суетиться. Между тем действие топчется на месте, а характеры остаются статичными и скучными. По сцене мечутся какие-то восторженные люди, в равной мере любимые автором; переживания и идеалы персонажей ока-

зываются на поверку просто трогательным пустячком. Во всем этом скорее чувствуется желание автора комедии распотешить нас нелепыми выходками чудаковатых «отцов» и «детей», чем коснуться проблем современности.

Сколько можно назвать комедий, где в угоду умозрительно сконструированным конфликтам авторы жертвуют законами реальных противоречий. По сути, это уход от верного отражения подлинной действительности, от воплощения жизненно острокомедийных конфликтов. «Правильно замечено, — писал И. Бехер, — что между осложнением и конфликтом существует большая разница и что наши писатели часто склонны смешивать эти два понятия. В чем же состоит (в общих чертах) разница? Осложнения происходят ежедневно, если не ежечасно. Все время возникают какие-то препятствия, трудности, ни один день не проходит без осложнений. Но конфликт, если серьезно отнестись к этому понятию, никак не является чем-то повседневным. *Подлинный конфликт нельзя просто разрешить как осложнение, устранить его или совсем не обратить на него внимания. Конфликт затрагивает самую сущность человека, он должен быть разрешен* (курсив мой. — Н. Ф.) ...Какая-то одна часть в нас не хочет больше жить так, как прежде, другая часть не может жить, как прежде. Конфликт требует напряжения всех наших сил. Мы должны направить против него все силы нашего ума и сердца, если не хотим, чтобы он одолел нас»⁴⁰.

Нет слов, трудно рассмотреть реальные противоречия и вовремя понять их новый смысл и новое содержание, не втискивая их, однако, в набившие оскомину драматургические схемы. Особенно нелегко это сделать в наши дни, когда жизнь, будто стремительный поток, сметает старые представления о многих понятиях и тенденциях, поставив на первый план нового человека с его сегодняшними представлениями о партийности, гражданском долге и нравственности.

В лучших своих образцах наша комедия всегда отличалась жизненной достоверностью и художественной убедительностью конфликтов, художественной выразительностью комических характеров. Под влиянием новой жизни ее смех звучит победней, конфликт нравственных

⁴⁰ Бехер И. Любовь моя, поэзия. М., 1965, с. 302.

начал затрагивает струны самых сложных отношений между людьми, подвергаются осмеянию теневые стороны действительности. Об этом, в частности, свидетельствует наличие в ряде комедий элементов сатиры.

Тем не менее многие комедии еще очень далеки от постановки жизненно важных проблем, их современность нередко исчерпывается авторской ремаркой: время действия — наши дни. Некоторые авторы ставят своих героев в слишком уж легко разрешимые коллизии, подменяют комедийную борьбу недоразумениями частного порядка, поверхностной хроникой событий. Комедия мельчает, ослабевает ее критический накал, как бы уменьшаются в своих масштабах объекты, в адрес которых звучит смех. В ряде случаев смех — не следствие комической борьбы, а как бы приложение к социально-бытовой драме, своеобразная демонстрация авторского остроумия. Не потому ли только некоторые произведения комедийного жанра выдерживают испытание временем.

Думается, и сегодня не утратили своей актуальности слова известного кинорежиссера Григория Александрова: «У нас много плохих комедий. И объясняется это тем, что мы стали понимать комедию лишь как внешнюю антитезу драмы. В основе драмы лежит конфликт. В комедиях мы нередко подменяем его недоразумением. Герои драмы переживают сильно, чувствуют глубоко. Эмоции комедийных персонажей часто мелки и ничтожны. Драма показывает жизнь как борьбу, она рисует действительность в ее изменениях и развитии. Последние наши комедийные фильмы показывают ее не только идиллически безмятежной, но и застывшей. Разумеется, что не все комедии последних лет таковы. Но совершенно несомненно, что уровень нашего комедийного мастерства значительно снизился. Опыт, накопленный за долгие годы, оказался растерянным, полузабытым. И для того, чтобы добиться нового подъема советской кинокомедии, нам надо не только осознать ошибочность бытующего сейчас в кинематографии понимания ее задач, не только преодолеть влияние пресловутой теории «бесконфликтности», которая и поныне почти безраздельно господствует в области комедийных жанров, но и вновь овладеть собственными, во многом утраченными традициями»⁴¹.

⁴¹ Яков Протазанов. М., 1957, с. 162, 163

Такое положение дел в комедиографии объясняется, видимо, недостаточной глубиной постижения действительности, своеобразной инерцией писательского мышления, ограничивающих возможности постижения диалектики жизни, которая, кроме всего прочего, несет в себе трудности развития, многообразие и сложность конфликтов и характеров. На практике же это ведет к художественной невыразительности, утрате некоторых весьма плодотворных традиций, а ведь бережное отношение к традициям предполагает, кроме всего прочего, овладение спецификой комедийного конфликта как своеобразного отражения жизненных противоречий.

Показывать комедийные столкновения — отнюдь не значит заниматься развлекательством, скользить по поверхности жизни, не касаясь живой ткани чувств и событий. Остроумие и вообще комедийные элементы, вызывающие смех, — это очень важные и необходимые признаки жанра, но все-таки не они определяют сущность комедии. Подлинно комедийным произведением пьеса становится в том случае, если комическая борьба персонажей приобретает острый характер и ведется смешными, с нашей точки зрения, средствами, проще говоря, когда конфликт развивается на комической почве. Салтыков-Щедрин справедливо отмечал, что те писатели, «которых игнорируют, но которые не желают, чтоб их игнорировали, прибегают к наружному комизму как к единственно доступному для них средству разубедить почтеннейшую публику. Не будучи в состоянии доискаться до комизма внутреннего ни в отдельной человеческой личности, ни в целом общественном организме, они щедро снабжают своих героев всякого рода противоестественными телесными упражнениями»⁴².

Комедийное разрешение конфликта не имеет ничего общего с облегченным подходом к нему, поскольку комедия не просто потешное зрелище, но средство осмысления жизни, постижения важных сторон человеческого характера.

Смысл комедийного конфликта состоит не в том, чтобы заставить героев понять, насколько они умны или глупы, достойны подражания и восхищения или же насмеш-

⁴² Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 5. М., 1937, с. 127, 128.

ки и презрения. Отнюдь! «Смешное,— писал Гоголь,— обнаруживается само собою именно с той серьезностью, с какою занято своим делом каждое из лиц, выведенных в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачею своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы. Но они сами совсем не думают о том, что над ними кто-нибудь смеется (курсив мой.— Н. Ф.)»⁴³.

Проще говоря, комедия призвана оказывать воздействие не на «героев», а на тех, кто ее смотрит, для кого она написана. Важно, чтобы зрители или читатели поняли, в чем достоинства или недостатки персонажей комедии, и извлекли из этого для себя необходимые выводы. Лессинг тонко заметил, что если «Скупой» Мольера не исправил ни одного скупого, то тем хуже для скупых, а не для комедии. «Скупой» назидателен 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. Стало быть, полезно знать тех, с кем встречаешься в обществе, и таким путем предохранять себя от неблагоприятных впечатлений, производимых примером.

Сила любого комедийного конфликта — в правдивости и злободневности, которые отражают подлинные жизненные процессы. Типические стороны данного явления останутся не раскрыты, если единоборство персонажей комедии будет лишено реальной основы.

Василь Минко — талантливый комический писатель. Его творчество питается народным духом, оно пронизано национальной традицией. Языковые перлы он черпает из народно-разговорной стихии. Минко неутомимо ищет оригинальных комедийных приемов, его мягкий, задушевный юмор приводит в веселое расположение духа, а сатира жалит и вызывает желание бороться со злом.

Вспомним его пьесу «Не называя фамилий», которая была, пожалуй, одним из наиболее заметных явлений нашей комедиографии начала 60-х годов. Правдивое изображение отрицательных явлений, живость изложения, темпераментность и остроумие обеспечили ей большой успех у зрителей. В комедии подкупала жизненная достоверность событий и образов, значительность поставленных

⁴³ Н. В. Гоголь о литературе. М., 1952, с. 109.

проблем, высокий гражданский пафос. Комедийная стихия произведения наиболее ярко проявилась в образах Поэмы и Дианы, «существенные черты которых схвачены писателем верно, удар по ним нанесен снайперский»⁴⁴. Комедию поставили многие театры нашей страны, она шла и за рубежом.

Но как только писатель отходил от важных проблем современности, как только он терял чувство реальности и увлекался развлекательностью — его постигала неудача. Так случилось с комедией «Соловей в милиции» (1963).

...В некоем городе Зеленограде жизнерадостные девчата Ната, Зоя и Варя искусно выращивают цветы, любовно ухаживают за зелеными насаждениями. Их заботами некогда заброшенный глухой уголок парка превратился в «такой красивый, хоть в кино снимай». Подруги любят делом своих рук, поют песни, декламируют стихи, восхваляют своего бригадира Нату за ее чуткость, душевность, поэтический талант — Ната ведь еще и стихи сочиняет. У всех хорошее настроение. А в это время в противоположном углу парка «румяный, краснощекий» Пончик и его собутыльник Эдд замышляют черное дело — уничтожить плоды их труда: «Ты видишь во что превратился мой пост?» — спрашивает Эдд своего приятеля, указывая на клумбу. — «Вижу, и сюда доползла культура. Но деньги все могут...» — бодро отвечает Пончик, который, как узнаем дальше, считается самым отчаянным браконьером города. Он обещает хороший ужин, если Эдд растопчет эту «культуру». Эдд, однако, не соглашается. У него болит голова и вообще плохое настроение. Негодующий Пончик удаляется. Заходит Алла, знакомая Эдда, которая пьет коньяк и изменяет мужу.

Вскоре появляются еще двое. У них меньше отрицательных качеств, чем у Эдда, Пончика и Аллы, но и они, по мнению автора, не из лучших, поскольку уничтожают красоту природы. Вся эта компания собралась в парке по случаю приезда Гостя (после станет известно, что это знаменитый певец и музыкант), устраивает на лоне природы пирушку. Само собой разумеется, что после пирушки, веселой и бесшабашной, трава оказалась измятой, цветы сорваны и т. д. Возмущенные цветочницы приводят участкового Тюльпана и требуют арестовать

⁴⁴ Караганов А. Характеры и обстоятельства. М., 1959, с. 199.

хулиганов. «Мы хотим и требуем правды», — заявляют они. Однако нерасторопный Тюльпан не внемлет столь громкому призыву и ограничивается штрафом. Более того, когда пошловатые приставаания Гостя совсем выводят Нату из терпения и она бьет его по лицу и обзывает хамом, Тюльпан ведет девушку в отделение милиции и, таким образом, окончательно попирает высокие помыслы наших героинь.

А в милицию все поступают и поступают жалобы на браконьеров: там отравили воду, там запустили руку в государственный рыбопитомник; кто-то держит у себя 18 кошек, которые вот-вот уничтожат всех птиц в Злепограде. На улице Гоголя срублено двадцать лип, на улице Шевченко — дуб, под которым отдыхал Богдан Хмельницкий, в реках уничтожена рыба, а в рощах остались одни воробы, жалуются герои. Браконьерство, согласно комедии, вот-вот опустошит вселенную.

Но что это? Не отдельные лица, не группки хулиганствующих людишек — нет! — государственные органы проявляют к нему терпимость! Терпимость и даже опасное добродушие. Героиня комедии — цветочница Ната, сторонница крайних мер со стороны органов власти, горячо укоряет начальника милиции в чрезмерной доброте: «Я слышала, как вы сегодня здоровались с соловьем. И в вашей милицейской библиотеке — Рыльский и Есенин. Вы не начальник милиции, а поэт». — «Спасибо за комплимент», — отвечает майор, не подозревая какую оплошность он совершил в это мгновение. «Плохой это комплимент, товарищ начальник. Поэзия для милиции — противопоказана», — поучает хранительница красоты природы. «Милиция должна быть жестокой на своем посту, бессердечной, если этого требуют обстоятельства. Она должна немилосердно карать!» — «Даже за сорванный цветок?» — только и может пролепетать начальник милиции, что окончательно рассердило нашу героиню, и она с пафосом бросает ему в лицо: «Для вас шахтер — человек, сталевар — человек. Для вас уголь и сталь, масло и сало — проблема, а цветок — фи, забава». Бедный майор милиции только руками разводит.

Можно согласиться, если уж персонажи комедии так горячо настаивают, что проблема цветка — важная проблема. Но стоит ли писать об этом целую пьесу, да еще присовокуплять к этому великое слово «правда»? Нель-

зя же, право, полагать, что автор серьезно верит, что правда и впрямь затерялась где-то между цветочной клумбой и районным отделением милиции. Между тем персонажи бесстрашно ринулись на поиски правды. «Правды хотим», — хором кричат они. В чем же она, эта правда? А в том, что «срубил какой-то подлец дерево — под суд его», а «браконьеров — в тюрьму». Но у нас ведь никто и не гладит браконьеров по головке. Кстати, об этом впечатляюще рассказывает одна из героинь комедии Минко. В поисках своей правды она добралась, наконец, до одного очень большого начальника и как только тот услышал о браконьерстве, сразу же страшно заволновался и немедленно пригласил ее к столу: «Такой длинный-предлинный и телефонов много. Выложили ему мы с Варей все. И про вас, и про рыбного председателя. Вскочил он на ноги — и сразу же к телефону. Прокурора, говорит, немедленно! А затем: начальника милиции немедленно».

Что тут поделаешь? Над безрассудными головами освернителей природы нависла страшная угроза. И кто знает, чем бы все это кончилось, если бы в дело не вступил соловей. Да, тот самый соловей, которого так любил слушать добрый майор Бойко. Именно этот соловей погиб от острых зубов одной из восемнадцати кошек (какой именно, из комедии узнать невозможно). Но этой своей преждевременной гибелью соловей вдохновил автора на создание третьего действия, в котором все так же легко сталкиваются герои и еще легче разрешаются недоразумения, возникающие между ними.

Драматург склонен к обобщениям, не затрагивающим существенных сторон действительности. Нанвпная и бесхитростная мораль (любите природу — и вы будете порядочными людьми), простота чувств и мыслей (если человек внешне красив — он хороший человек; любить значит петь и веселиться; правда утверждается насилием; милиционер — тоже человек, со всеми вытекающими из этого последствиями, и т. д.) — вот характерные признаки рассмотренной комедии.

В общем-то все это бесспорно, верно и удивительно... неинтересно. И дело, конечно, не в том, что в развитии действия пьесы активное участие принимает самый что ни на есть обыкновенный соловей, который «толкает» милицию на активные действия по спасению нашего общест-

ва от браконьеров и хулиганов. В комедии возможны самые невероятные события, и при всем этом ее герои призваны хоть чем-то быть похожими на живых людей, а их столкновения — отражать хотя бы некоторые важные стороны общественной жизни. К сожалению, в пьесе В. Минко комические характеры и комедийная борьба только лишь намечены.

В недавнем прошлом наши комедиографы нередко писали свои произведения не по законам жизненной правды, а исходя из лозунгов, провозглашаемых чересчур словоохотливыми личностями, для которых прожектерство, скороспелые выводы и поспешные, оторванные от реальности решения и действия, хвастовство и пустозвонство были программой действия, нормой поведения. Иные драматурги вдруг почему-то решили, что жизнь легка и безмятежна, а если еще при помощи кошечек и соловьев покончить с браконьерами, да помирить отцов с не по летам ворчливыми и привередливыми детьми, то ничего и желать больше не надобно. Стоит ли доказывать смехотворность подобных иллюзий?

Кроме важных примет времени, комическая пьеса несет в себе подлинность человеческого духа, восходящего на высшую ступень и приобретающего неповторимое своеобразие в каждую новую фазу общественного развития. Комедия меняется и обновляется, как меняется и обновляется сама жизнь; она показывает, как вследствие этих изменений находят свое воплощение в действительности идеалы писателя, с высоты которых он осмеивает недостатки. Вот одна из главных причин того, почему комедия призвана быть не только веселой и занимательной, легкой и изящной. Необходимо, чтобы она обладала остротой видения жизни, несла в себе богатство идейно-эстетического идеала.

Лишь при таком условии комедийное произведение зазвучит в полную силу, будет интересным и нужным людям сегодня и именно сегодня поможет им разобраться в сложных вопросах современности. И бесспорно прав наш талантливый комик Игорь Ильинский, утверждающий, что комедия — это средство нравственного совершенствования человека, что она сильна своим морально-философским взглядом на мир и что без нравственных корней, без «глубокого анализа характеров комедия обречена быть пустоцветом, из нее нечего извлечь. Пусть

поймут меня правильно — я далек от проповеди лобовой дидактики, нудной назидательности, но, сохраняя свою яркую зрелищность, комедия должна нести общественно полезную мысль»⁴⁵.

ПРИЗРАЧНЫЙ МИР КОМИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА

Художественная убедительность комедийного конфликта — в его правдивости и общественной значимости. Типические свойства характера не могут быть раскрыты, если не будет подлинного конфликта, определяющего взаимосвязи человека и общества. Конфликт включает в себе испытание сил, испытание не только внешне действительное, показанное в двух крайностях своего напряжения, но и испытание духовного состояния личности. И все-таки наличие острого конфликта еще не свидетельствует о художественном совершенстве комедии.

Конфликт — столкновение характеров. Конфликт тесно связан в своем развитии со своеобразием и самобытностью характеров. Без живого образа, без сложности во взаимоотношениях и мастерской обрисовки действующих лиц — нет подлинных конфликтов, как нет настоящего многообразия и правдивости раскрытия противоречий действительности. *«Ситуации и действие в пьесе, — писал Н. Погодин, — должны вытекать из существа героев (курсив мой. — Н. Ф.). Когда правильно решен и хорошо разработан образ, когда он живет подлинной жизнью, то в ситуациях и действиях этот образ начинает сам помогать автору. Автор хочет дать какой-нибудь очень хороший или очень плохой поступок герою, а образ сопротивляется, не идет в навязываемую ситуацию, и ты чувствуешь, что лжешь. Образы не действуют по произволу автора, а если и действуют, то через силу, уродливо»*⁴⁶.

Искусство комедии состоит в умении автора постигать явления жизни при помощи смеха. В процессе показа фактов и явлений комедиограф открывает мир по-своему лишь тогда, когда создаст комические типы, которые, вступая в противоборство, выявляют свою человеческую суть, а через нее — реальные жизненные процессы. «Че-

⁴⁵ Правда, 1969, 2 янв.

⁴⁶ Погодин Н. Театр и жизнь. М., 1953, с. 37.

ловек есть герой драмы,— писал В. Г. Белинский,— и не событие владычествует в ней над *человеком*, но *человек* владычествует над событием, по свободной воле давая ему ту или другую развязку, тот или другой конец»⁴⁷. Процесс начала и возникновения действия критик находил в проявлении «индивидуальных воль и характеров»⁴⁸.

Характер, по мнению Гегеля, находясь в тесной взаимосвязи с конфликтом, играет в драме *определяющую роль*. В истинно художественном произведении действие и конфликт «возникают из внутренней воли и характера и получают драматический смысл лишь в связи с субъективными целями и страстями... *Деяние коренится в самоопределении характера и должно извлекаться из этого внутреннего источника*»⁴⁹.

Диалектика взаимодействия характера и конфликта такова, что конфликт, лишенный живых полнокровных характеров, так же безжизнен, как и характер, не приведенный в столкновение с объективными обстоятельствами. В связи с этим важно вспомнить замечание В. И. Ленина, высказанное в письме к Инессе Арманд: «Весь гвоздь в *индивидуальной обстановке*, в анализе *характеров* и психики данных типов»⁵⁰.

Внутренняя логика данного характера тесно связана с логикой развития данного конфликта и является доминирующей в драме. Не потому ли от характера, как свидетельствуют большие художники-реалисты, начинается процесс создания художественного феномена. «Я встречаю, например, в жизни какую-нибудь Феклу Андреевну, какого-нибудь Петра, какого-нибудь Ивана,— писал И. С. Тургенев,— и представьте, что вдруг в этой Фекле Андреевне, в этом Петре, в этом Иване поражает меня нечто особенное, то, чего я не видел и не слыхал от других. Я в него вглядываюсь, на меня он или она производит особенное впечатление; вдумываюсь, затем эта Фекла, этот Петр, этот Иван удаляются, пропадают неизвестно куда, но впечатление, ими произведенное, остается, зреет. Я сопоставляю эти лица с другими лицами, ввожу их в сферу различных действий, и вот создается у меня целый особый мирок... Затем нежданно-негаданно является по-

⁴⁷ Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1948, с. 14.

⁴⁸ Там же, с. 8.

⁴⁹ Гегель. Собр. соч., т. 14, с. 331, 333.

⁵⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 460.

требность изобразить этот мирок, и я удовлетворяю этой потребности с удовольствием, с наслаждением»⁵¹.

Почти так же описывает процесс зарождения произведения Г. Ибсен. Для него, прежде чем занести на бумагу одно слово, было важно вполне овладеть возникшими образами — заглянуть во все уголки их души. Он всегда исходил от индивидуума: явления, сценические картинки, драматический ансамбль — все это приходит после само собой, и он нисколько об этом не беспокоился, раз только вполне овладел индивидуумом во всей человечности⁵². И. А. Гончаров говорил: «У меня всегда есть один образ и вместе главный мотив: он-то и ведет меня вперед — и по дороге я нечаянно захватываю, что попадает под руку, т. е. что близко относится к нему»⁵³.

Итак, характер является первоосновой художественного творчества. Поэтому какой бы напряженной ни была борьба, в какие бы сложные (драматические, комедийные) ситуации ни ставил автор своих героев — все это может остаться лишь интересной заявкой на пьесу, если основные сюжетные линии не мотивированы особенностями характеров действующих лиц. Характеры полностью раскрываются в конфликте, но если нет органического развития действия как следствия столкновения ярко выраженных комических характеров, художественная ценность драматического произведения всегда сомнительна.

В советской комедиографии создан ряд ярких характеров. Необходимо сказать о художественной значимости образов комедий Л. Леонова, А. Корнейчука, И. Микитенко, К. Крапивы, А. Салынского, А. Макаенка, А. Каххара, М. Бараташвили, Г. Мдивани.

Комедия выдающегося советского писателя Леонида Леонова «Обыкновенный человек» — произведение новаторское по своей сущности. Писатель раскрыл глубокий философский смысл понятия «обыкновенный человек», наполнив его новым содержанием, отвечающим принципам социалистического общества. «Обыкновенность» советских людей чужда заурядности, в известной степени она является синонимом духовной тонкости, высокой интеллектуальности и подлинной простоты человеческих отношений.

⁵¹ Русские писатели о литературном труде, т. 2. Л., 1955, с. 755.

⁵² Театр, 1954, № 3, с. 118.

⁵³ Русские писатели о литературном труде, т. 3, с. 110.

В леоновской формуле «обыкновенный человек» как бы спрессован многовековой опыт трудового народа по воспитанию высоких нравственных качеств свободного человека. Вот почему в комедии столь резко «обыкновенность» противопоставлена «необыкновенности» — этой красивой формуле мещанства, отмеченной печатью бездуховности.

Борьба за Дмитрия Ладыгина — человека, вышедшего из маляров и ставшего знаменитым артистом, и отрицание Дмитрия Ладыгина, зараженного бациллой обывательской морали, составляют суть комедийного конфликта. Постепенно стихают кипевшие страсти, и живительные, очистительные лучи смеха разрежают атмосферу, приносят облегчение. В конце действия мы становимся свидетелями «бунта» маляра — Дмитрия Ладыгина. «...Разгрелся, грозитя все со стен поснимать. Обожаю, когда в дяде Мите маляр бунтует», — говорит Алексей. Это знаменует собой возврат героя комедии Л. Леонова к человеческой сущности, т. е. его освобождение от мещанских пут «необыкновенности».

Утверждая высокие нравственные нормы новой жизни, комедия беспощадно осмеивает мещанство, выразителем которого является Констанция Львовна. Отличным комментарием к этому образу могут служить слова автора комедии. «Считаю мещанство самой злой и непреодолимой покуда опасностью. ~~Списал Леонов в одной из своих публицистических статей.~~ — Болезнь сидит глубоко, лечить ее трудно. Ветхозаветный мещанин прошлого ничто в сравнении со своим пореволюционным потомком. Нынешняя отрасль его, прокаленная огнем революции, хитра, предприимчива и мстительна. Аппетиты его велики, сожрать он может много, впрочем покамест он испуган и приглядывается. Защищенный отовсюду всевозможными жетонами благонадежности и стопроцентности, он тихо поедает корешки якобы отжившего дерева, и простакны вокруг чрезвычайно благодарны ему за это. Ибо мысль его течет гладко, не причиняя сомнения или вреда здоровью; речь его, исполненная энтузиастических громов, приятно убаюкивает кого следует. Он всегда торопится, забегает вперед, вечно суетится и достаточно кричит, в полной тишине, охраняемой милиционером. В искусстве он льет елей, сладкий на вкус, вызывающий изжогу у потребителя и тем более знаменательный, что в прежние

времена его лили только на покойников. В критике он вооружен бичом, цель которого не исправлять, а внушать лютое оцепенение; рецензии он пишет только басом. Но при случае и с дозволения может и наоборот. Лишенный творческого духа, он страшится стихийного творческого подъема, охватившего страну. Мне думается, что истинное имя его — *шаблон*. Знаменитый сон библейского Моисея про семь тощих коров, пожравших семь своих тучных подруг, имеет к нему прямое отношение»⁵⁴.

Констанция Львовна — это тип подлинно комический, выдержанный в гротесковом плане. Лживость и лицемерие, ненависть к трудолюбивым и честным людям, которые «ломают по десяти норм, не спят по десять суток и еще улыбаются при этом», а также сильно развитое чувство собственности делают Констанцию Львовну яркой представительницей воинствующего мещанства. Шаг за шагом развенчивается она в комедии, пока, наконец, не терпит окончательного поражения, и таким путем одерживает победу над нею «героическая обыкновенность», воплощенная в образах замечательных советских людей, таких, как Свеколкин, Аннушка, Алексей Ладыгин, Вера Артемьевна и др. Констанция Львовна, пожалуй, один из наиболее значительных комических типов, которые дала советская драматургия.

Комический тип обладает рядом специфических особенностей. Он *ставит перед собой иллюзорные цели и старается достичь их неподходящими к данному конкретному случаю средствами*. Игнорирование реальности является причиной, из-за которой он попадает в нелепое, смешное положение. Он *смешон не потому, что его действия противоречат здравому смыслу, как некогда утверждали, но вследствие того, что он противится прогрессивным тенденциям времени*. При этом он не только не осознает свои слабости и свою никчемность, а напротив, возводит их в добродетели и достоинства, будучи совершенно убежденным в своей значительности.

Вот почему *сила типизации комического характера, пафос его разоблачения, авторская позиция определяют эстетическую и идейно-воспитательную ценность комедии*. «Типизм есть один из основных законов творчества, и без него нет творчества»⁵⁵, — писал В. Г. Белинский.

⁵⁴ *Леонов Леонид*. Публицистика. М., 1976, с. 6.

⁵⁵ Русские писатели о литературном труде, т. 1, с. 603.

Типический образ — будь он положительный или отрицательный — вбирает в себя многообразные черты эпохи. Он выступает, с одной стороны, как синтез, как живое единство этих черт, с другой — он несет в себе идеи и взгляды самого драматурга, выражает его отношение к жизни.

Эстетическая ценность образа определяется не только его идейным зарядом, но и художественной обработкой того материала, который писатель использовал для его создания. Если этот материал, пусть даже самого высокого по своему гуманизму содержания, как следует не осмыслен, не пережит, не прочувствован, то произведения искусства как такового не будет. Получится схема логических умозаключений, хотя образ сам по себе может концентрировать чрезвычайно важные приметы жизни. По выражению Ф. Энгельса, такие художественные произведения остаются всего лишь «рупорами времени». «Самое ужасное для театра,— писал К. С. Станиславский,— это такая театральная пьеса, где выпирает тенденция, навязывание идей, и притом не живым людям, а манекенам, измышленным за столом любви, горячей любви к тем сердцам человеческим, которые автор хотел изобразить в своей пьесе»⁵⁶.

Сила типического образа в его многогранности, в художественно убедительной трактовке драматургом явлений действительности. А. С. Пушкин, сравнивая творческие методы Мольера и Шекспира, писал: «...лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков... У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен»⁵⁷. Шекспировской многогранностью в обрисовке характеров и отличаются неповторимо индивидуальные типы. Одноплановость всегда неубедительна. Она ведет нередко к схематизму. Идейно-художественная емкость таких образов незначительна.

К. Маркс, анализируя трагедию Лассалля «Франц фон Зикинген», заметил, что герой этого произведения Ульрих фон Гуттени воплощает в себе лишь одно «воодушевление». «А разве он не был в то же время даровит и чер-

⁵⁶ Беседы Станиславского в студии Большого театра в 1918—1922 гг. М., 1952, с. 32, 33.

⁵⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7. М.— Л., 1949, с. 516.

товски остроумен, — пишет К. Маркс, — и не совершил ли ты поэтому по отношению к нему большую несправедливость?»⁵⁸. Это случилось потому, что, создавая картину крестьянского восстания, Лассаль шел на поводу исторических фактов, следовал путем простого копирования, а не глубокого анализа и обобщения. Поэтому-то ему и не удалось художественно убедительно отразить основной смысл исторических событий. Судьбы его героев, как и сами герои, потонули в массе ненужных подробностей, которые помешали увидеть индивидуальные качества и проявление человеческих поступков действующих лиц трагедии.

В комедии проблема типического приобретает особое значение, ибо опасность создания мнимокOMICеских героев и возможность впасть в псевдокомизм здесь особенно велики, что, разумеется, отрицательно сказывается на правдивости отражения действительности. Смех, веселое настроение — это еще не комедия. Ведь нередко смех зиж-дется на внешних проявлениях комического и приводит к пустой развлекательности, к клоунаде. А клоунада — это лишь слабая тень комедии. Н. В. Гоголь справедливо находил, что между высоким восторженным смехом, достойным стоять в одном ряду с высоко лирическим движением, и гримасами цирковых затейников лежит целая пропасть.

«По каким признакам судить нам о *реальных* «помыслах и чувствах» *реальных* личностей? — спрашивал В. И. Ленин и отвечал: — Понятно, что такой признак может быть лишь один: *действия* этих личностей, — а так как речь идет только об общественных «помыслах и чувствах», следует добавить еще: *общественные действия* личностей т. е. *социальные факты*»⁵⁹. В мир «реальных помыслов и чувств» личностей и вводят нас талантливые советские комедиографы. Сила социальной значимости и эмоционального воздействия их образов определяется глубиной противоречий, в которых эти образы проявляются.

Художественные типы наиболее известных наших комедий социально обусловлены, в их личной судьбе чувствуется дух времени так же сильно, как и в общественной жизни.

⁵⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 25, с. 252.

⁵⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 423, 424.

В комедии Александра Корнейчука «Над Днепром» главное — это социальные обстоятельства, в которых действуют герои. Говоря о замысле пьесы, А. Корнейчук подчеркивал, что хочет рассказать в пей «о наших современниках, о людях... особой активности...»⁶⁰. Кто же эти люди?

Председатель колхоза Родион Нечай и является в комедии человеком «особой активности», смелым борцом за хорошую человеческую жизнь; он стремится в наши дни увидеть в своем колхозе ту жизнь, за которую боролись коммунары. Светлое будущее для него — это не нечто далекое и недостижимое, о котором только и можно прочесть в книгах или услышать из доклада приезжего лектора. Нет! Коммунизм он непременно хочет видеть и своим трудом утверждать его в сегодняшней действительности.

Поэтому Родиона занимают вопросы, как сделать человека *счастливым*, в чем будет состоять цель и смысл жизни людей будущего общества, каков будет их духовный мир. «А почему у нас нет художественной школы для детей? Музыкальная есть, а вот... А может, и наш какой паренек в такого бы вырос, и о нем написали бы хоть небольшую книгу...», — говорит он Орине в ответ на ее предложение прочесть роман Фейхтвангера о великом испанском художнике Гойе. И тут же советует ей давать людям читать книги, которые рассказывают про подлинные человеческие «чувства, что берега ломают».

Но для того, чтобы построить новую жизнь, надо до конца ликвидировать пережитки капитализма в сознании и поведении людей. Это трудная задача, ибо, по словам Владимира Ильича Ленина, сила традиций, привычки, косности — самая страшная сила. Нечай делает все, чтобы покончить с мошенничеством и спекуляцией, с благодушием и подхалимством и со всем тем, что унижает человеческое достоинство.

Вот почему конфликт между двумя председателями колхозов — Родионом Нечаем и Македоном Сомом интересен не только землепашцам. Он волнует рабочих, интеллигенцию — всех советских людей, потому что речь идет о месте человека в общественной жизни, о его призвании, о путях развития социалистического общества. «Почему батрачат у вас на виноградниках? Почему гребете с горо-

⁶⁰ Лит. газ., 1959, 12 сент.

да миллионы, невзирая на честь и совесть...» — бросает Нечай в лицо Сому, который спекулирует народным добром. А когда Македон начинает оправдывать свою «хозяйскую линию», говорит, что государство тоже продает сельскохозяйственные машины и тоже имеет прибыль, Родион объясняет:

«Родион. А куда идут эти доходы, вы разве не знаете?

Сом. Нет. Со мной не советовались...

Родион. А со мной советовались.

Сом. Удостоили!

Родион. Удостоили. И я всей душой поддержал руководителей наших, не пожалевших народных денег... на все то, что так высоко подняло над всем миром нашу честь, нашу славу... Если вас это не касается, спускайтесь на дно, в коряги, живите там и не высовывайте свои усы, не то оборвем начисто, с корнем вырвем».

Дума о большом, общенародном определяет и отношение Родиона к брату Гаврилу Нечаю, этому номенклатурному бюрократу, который, по его словам, вот уже 29 лет сидит на руководящих постах. За эти годы он не стал умнее и человечнее, а превратился в тупого, бессердечного делягу, который привык все делать по указке и совсем отвык самостоятельно мыслить. «...Без команды,— говорит он Родиону,— даже в своем доме не разрешаю себе в теорию и фантазию ударяться». Но главная особенность этого человека состоит в том, что он презирает простых людей, а себя считает безупречным носителем передовой морали. «Их, сучьих сынов,— говорил Гавриил о колхозниках,— надо держать крепко еще лет пятьдесят, а потом, по строгим анкетам, в коммунизм пускать...» Родион гневно называет подобных деятелей «большими лопухами». Ничто не может поколебать его веры в человека, разубедить в неизбежном торжестве коммунистических идей.

Родион Нечай весь в движении, он неутомимо ищет новых путей, стремится избавиться от тех привычек и взглядов, которые устарели и не соответствуют новым требованиям жизни. Пытливым умом, чистым сердцем надеется своего героя драматург. Такой, если нужно, не задумываясь, отдаст свою жизнь делу трудового народа.

Но почему же тогда Марина, хорошая, любящая Марина уходит от него, да еще и бросает горькие слова:

«Не могу... Еще минута — и я закричу на всю площадь... на все село... Ничего ты не понял... Ничего... Ты за всю свою жизнь не научился... прислушиваться к своему сердцу».

Что это? Крик уязвленного самолюбия покинутой женщины, голос слепой ревности? Нет. Родион любит Марину и ревновать его будто бы и не к кому.

Кто же виноват в разрыве между ними? А. Анастасьев высказал мысль о надуманности, недостаточной убедительности конфликта Родиона с Мариной. Он полагал, что Марина жаждет любви поэтической, а Родион подходит к ней с меркой обыденной, деловитой, хозяйской. «...Нет причины для несчастья героев, — писал критик, — такие хорошие, чуткие люди давно бы должны были понять друг друга, если б писатель дал им возможность поговорить не по заданному плану, а по велению сердца»⁶¹.

Подобную мысль, правда в более резкой форме, сформулировала в своей книге и Н. Кузякина: «Писатель не поставил своего героя в центр значительных столкновений и событий, чрезмерно и неоправданно усложнил его взаимоотношения с Мариной»⁶². Критик Е. Старинкевич отмечала, что «конфликт между Мариной и Родионом — их различное отношение к Македону Сому»⁶³. Еще определеннее высказывается А. Солодовников: «Марина — сестра Македона Сомы, и родственные отношения оказались ей дороже, чем любовь к идейно непримиримому Родиону»⁶⁴.

В самом деле, в нескольких местах комедии Родион говорит о своей непримиримости к сомам, к тем, кто хитрит и обманывает; он призывает Марину быть помощницей в его борьбе. В пьесе есть сцена: Марина, заступаясь за Сому, оскорбляет Родиона; потом они мирятся, затем снова ссорятся, и Родион упрекает Марину в том, что она, выступая против него, «повторяет слова своего брата». И, наконец, в сцене последней встречи Родион просит Марину быть «самым верным другом в... борьбе против сомов, сомчат», а Марина уходит от него.

⁶¹ Лит. газ., 1960, 17 нояб.

⁶² Кузякина Н. Нариси української радянської драматургії, ч. 2. Київ, 1963, с. 163.

⁶³ См.: Корнійчук О. П'єси. Київ, 1961, с. 10.

⁶⁴ Театр, 1961, № 3, с. 79, 80.

На первый взгляд этого вполне достаточно, чтобы прийти к заключению, что перед нами избитая вариация на тему столкновения между чувством и долгом. Но только ли к этому сводится все дело? Думается, это будет вывод, лежащий на поверхности. На такую точку зрения можно встать, если анализировать комедию А. Корнейчука не в комплексе идей и принципов, не в развитии характеров, а опираясь на отдельные реплики, отдельные сцены, отдельные положения.

При таком подходе действительно можно увидеть в образе Родиона человека, который хочет жить по-коммунистически и поэтому ищет «жену-друга, помощника в борьбе», а в Марине (так считает А. Солодовников) он находит лишь очаровательную искушительницу, обладающую «красотой, женственной силой и нерастраченными чувствами». Родион же явил пример высоконравственного отношения к женщине, и поэтому «чем женственнее и привлекательнее она, тем драматичнее и поэтичнее выступает образ Родиона, человека еще более сильного и не способного на компромиссы со своей совестью»⁶⁵.

Итак, если верить утверждениям ряда театральных критиков, все ясно и просто: конфликтует принципиальность и идейная непоколебимость (Родион) с жадой личного счастья и «поэтической любви» (Марина).

К счастью, А. Корнейчук показывает нам более сложного и интересного Родиона и не менее сложную и интересную Марину.

Что бы мы ни говорили о высоконравственности и неспособности Родиона идти «на компромиссы со своей совестью», но факт остается фактом: Марина по своей воле уходит от него. Оказывается, это Марина не может поступиться своими убеждениями и своими чувствами. И она права, хотя об этом писатель говорит как-то вполголоса, в подтексте. Ведь все-таки, как бы мы ни уважали Родиона, почти всегда мы оказываемся на стороне Марины, сочувствуем ей, а не Родиону, и подчас сожалеем о поступках Родиона, а не Марины.

В самом начале комедии в разговоре между Родионом и его другом Маком раскрывается одна особенность характера нашего героя: его стремление поставить себя выше человеческих страстей (пусть даже самых высо-

⁶⁵ Театр, 1961, № 3, с. 80.

ких!), если они захватывают и таких скромных людей, как Антон Мак.

О красавице-цыганке вспоминает Антон Лукич, о том, как он бросил матросскую службу и пошел за ней.

« — Неужели вы, Антон Лукич, пикогда не пожалели, что море на бабу променяли?.. — спрашивает не без чувства собственного превосходства Родион своего старого друга.

— Променял море?.. — задумчиво переспрашивает Мак, улыбнувшись. — Любовь — это тоже море... Только оно всегда бушует, всегда берега ломает... Когда же наступит штиль, тогда и любовь проходит.

Хорошо сказал Мак! Так хорошо, что даже Родион, только что бравировавший своей мужской грубоватостью, задумчиво говорит: «Ломает берега... Это правда».

Что ж, она, эта любовь, ломает берега и самого Родиона? О, нет! Он выше этого. Любовь бушует, как море, для таких, как Мак, но она, мол, подвластна Родиону. Позже он скажет тому же Антону Лукичу (и снова в его голосе прозвучит нотка превосходства и самодовольства), что его берега «выдержат, они окаменели».

Во всем этом проявляется какое-то упорное нежелание отдаться большому чувству, которое захватило бы его всего, дало бы возможность забыть о рубцах на сердце, оставленных жизнью. Родион оправдывается: годы не те. Но он молчит, когда хорошенькая Орина, зардевшись, признается: «Если бы у всех юношей было такое молодое сердце, как у вас, столько силы и огня...». По-видимому, здесь дело в ином — нежелании применяться к другому человеку, видеть в том, другом, независимую от его, Родиона, воли личность. Тот, другой человек, если он свяжет свою судьбу с Нечаем, должен будет полностью подчиниться нашему герою, раствориться в его «я», утратить индивидуальность и только тогда стать самым близким, самым верным другом в борьбе Родиона (заметьте, не в нашей борьбе, а в «моей борьбе») со злом. Но ведь это будет не равный друг, а всего лишь помощник, своего рода чистый и прохладный источник, из которого Родион черпал бы силы и вдохновение.

Удивительно ли, что Марина, больше и лучше, чем кто-либо другой, знавшая сильные и слабые стороны Родиона, не соглашается на такую вспомогательную для нее роль — и протестует.

Вот Марина съездила в город, взяла развод. Теперь можно бы соединить свою судьбу с любимым человеком. Но почему же она медлит, почему не соглашается на предложение Родиона переехать к нему? Ведь она так ждала этого дня, ждала и надеялась. Думала, что Родион как-то потеплеет, что-то светлое, легкое пробудится в нем. И дождалась:

Родион. Переедешь не к брату, а ко мне и сегодня же...

Марина. Хотя бы приказ подпиши и определи, что именно я должна делать на новом месте...

Родион. Хочешь, чтобы я на колени упал перед тобой и умолял?.. Так?! Прости, года не те...

Марина. И чувства не те...

Горд Родион, может быть, слишком горд. И он радуется, что не утратил это чувство, он ненавидит «покорных слизняков». Но и Марина ненавидит слепую покорность (а об этом не хочет знать Родион):

«...ты хотел бы, чтоб у меня не было своего мнения, чтобы я поддакивала тебе... Не будет этого! Не дожدهшься...»

Что же отвечает на это Родион? Обвиняет Марину в том, что она повторяет чужие слова, и добавляет, что она не должна с ним спорить, другие могут, а она не может. Почему? Родион не дает ответа. Марина, дескать, должна сама, без его объяснений понимать, что не может спорить с Родионом. И она действительно поняла, что стремление Родиона подавлять своим авторитетом, подчинять других своей воле, зажимая свое сердце в кулак, неудержимо.

— Таким меня сделала жизнь, и никто не в силах изменить это,— оправдывается Родион.

— Даже я?..— спрашивает Марина.

— Даже ты...

И Марина уходит, может быть, навсегда.

Трудно самого себя «перепахать». Трудно, особенно для такого цельного и сильного человека, как Родион. Он превосходно это понимает. Жизнь долго и упорно ковала его, и он вышел из ее горнила закаленным и честным, но что-то утратил от сердечной теплоты, которая так необходима людям. Это объясняет, но не оправдывает Родиона. И мы вовсе не намерены строго судить старого солдата, который весь прошит рубцами. Отнюдь нет! Но,

отдав должное уважение ему и его ратным и трудовым делам, мы хотим беспристрастно разобраться, как же случилось, что он не понял новых требований жизни, остался глухим к тем изменениям, которые в ней произошли. Многого изменилось, и прежде всего люди, их отношение друг к другу, к своим поступкам. В общем, люди стали откровеннее и светлее.

Чем пристальнее приглядываешься к Родиону, чем глубже проникаешь в духовный мир Родиона, тем больше убеждаешься, что рядом с его хорошими качествами человека и руководителя прижились и черточки, песущие в себе груз жизненных противоречий прошлого, с которыми уже не может и не хочет мириться наш современник. Поэтому-то нам в чем-то ближе и роднее беспокойная и доверчивая Марина. «Ему очень тяжело», — говорит Марине Касьян, сын Родиона. — «Не от меня это зависит... — отвечает женщина. — Знали б вы, как и мне тяжело... Жить не хочется! Если бы не работа да не то, что я всем слово дала, не знаю даже, выдержала ли бы...»

Как видим, Марина тоже человек сильный и не способный идти «на компромиссы со своей совестью».

Нет, не только разное отношение к Македону Сому разъединяет двух хороших и дорогих нам людей. Есть у них что-то свое, большое, трудное. Это свое — разный, неодинаковый подход к человеку в новых условиях.

И это не надуманный, а жизненный конфликт, выражающий одну из коренных примет времени, когда слияние высокой идейности и подлинной человечности, свободной даже от тени сознания своей исключительности, и составляет тот сплав, из которого состоит современный герой. Думается, правы те, кто отмечал, что многому можно и должно поучиться у Родиона Нечая. На голову выше он многих своих современников и товарищей. Но нельзя, невозможно ему каменеть, бронзоветь и превращаться в прижизненный холодный памятник эпохи! Впрочем, Родион и не станет таким — слишком любит он жизнь, слишком привязан к людям.

Гражданский пафос комедии А. Корнейчука не только в показе того нового, положительного, что родилось в жизни советских людей в 60-е годы, но и в разоблачении социальной опасности людей типа Македона Сомы, показа их призрачного мира. Отрицательные персонажи комедии выписаны умело и убедительно. Таковы подхалимы Ка-

лиокий Квак и бухгалтер Цапля, а вместе с ними — их «хозяин» председатель колхоза.

Македон Сом тщеславен, высокомерен и властолюбив. Смешон Македон и со своими угрозами дойти с жалобой на Родиона Нечая до «сиятельных вершин», уморительно комичен, когда начинает рассуждать о диалектике и т. д. Сом обладает некоторыми качествами, которые роднят его с Галушкой. Общим свойственны узость взглядов на жизнь, выработанная практикой «философия жизни» и бытовые, потребительские понятия о коммунизме.

Тем не менее Македон Сом хитрее, агрессивнее, опаснее и изворотливее своего предтечи. Его далеко не удовлетворяет «тихая жизнь», хотя он и разглагольствует о спокойной жизни и о том, что не следует спешить в коммунизм. Для себя Сом стремится урвать кусок побольше да пожирнее — ему подавай Золотую Звезду Героя Труда и славу, которая бы докатилась до самых «сиятельных вершин».

Комическое существует в объективной реальности, и комическое в искусстве есть только его отражение: комическое не иллюзия, как полагал некогда А. Бергсон и как считают некоторые современные буржуазные эстетики на Западе. Оно вполне реальное социальное явление, потому что каждое общество в той или иной степени содержит элементы своего отрицания, своего отмирания — процесса, который отражается комическим персонажем.

Комический персонаж является лишь обобщением отрицательных проявлений действительности, своеобразным художественным выразителем определенных черт живых людей. Между комическим в жизни и комическим на сцене нет принципиальной разницы. Комедия, по сути, осмеивает то, что является комичным в жизни.

Но существует разница в обобщении. Комедия есть синтез комического в жизни. Стало быть, комический тип вовсе не является чем-то из ряда вон выходящим. Он среди нас, его формы проявления и нюансы разновидностей поэтому бесчисленны.

Лессинг с полным основанием возражал Дидро, который полагал, что человеческая природа может дать самое большее десяток действительно комических типов. Тип — плод чрезвычайно сложных взаимодействий между общественной средой, биологической природой человека и жизненным опытом. Он всегда находится в зависимости от

социальных условий данной эпохи. Поэтому есть, например, бюрократы и лицемеры, а не вообще абстрактный тип бюрократа и лицемера.

Претензии комического персонажа смешны, потому что противоречат его сущности, нравственным принципам прогрессивной части общества. И тем комичнее и нелепее выглядит он, чем правдивее изобразил его писатель, чем больше он вобрал в себя характерных для данной эпохи отрицательных качеств.

Емкое, углубленное воспроизведение сущности отрицательного, раскрытие его разнообразных сторон — одна из главных задач комедийного искусства, которое призвано не просто фиксировать недостатки, но, подвергая их осмеянию, проникать в их связи с целым сложным комплексом социальных, психологических и конкретно-исторических явлений.

ПРИНЦИП САТИРИЧЕСКОЙ ТИПИЗАЦИИ

Сатирическая комедия — одна из высоких форм общественного сознания. Большая обличительная сила сатирической комедии делает ее мощным средством борьбы за общественный прогресс.

Когда заходит речь о комедии народной, то прежде всего отмечается ее веселость и жизнерадостность, ее наполненность светом и разноцветной гаммой юмористических красок, фантазией и остроумием. О заразительной веселости и добродушном юморе сатирической комедии приходится говорить с меньшим энтузиазмом, тем более что порою сатира тесно соприкасается с областью трагического.

Крупнейшие русские писатели хорошо видели свойственную сатире внутреннюю противоречивость. Ф. М. Достоевский писал: «...разве в сатире не должно быть трагизма? Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира две сестры и идут рядом, и имя им обеим вместе взятым правда»⁶⁶. Сходные мысли высказал по этому поводу и М. Горький: «Правда трагедии и комедии одинаково поучительна, так же как правда лирики и сатиры»⁶⁷.

⁶⁶ См.: *Борщевский С. Щедрин и Достоевский*. М., 1956, с. 296.

⁶⁷ *Горький М. Собр. соч.*, т. 25, с. 111.

Иногда «комическое сходится с трагическим»⁶⁸. Вспомним одну из наиболее драматичных комедий в русской литературе — «Вишневый сад» А. П. Чехова. Можно сослаться на высказывание А. С. Пушкина, что комедия «нередко близко подходит к трагедии»^{68а}. Возможно, именно это имел в виду Платон в конце своего «Пира», говоря, что комический писатель обладает тем же видом таланта, как и трагический, и что один и тот же поэт должен писать как комедии, так и трагедии.

От великого (объект трагического) до смешного — один шаг. Это — народная мудрость. Великое — это нечто в своем роде исключительное, проще говоря, очищенное от незначительного, мелочного и приподнятое над естественной в своем разнообразии житейской будничностью. Смешное же, напротив, находится ближе к повседневной жизни и, не возвышаясь над обыденностью, питается ее соками. Согласно обычной логике, смешное должно быть чуждо трагическому, враждебно по отношению к нему. Но смешному, оказывается, чужда заносчивость и высокомерие, оно уживчиво и прилипчиво. В самом деле, великое, если внимательно присмотреться к нему, отнюдь не лишено подлинных комических черт. И ничуть не страшась холодной строгости великого, комическое все смелее и плотнее подступает к нему, окрашивая его в разноцветные тона юмора. В этом решающую роль играют обстоятельства и время, оставляя за трагическим и комическим право звать к высоким идеалам...

Момент резкой стыковки трагического и комического высекает трагикомедию, но не всегда, а лишь в период крутых поворотов истории. Уже у «отца комедии» Аристофана нередко высшее проявление комического примыкает к трагическому, мир шуток соприкасается с драматическим, а гневная непримиримая сатира как бы становится дополнением к трагедии.

В комедиях Аристофана нередко проскальзывают нотки глубокой задумчивости и сердечной тоски по идеалу. В новейшей комедии эта особенность найдет свое дальнейшее развитие. В. Г. Белинский, как известно, вдохновенно писал о трагическом «значении комического произведения («Мертвые души». — Н. Ф.) Гоголя»⁶⁹, но здесь

⁶⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 8, с. 90.

^{68а} Пушкин-критик. М. — Л., 1934, с. 227.

⁶⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1954, с. 420.

же замечал, что это произведение — «созерцание данной сферы жизни сквозь „видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы“»⁷⁰. Так из комедии вьется тропинка в трагедию.

Обычно это случается тогда, когда целью, мишенью сатирического обличения становятся крупные социальные недостатки общества, когда сатира поднимается до высот больших социальных проблем, не ограничиваясь критикой нравов.

Различие между трагедией и сатирической комедией берет свое начало в самой сущности бытия⁷¹. Назначение и природа людей, их страсти, дела, характеры и события — все имеет свою серьезную и смешную сторону. Жизнь указала драме две различные дороги, но какую бы из них искусство ни выбирало, оно никогда не отклоняется от главного смысла реальной действительности. В самом деле, осмеивает ли Аристофан пороки афинского общества, карает ли Нушич смехом недостатки своего времени — что за дело до того, что один из писателей изображает общественную жизнь народа, а другой, напротив, ограничивается показом отдельных смешных человеческих качеств? Ведь и для Аристофана, и для Нушича источником творчества была настоящая жизнь. Возникающая из мира, в котором живет и действует писатель, комедия гораздо плотнее, чем трагедия, примыкает к внешним проявлениям действительности.

Сатирику присущ специфический подход к изображению жизни. Еще В. Жуковский заметил, что «сатира должна... иметь собственную, ей одной принадлежащую форму», что «сатирик пользуется определенными, особенными способами»⁷². В. Г. Белинский писал: «Трагедия может быть и в повести, и в романе, и в поэме, и в них же

⁷⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, с. 420.

⁷¹ Интересную запись сделал в своей записной книжке Вс. Вишневский: «Увидел ряд отрывков и ясно, как некогда, в 1929 году, финал „Последнего решительного“, — увидел финал: умирание командира, большевика... Колоссальной силы человек. Смерть скрашивают матросы-бойцы, стараясь делать вид, что ничего особенного нет. Они рассказывают, шутят... Командир умирает медленно, среди шуток и смеха, приказывая (приказ передается по цепи всем) смеяться... Матросы смеются, смех нарастает, достигая силы буйного вызывающего грохота. Среди смеха командир умер. Сняты фуражки... Сильнее смерти!..» (Вишневский Вс. Статьи, дневники, письма. М., 1961, с. 280).

⁷² Жуковский В. А. Полн. собр. соч., т. 9. СПб., 1902, с. 102.

может быть комедия. Что же такое, как не трагедия, «Тарас Бульба», «Цыганы» Пушкина, и что же такое «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем», «Граф Нулин» Пушкина, как не комедия?.. Тут разница в форме, а не в идее»⁷³. Таким образом, к сатирическим могут относиться произведения, которые объединяет какой-то своеобразный подход к действительности, своеобразный способ ее художественного изображения.

В чем же дело? Как известно, сатире как особому способу познания и изображения действительности присуще резкое осуждение отрицательных сторон жизни. Тем не менее нельзя все свести главным образом к этому ее свойству: острая критика отрицательного может осуществляться и при помощи несатирических художественных средств.

В своем понимании своеобразия сатиры революционно-демократическая эстетика исходила из того, что «уничтожение» носителей зла достигается в ней особым способом — беспощадным осмеянием изображаемого. На отличие, которое существует между произведениями «вполне сатирическими» и такими, куда сатира входит как «составной элемент»⁷⁴, указывал в свое время и Салтыков-Щедрин. Сатира требует совершенно иного отношения к изображаемым вещам, чем, например, дифирамб, подчеркивал писатель. Сатира имеет свои специфические закономерности, свои рамки условности, обладает сложными и изменчивыми формами.

В чем же суть этого специфического подхода к изображению жизни? В чем заключается своеобразие сатиры?

Сатирики очень часто прибегают к приемам деформации, окарикатуривания, гиперболы и гротеска. Некоторые теоретики склонны видеть в карикатуре и, более того, в гротеске неотъемлемую черту всякой боевой, значимой и действительной сатиры, читаем в одной из недавно вышедших работ о комическом. И далее автор исследования Б. Дземидок заключает: «Нам представляется, однако, что основные черты сатиры (в современном широком значении этого слова) следует искать не в области выразительных средств, а в плане идейного и эмоционального

⁷³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 8, с. 444.

⁷⁴ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 5, с. 375.

отношения к осмеиваемым явлениям. *Вопрос о принадлежности того или иного произведения к сатирическому жанру решают прежде всего не формальные особенности, а факт бескомпромиссного развенчивания и осмеяния в этом произведении отрицательных явлений* (курсив мой.— Н. Ф.)»⁷⁵. И хотя автор настаивает, что сатирическим следует считать такое произведение, где этот принцип доминирует, он в конце концов вынужден признать: бескомпромиссное развенчание и осмеяние отрицательных явлений может частично проявиться и в произведении несатирическом и придать соответствующую окраску отдельным его элементам.

Сатирический смех призван вызвать чувство презрения и негодования к отрицательным явлениям. Отсюда вытекает и тот главный способ сатирической типизации, который принято обозначать термином «преувеличение». И прежде, чем перейти к анализу сатирических комедий, важно установить содержание самого понятия «преувеличение» в сатире как главного способа сатирической типизации.

В ряде работ понятие «преувеличение» сводится к гиперболизации, т. е. преувеличению внешних черт образа. Между тем гипербола, а также гротеск, карикатура и т. д. всего лишь специальные приемы, с помощью которых художник добивается заострения образа. Нет слов, гиперболизация — одна из весьма важных специфических черт сатиры. Наряду с гротеском, карикатурой гипербола чаще всего используется в сатире. Однако не гипербола определяет специфику сатиры. Наряду с гротеском, карикатурой, фантастикой гипербола может вообще отсутствовать в сатирическом произведении. В то же время в произведениях, которые не относятся к сатире, можно наблюдать преобладание элементов гиперболы, фантастики, гротеска.

Поэтому нельзя не согласиться с мнением, что сатира определяется не тем, что в ней используются специальные художественные приемы, такие, как гипербола, гротеск, карикатура, а особым способом типизации — преувеличением и заострением образа.

Исходя из пафоса отрицания, сатира не может ограничиваться показом отрицательного в жизни, она долж-

⁷⁵ Дземидок Богдан. О комическом. М., 1974, с. 105.

на заклеить и выставить на всеобщее осмеяние отрицательное явление в крайнем своем выражении. Именно такой художественный принцип приобретает глубокий смысл: возбудить «в читателе созерцание высокого и прекрасного и тоску по идеалу изображением низкого и пошлого в жизни...»⁷⁶. Гипербола, гротеск, карикатура являются теми специальными художественными приемами, используя которые писатель как раз и добивается допускаемой в сатире утрировки, необходимой в определенных случаях для более резкого сатирического обличения.

Сатире присуще бескомпромиссное осуждение отрицательных сторон жизни. Тем не менее к этому нельзя свести ее специфику. Как уже отмечалось, острая критика отрицательного может осуществляться и при помощи несатирических художественных средств. Поэтому вряд ли стоит категорически утверждать, будто между критикой и сатирой можно поставить знак равенства, поскольку сатира есть только наиболее интенсивная степень критики⁷⁷.

Е. Озмитель относит к сатире «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, оду «К временщику» Рылева, «Доктора Крупова» Герцена, «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова⁷⁸. Г. Гай причисляет к сатире «Доктора Крупова» Герцена потому, что эта повесть написана «тайнописью»⁷⁹. В свое время Я. Эльсберг также утверждал, что «Доктор Крупов» — это «яркое сатирическое произведение»⁸⁰. Приведем еще один пример подобного подхода к рассматриваемой проблеме: А. Маркарян пишет о «Стихах о советском паспорте» как об одном «из великолепных созданий сатирического таланта Маяковского»⁸¹.

Ссылаются на известные слова Н. Г. Чернышевского, что «сатирическое направление отличается от критическо-

⁷⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 8, с. 90.

⁷⁷ Кирпотин В. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. М., 1955, с. 647.

⁷⁸ Озмитель Е. Теория революционной сатиры. Фрунзе, 1971, с. 44—67.

⁷⁹ Научные записки Днепропетровского университета, 1957, с. 55—60.

⁸⁰ Герцен А. И. Соч. в 9-ти т., т. 1. М., 1955, с. 508.

⁸¹ Маркарян А. О сатире. М., 1967, с. 43.

го, как его крайность... допускающая утрировку»⁸². Но это положение указывает, прежде всего, на качественное отличие сатиры от критики с учетом их общих черт. Следует отметить, что Иван Франко также писал об известном различии критики и сатиры, подчеркивая, например, что главная сила полемики Ивана Вишенского «очень часто переходит в сатиру»⁸³.

О существенном отличии сатиры от критики убедительно говорил Ф. Энгельс. В Шарле Фурье он видел не только талантливого критика капитализма, но и сатирика, и даже одного из величайших сатириков всех времен. У Ш. Фурье, пишет Энгельс, «мы находим критику существующего общественного строя, в которой чисто французское остроумие сочетается с большой глубиной анализа. Он ловит на слове буржуазию, ее вдохновенных пророков дореволюционного времени и ее подкупленных льстецов, выступивших после революции. Он беспощадно вскрывает все материальное и моральное убожество буржуазного мира и сопоставляет его с заманчивыми обещаниями прежних просветителей об установлении такого общества, где будет господствовать только разум... Фурье — не только критик; всегда жизнерадостный по своей натуре, он становится сатириком, и даже одним из величайших сатириков всех времен»⁸⁴.

В работе К. Маркса «К критике гегелевской философии права» есть интересное замечание о критике: *«Война немецким порядкам! Непременно война! Эти порядки находятся ниже уровня истории, они ниже всякой критики, но они остаются объектом критики, подобно тому как преступник, находящийся ниже уровня человечности, остается объектом палача. В борьбе с ними критика... — оружие. Ее объект есть ее враг, которого она хочет не опровергнуть, а уничтожить»*. Душа критики — *«негодование, ее основное дело — обличение»*⁸⁵.

Стало быть, есть существенная разница между критическим произведением, с одной стороны, и сатирой — с другой. «Сатира это не только острая критика, но и особая эмоционально насыщенная эстетическая форма критики, — справедливо пишет Ю. Боров. — Важнейшей

⁸² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1947, с. 18.

⁸³ Франко І. Іван Вишенський. Львів, 1925, с. 58.

⁸⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 196.

⁸⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 416, 417.

ее особенностью является не прямое осуждение недостатков, а подведение читателя к самостоятельному сопоставлению осмеиваемого явления и высоких эстетических идеалов, с позиций которых он и должен осознать жизненную несостоятельность сатирических типов»⁸⁶.

Можно привести великое множество примеров из творчества писателей разных стран и времен, когда художественные сочинения, будучи остро критическими, далеки от того, чтобы быть сатирическими. Эти примеры также свидетельствуют о том, что *сатира предполагает не только острую критику социально-вредных явлений, но и их эмоционально-эстетическое унижение путем беспощадного осмеяния*. Возможно, эту мысль имел в виду Н. Г. Чернышевский, когда писал в одной из своих ранних работ, что целью древней афинской комедии было «выставить смешную, глупую, вредную сторону... чтоб уронить... через то в общественном мнении»⁸⁷.

Итак, сатира отличается от критики утрировкой, преувеличением. Преувеличение в данном случае не есть лишь момент типизации вообще, а нечто большее. Сатирическое преувеличение уже переходит границу обычного преувеличения в искусстве, хотя не обязательно при этом выступает в форме гиперболы, гротеска, карикатуры. Гипербола, гротеск, карикатура в сатирической комедии служат целям выделения, заострения главных, существенных сторон изображаемого объекта, т. е. способствуют рождению в нас чувства негодования, протеста, возмущения объектом, который становится в нашем мнении ничтожным, вызывающим смех.

Не поэтому ли сатирический тип не отличается поэтической живостью, в нем чувствуется нечто от рассудочности, он не столь индивидуализирован и многосторонен в своих человеческих проявлениях, что, как известно, придает такую живость и прелесть повизны образам произведений других жанров. Вдохновленный бурным негодованием, до глубины души потрясенный попранием идеала, сатирик нередко теряет душевное равновесие, которое составляет необходимое условие творческого объективирования жизненных впечатлений, скажем, поэта или романиста, и воспроизводит действительность схематич-

⁸⁶ Боров Ю. Б. Национальные особенности юмора.— В кн.: Проблемы развития литератур народов СССР. М., 1964.

⁸⁷ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2, с. 803.

нее; ему присуще более контурное изображение характера. Могучий перевес социально-нравственных интересов над эстетическими делает из сатирика страстного обличителя общественных пороков. Об этой особенности хорошо писал А. В. Луначарский: «Заправский сатирик в большей или меньшей мере — карикатурист; он не стесняется выпячивать известные черты своих образов так, что «правдоподобие» от этого отчасти теряется, но зато выигрывает наша способность различать обычно прикрытое и постичь уродливое и смешное с несравненно большей легкостью, чем это возможно в повседневной, нестилизованной действительности»⁸⁸.

Советская сатирическая комедия заявила о своей новаторской сущности с первых же своих шагов. Будучи порождена новой жизнью, опираясь на традиции Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Сухово-Кобылина и громадный опыт мировой классики, советская сатирическая комедия начала свой путь как сатира, утверждающая завоевания социалистической революции. Она обрушила свой гнев против классового врага, против пережитков прошлого в сознании людей, против мещанского быта и всего того, что противопоставило себя революционной идее, революционному характеру. Для советской сатиры характерно воспроизведение новых противоречий жизни и типов, порожденных этими противоречиями; ей присуще противопоставление социальному злу высшего по сравнению со всеми предшествующими идеалами — коммунистического идеала, совпадающего с объективным ходом исторического развития.

У истоков советской сатиры стоял Максим Горький. Согласно Горькому, сатира при социализме остается формой познания жизни, раскрытия общественных противоречий с целью укрепления социального строя, воплощающего идеалы человечности и свободы. Горький теоретически обосновал необходимость развития сатиры в социалистическом обществе, определил ее задачи. Писатель предъявлял к сатире нового типа высокие эстетические требования, отстаивая разнообразие сатирических форм и средств. Он поддержал деятельность журналов «Чудак» и «Лапоть», выступил в первом номере «Чудака» с сатирическим наброском «Факты». В то же время он создает

⁸⁸ Луначарский А. В. Статьи о Горьком. М., 1938, с. 151.

произведения сатирического звучания, среди которых особое место занимает комедия «Работяга Словотеков».

В сатирическом произведении «Работяга Словотеков» (1920) М. Горький создал тип мещанина-приспособленца, который «топит дело» в пустозвонной болтовне о современном политическом моменте. В образе руководителя городским хозяйством Словотекова автор высмеял новую разновидность бездельника, укрупнил его как отрицательное явление, ставшее характерным для данного времени. Сделано это писателем хлестко, остро и весело. Приведем здесь разговор Словотекова с милиционером о лопнувшей трубе водопровода.

« — Это ничего, товарищ милиционер. Стоит только нам организовать для энергичной борьбы с разрухой, и все пойдет прекрасно. Труба — пустяк. Мы ей заткнем глотку, трубе. Мы все можем.

— Мне надо идти на пост.

— Погоди, товарищ, успеешь попоститься... Теперь, когда в Ирландии, в Исландии, в Лапландии, Гренландии и везде началось движение...

— Там детский приют без воды сидит...

— Это ничего, товарищ, наша Красная Армия скоро возьмет Крым, и мы выйдем к морю... Финляндия — тоже.

— Ну, я иду...

— Постой... ушел. Какой... несознательный... ему говорят, а он бежит»⁸⁹.

В 20-х годах молодая советская литература вела решительное наступление против серости и обывательщины. В 1929 г. среди деятелей культуры была распространена анкета по вопросу о мещанстве в быту и в искусстве. В статье «О мещанстве» М. Горький писал, что в некоторых произведениях «героизируется» мещанин: «Все чаще появляется в современной литературе излюбленная мещанством „неповторимая личность“ — человек, который жаждет абсолютной свободы выявления своего „я“ и не хочет иметь никакого отношения к действительности, презираемой им»⁹⁰.

«Мурло мещанина» В. Маяковский клеймил презрительным смехом еще до революции. После установления народовластия сатирик с новой энергией обрушивается на

⁸⁹ Горький М. Пьесы и сценарии. М., 1941, с. 155.

⁹⁰ Горький М. Собр. соч., т. 25. М., 1953, с. 25.

мещан-обывателей, изменивших свои повадки и облик в пооктябрьских условиях. С большой обличительной силой звучит эта тема уже в первом сатирическом произведении «О дряни», написанном вскоре после окончания гражданской войны.

Утихомирились бури революционных лон.
Подернулась тиной советская мешанина.
И вылезло
из-за спины РСФСР
мурло
мещанина.

Свет социалистической революции на какое-то время ослепил мещанина-обывателя. Уничтожив эксплуататорские классы, революция нанесла сокрушительный удар и по мещанской психологии «нажраться лучше как». Но уже поднимается «мурло мещанина» и начинает приспосабливаться к новым формам существования:

...с первого дня советского рождения
стеклись они,
наскоро оперенья переменяв,
и засели во все учреждения.
Намозолив от пятилетнего сидения зады,
крепкие, как умывальники,
живут и поныне —
тише воды.
Свили уютные кабинеты и спальни.

Насмешкой и презрением дышит стихотворение «О дряни» по отношению к обывательской нечисти, средствами сатиры уничтожает В. Маяковский изображаемый объект («мурло мещанина», «зады, крепкие, как умывальники», «иная мразь», «живут и поныне — тише воды», «свили уютные кабинеты и спальни»). Сатирический накал произведения нарастает от строки к строке, пока в финале не разряжается призывом к непримиримой борьбе с обывательщиной.

Маркс со стенки смотрел, смотрел...
И вдруг
разинул рот,
да как заорет:
«Опутали революцию обывательщины нити.

Страшнее Врангеля обывательский быт.
Скорее
головы канарейкам сверните —
чтоб коммунизм
канарейками не был побит!»

В стихотворении «Мрачное об юмористах» В. Маяковский изложил принципы сатирической типизации, выразил свое отношение к традициям и методам создания сатирического образа.

Дураков
 больших
 обдумав,
взяли б
 в лапы
 лұпы вы.
Мало, што ли,
 помпадуров?
Мало —
 градов Глұповых?
Припаси
 на зубе
 яд,
в километр
 жало вызмей
против всех,
 кто зря сидят
на труде,
 на коммунизме!

Наиболее ярко сатирическое дарование В. Маяковского проявилось в комедиях «Клоп» и «Баня».

Писатель хорошо знает современную ему жизнь, видит ее слабости и пороки и изображает их с иронией и сарказмом. В его комедиях действительность 30-х годов предстает перед нами во всем своем правдивом многообразии. Здесь есть то, что ускользает от истории: мелочность незначительных людей, их ежедневные дразги, большой накал мелких страстей. И над всем этим возвышается образ нового человека. Маяковский осмеивает незначительных руководителей, издевается над бездарными собратьями по перу, резким и ядовитым сарказмом бичует претенциозность новоявленных бюрократов и мещан.

✓ Именно В. Маяковскому принадлежит пальма первенства в развитии советской сатирической комедии. «Белика сила влияния его сатирической драматургии, — отмечал Борис Ромашов. — Будучи новаторской в подлинном смысле этого слова, соответствуя характеру и духу того времени, в которое она возникла, сатира талантливейшего поэта — это дыхание нового, революционного мира, это оружие рабочего класса в борьбе за утверждение своей власти. Сатирические пьесы Вл. Маяковского продолжали на совершенно новой социально-политической основе традиции русской общественной комедии. Прежде всего драматургия Вл. Маяковского — это драматургия народная, насыщенная революционным пафосом и обладающая большой силой идейного воздействия. Она положила начало советскому сатирическому жанру. Публицистическая страстность соединялась в ней с обличительным пафосом. В этих произведениях чувствовалась высокая идейная целенаправленность»⁹¹.

✓ Сатирические комедии В. Маяковского обладают силой больших обобщений, глубокого проникновения в суть явлений и точной политической оценкой. Он воспринимал жизнь как борьбу. Отсюда его непримиримость ко всякого рода социально-нравственным уродствам, страстная воинственность против пошлости и обывательщины.

Пьеса «Клоп» явилась своеобразным продолжением темы развенчания мещанства, ответом писателя на действительные события времени. Опираясь на десятки подлинных случаев, типизируя «факты обывательской мрази века и сегодняшнего дня», Маяковский создает образы обывателей, так сказать, двух типов: старого, дореволюционного, отжившего свой век (семья частного парикмахера Давида Осиповича Ренесанс, самородок, из домовладельцев Олег Баян) и послереволюционного — это бывший рабочий, бывший партиец, ныне жених Иван Присыпкин, стремящийся «пролетарским происхождением» прикрыть свою мелкобуржуазную сущность. Против мещанства в новом обличье, воплощенного в образе Присыпкина, который, по выражению одного из персонажей комедии, «с треском отрывается от своего класса» и становится предателем, и направлены сатирические

⁹¹ Советские писатели о своем творчестве. М., 1967, с. 112, 113.

стрелы комедии. Это тип мещанина, который сконцентрировал в себе характерные особенности обывательской психологии нового времени.

Комический персонаж Маяковского не просто накопитель, точнее, — это накопитель с претензией. Он желает быть обладателем всего, по его мнению, самого лучшего, и прежде всего изящного, аристократического. Поэтому для будущих своих дочерей покупает вместе чепчиков — бюстгалтеры, ибо считает их «аристократическими» чепчиками. Его внимание привлекли «танцующие люди из балетных студий» по той же причине. «Будущие потомственные дети» Ивана Присыпкина должны воспитываться в «изящном духе». И назвать своих дочерей он решил «аристократически-кинематографически»: Дороти и Лилиан, так же как и себе избрал «изящное» имя — Пьер Скрипкин. Да и женитьба на Эльвире Ренесанс привлекает Присыпкина не только своей меркантильной стороной, но и тем, что в доме парикмахера «настоящее обхождение». В конце концов этот персонаж полностью саморазоблачается, и становится очевидно, что «изящество» Ивана Присыпкина — это не что иное, как безвкусица и пошлость.

С развитием действия Маяковский углубляет характеристику своего героя. В сценах, показывающих общество будущего, у Присыпкина еще отчетливее выявляется новое качество, отличающее его от дореволюционного мещанина, — это жизненная необходимость маскироваться, глубоко скрывать свое подлинное лицо. Едва очнувшись после «оживления», Присыпкин прежде всего стремится удостоверить свою «личность», убедиться в сохранности тех документов, которые, по его мнению, обеспечат ему прочное положение в обществе. В карманах его свадебного пиджака находятся, помимо профбилета, членские книжки МОПРа, Осоавиахима, общества «Долой неграмотность», справка из ЗАГСа и т. д. При этом махровый обыватель решительно отмежевывается от мещанства: «В нашей красной семье, — говорит Присыпкин Баяну, — не должно быть никакого мещанского быта... Я против этого мещанского быта — канареек и прочего... Я человек с крупными запросами...»

Чувство мимикрии сопутствует Присыпкину и в конце действия, когда он спешит объявить о своем «кровном родстве» со зрителями, стремится «слиться» с ними. И в

этой сцене, являясь выражением общих черт мещанина, он не теряет индивидуальных особенностей.

«Директор. Товарищи, это же совсем не страшно: оно ручное! Смотрите, я его выведу сейчас на трибуну. *(Идет к клетке, надевает перчатки, осматривает пистолеты, открывает дверь, вводит Скрипкина, ставит его на трибуну, поворачивает лицом к местам почетных гостей.)* А ну, скажите что-нибудь коротенькое, подражая человеческому выражению, голосу и языку.

Скрипкин. *(Покорно становится, покашливает, подымает гитару и вдруг оборачивается и бросает взгляд на зрительный зал. Лицо Скрипкина меняется, становится восторженным. Скрипкин отталкивает директора, швыряет гитару и орет в зрительный зал).*

Граждане! Братцы! 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!»

С точки зрения Маяковского, современный мещанин — ничтожество, клоп. Заслуживает же он сатирического изображения в основном вследствие того, что он, подобно насекомому, паразитирует на теле молодой рабоче-крестьянской республики, стремительно идущей к социализму. Комедия Маяковского представляет собой характерное для него художественное решение очередной задачи политической сатиры. Возможно, Маяковский-поэт и ограничился бы метафорой «клоп», чтобы эстетически уничтожить мещанина. Но для Маяковского-драматурга этого уже недостаточно, и он стремится сделать данную метафору максимально емкой и убедительной. Развернутая и разработанная в деталях, метафора «обыватель-клоп» приобретает уничижительное гиперболизированное преуменьшение.

Для Маяковского вполне очевидно, что сатирическая комедия не может избежать вопроса о месте человека в обществе, об общественном начале личности. В конечном счете не одними личными качествами, не одними благими деяниями исчерпывается ценность человека. Подлинным критерием ценности выступает отношение человека к обществу в целом и в частности — к своей среде, своему коллективу, его вера в людей. Именно этих качеств лишен бывший рабочий, бывший партиец, а ныне мещанин Пьер Скрипкин — то бишь, Иван Присыпкин.

«Театр не отображающее зеркало, а — увеличительное стекло», он призван быть не только воспитателем, но и пропагандистом новой жизни, агитатором за новые коммунистические идеи. Театр, говорил В. Маяковский, — это «арена для пропаганды пятилетки». «Я хочу, — подчеркивал он на обсуждении „Бани“, — чтоб агитация была веселая, со звоном». И драматург призывал писателей использовать различные зрелищные приемы и средства, подчиняя их раскрытию основного замысла, наиболее яркому воплощению его на сцене.

Особо подчеркивал В. Маяковский специфику комедийного жанра с его четкой ориентацией на смех. «Меня сегодня в „Вечерней Москве“ критиковали рабочие, — писал он об итогах обсуждения „Бани“. — Один говорит: „Балаган“, другой говорит: „Петрушка“. *Как раз я и хотел и балаган и петрушку* (курсив мой. — П. Ф.)»⁹². Именно гротесковая заостренность образов, смешение фантастики, цирковых элементов, фейерверка усиливают сатирический пафос комедии, питают ее главную коллизию, которая, по словам Маяковского, состоит в борьбе «изобретателя т. Чудакова, придумавшего машину времени, с неким главначпугом (главным начальником по управлению согласованием) т. Победоносиковым».

Разоблачая носителей зла, писатель прибегает к довольно смелому драматическому приему. В третьем действии Победоносиков, Мезальянсова, Иван Иванович и Моментальников приходят в театр смотреть самих себя. И тут мы становимся свидетелями не только их поведения, но и реакции на искусство, которое они напрочь отторгают от жизни и деятельности людей. «Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже, — говорит Победоносиков. — Это надо переделать, смягчить, опоэтизировать, округлить». «Да, да, это неудобно», — подпевает ему Иван Иванович. А по убеждению Мезальянсовой, «искусство должно отображать жизнь, красивую жизнь, красивых живых людей».

В. Маяковский относится к тем художникам слова, которые очень широко пользуются методом преувеличения и карикатуры. «Один из способов делания образа, — писал он в статье „Как делать стихи“, — наиболее приме-

⁹² Маяковский В. В. Собр. соч. в 8-ти т., т. 7. М., 1968, с. 387.

няемый в последнее время,— это создание самых фантастических событий — фактов, подчеркнутых гиперболой». В его комедиях гиперболический образ вырастал из реальных фактов, тесно соприкасавшихся с обыденным течением жизни. Подавая крупным планом отдельные, наиболее характерные черты сатирического персонажа, драматург тем самым увеличивал впечатление безобразия и уродства.

Этот принцип гиперболизации и карикатуры положен драматургом и в основу образа Победоносикова. О своей деятельности Победоносиков говорит только как о деле большой государственной важности. «Я еду восстанавливать важный государственный организм, укреплять его в различных гористых местностях», — говорит он жене, собираясь прокатиться с любовницей. И тут же в хлестковском духе пускается в рассуждения о своей роли руководителя крупного масштаба: «Мне на лодках кататься некогда. Эти мелкие развлечения для разных секретарей. Плыви, моя гондола! У меня не гондола, а государственный корабль. Я тебе не загорать еду. Я всегда обрушиваю текущий момент, а потом там... доклад, отчет, резолюция — социализм». Между тем этот бюрократ занят пустейшими заботами.

В самом деле, что он делает на протяжении всей комедии? Победоносиков просматривает бумаги, диктует доклад о своих лживых успехах, а также о том, что «Александр Семеныч Пушкин, непревзойденный автор как оперы «Евгений Онегин», так и пьесы того же названия», несколько раз звонит кому-то по телефону, чтобы ему с новой любовницей устроили два билета на поезд, ругает машинистку за неосмотрительную критику в его адрес, подбирает новую мебель для учреждения, позирует художнику-натурщику Бельведонскому и разносит бухгалтера Ночкина, по своей воле распорядившегося 240 рублями. Таковы масштабы «государственной деятельности» этого сатирического персонажа.

Выступая 27 марта 1930 г. на совещании в редакции газеты «Вечерняя Москва» о постановке комедии «Баня», В. Маяковский защищал «свое толкование образа Победоносикова как типа бюрократа, введенного в пьесу, без маски, разоблаченного с самого начала. Упреки в отсутствии на сцене рабочей массы, партии, профсоюза Маяковский отвел указанием на то, что *пьеса сделана и по-*

казана именно с точки зрения рабочих и партийцев (курсив мой.— Н. Ф.)»⁹³.

В комедии «Баня» В. Маяковский ставил перед собой задачу «дать не только критическую вещь, но и бодрый, восторженный отчет, как строит социализм рабочий класс»⁹⁴. Осмеивая косность и бюрократизм, драматург страстно говорит и о достижениях строителей нового общества, об их непоколебимой вере в социализм, который они созидают своим трудом. Обличительный смех дан в сочетании с утверждением положительных явлений. Устами Фосфорической женщины автор славит свершения людей социалистического мира. «Вы сами не видите всей грандиозности ваших дел...— говорит Фосфорическая женщина. — Только сегодня из своего краткого облета я оглядела и поняла мощь вашей воли и грохот вашей бури, выросшей так быстро в счастье наше и в радость всей планеты... За вашей работой вам некогда отойти и полюбоваться собой, но я рада сказать вам о вашем величии».

Пьеса «Баня» не только шаг вперед по сравнению с «Клопом», но и пример подлинно новаторской сатирической комедии. Ее характеризуют смелость обличения отрицательных явлений действительности, высокое напряжение конфликтных ситуаций, своеобразие языковой палитры. По остроте и важности поднятых вопросов, по драматургическому мастерству «Баня» является одним из наиболее значительных произведений нашей комедиографии, непревзойденным образцом советской политической сатиры в жанре комедии.

Значение В. Маяковского для развития сатирической комедии нового типа огромно. Его пример и по сей день продолжает вдохновлять талантливых драматургов.

Одним из таких явился Кондрат Крапива, сатирические комедии которого знаменуют собой дальнейшее развитие советской комедиографии.

В основе коллизии сатирической комедии «Кто смеется последним» лежит борьба коллектива ученых с хорошо замаскированным врагом. Конфликт произведения Крапивы обнажает классовую непримиримость персонажей и усиливает динамику действия, связывая комедий-

⁹³ Вечерняя Москва, 1930, 31 марта.

⁹⁴ Маяковский В. В. Собр. соч., т. 7, с. 383.

ные перипетии в единый драматический узел. Завязку комедии образует смешная встреча трусливого Туляги с незнакомцем. Постепенно под влиянием коллектива Туляга находит в себе мужество и силу не только дать отпор Горлохватскому, но и до конца его разоблачить.

Образ Горлохватского подан драматургом гротесково-подчеркнуто, выпукло. Самоуверенность, двуличие, аморальность — вот доминирующие свойства его характера. Добиваясь ученой степени, Горлохватский запугивает Тулягу, шантажирует профессора Черноуса и т. д. Средствами сатиры подан и обыватель Зелкин.

К. Крапива использует разнообразные нюансы смеха, осмеянию отрицательного и утверждению положительного подчинены все компоненты пьесы «Кто смеется последним».

Главную сюжетную линию сатирической комедии «Милый человек» составляет разоблачение похощений Жлукты-Чарского. В начале Великой Отечественной войны, спекулируя на создавшихся трудностях и используя определенные лазейки и человеческие слабости, Жлукта некоторое время с успехом осуществляет свои шкурнические цели в одном из тыловых городов страны. Демьян Жлукта — дезертир и аферист. Он — воплощение безобразного. К. Крапива широко пользуется приемами гротеска, помогающими раскрытию социально аморальной сущности персонажа комедии.

Пьеса «Милый человек» обладает своеобразной художественной формой. Действие комедии проходит в двух временных плоскостях — в прошлом и настоящем. Такое композиционное построение позволило писателю создать ряд оригинальных комедийных ситуаций: один из героев пьесы выступает и как действующее лицо, и как его создатель (Язва), а действия других персонажей (Конягин, Пламенный, Клава) зритель наблюдает как бы и в жизни, и на сцене. Основное действие сопровождается прологом — «перед занавесом», где Язва и Пламенный высказывают свои взгляды на объект и задачи советской сатирической комедии, выступают против бессодержательных комедий и требуют высокоидейных и высокохудожественных сатирических пьес.

Комедия К. Крапивы отличается остротой конфликта, действенностью диалога. Положительный идеал утверждается всем развитием действия; идея торжества добра и

справедливости вытекает из осмеяния и разоблачения отрицательных типов.

Сатирические комедии К. Крапивы — грозное смеховое оружие в борьбе с недостатками. Смех вызывается различными средствами: внешностью персонажа, его действиями, ситуацией, словом... Используя различные приемы при создании персонажей, как, например, преувеличение, иронию, пародию и т. д., драматург добивается убедительной типизации образов.

Создавая комедийные произведения, писатели следовали принципам верности жизненной правде, оружием смеха боролись против серьезных социальных недостатков и их проявлений в социалистической среде. Они любовно и бережно отнеслись к освоению прогрессивного наследия прошлого, взяв и переплавив в своей творческой лаборатории все лучшее, чем гордилась отечественная классическая драматургия, — драматургия большой мысли и страстного сатирического обличения зла.

Правда, к середине 30-х — началу 40-х годов развитие советской сатирической комедии было несколько приторможено. К этому времени получила распространение концепция так называемой положительной сатиры. В драматургии начинают действовать неблагоприятные для ее роста тенденции. В ряде произведений дает о себе знать стремление к сглаживанию конфликтов, к изображению жизни советских людей как сплошного праздника. «Некоторое очевидное сужение возможностей развития советской драматургии начало проявляться и в том, что далеко не всегда получала поддержку советская сатирическая комедия. Так, за бортом театрального репертуара оказалась даже драматургия родоначальника советской комедиографии В. Маяковского»⁹⁵.

В силу этих причин по-настоящему интересные сатирические комедии, созданные в конце 30-х годов («Соло на флейте» И. Микитенко, «Обыкновенный человек» Л. Леонова, «Кто смеется последним» К. Крапивы и др.), начали встречаться критикой или сдержанно, или же с подчеркнутым безразличием⁹⁶.

На практике всячески игнорировался тот факт, что сатира в реалистической комедии — не внешнее украшение

⁹⁵ Очерки истории русского советского драматического театра, т. 2. М., 1960, с. 13.

⁹⁶ См.: Фролов В. О советской комедии. М., 1954, с. 143.

идей для большей легкости их восприятия, а форма вынесения приговора осмеиваемым явлениям и типам. Хотя, подчеркну, в призывах писать комедии не было недостатка в эти годы. «Наши драматурги,— серьезно требовал, например, украинский журнал „Театр“,— обязаны вооружать театры актуальными, содержательными комедиями и сатирами»⁹⁷.

Вскоре, однако, ретивые любители веселого жанра убедились, что писать комедии, только «брызжущие радостью»⁹⁸, вряд ли возможно. Почему? «У нас просто бояться комедийного», «У нас разучились играть комедии»⁹⁹,— уныло сетовал журнал «Театр» в 1939 г. Какая минорная интонация слышится в этих словах: «боятся комедийного», «разучились играть комедии»!

Все это не могло, конечно, не вызвать горьких раздумий у некоторых наших известных драматургов. А. Афиногенов записывает в своем дневнике: «„Нужна комедия“,— сейчас требуют... Это вроде как в магазине полуфабрикатов,— к котлете дают гарнир — юмор и комедию... Такие комедии — чепуха и семечки...»¹⁰⁰.

В определении жанров многие драматурги стали ориентироваться на так называемые «нейтральные пьесы», хотя были написаны и драмы, и героические пьесы, и лирические комедии. Трудный жанр драматургии — сатирическая комедия — выступал в наименее выгодном свете. Как раз в этом жанре была вконец запутана проблема характера и конфликта. Иные драматурги считали, что настали времена безраздельного господства на сцене легкой юмористической комедии, где весело резвятся радостные и беззаботные положительные герои и героини.

На подмостки театров и на страницы журналов хлынул поток так называемых лирических комедий. В подавляющем большинстве они были однотипными и по избраным темам, и по способу их обработки. «Жанр лирической комедии в конце 30-х годов особенно приобрел популярность,— пишет Н. Кузякина.— Этим термином называли пьесы, в которых было немного переживаний, основанных на недоразумениях (подсмотрел, недосмот-

⁹⁷ Театр, Київ, 1937, № 5-6.

⁹⁸ Чиаурели М. Лучший друг советского искусства.— Правда, 1949, 20 дек.

⁹⁹ Театр, 1939, № 8, с. 97.

¹⁰⁰ Афиногенов А. Дневники и записные книжки. М., 1960, с. 355.

рел, недослышал, не так посмотрел и т. п.), обязательно была любовная линия, а то и две или даже три; много песен и танцев. Подобные пьесы были даже лирическими, однако комедиями они не стали; несколько недоразумений — это еще не комедия... Пьесы, осторожно названные авторами лирическими комедиями, уже своими подзаглавиями снимали с себя какие-либо подозрения о возможности сатирического замысла, сатирических образов»¹⁰¹.

Такие комедии прежде всего изобличали пустоту и бессодержательность творческих замыслов их создателей. Пожалуй, главным достоинством подобных сочинений было то, что их авторы не придавали им существенного значения, так как их интересы лежали далеко за пределами искусства — нередко кратковременными литературными успехами они надолго укрепляли свое служебное положение. Некоторые из подобных пьес пользовались бóльшим или меньшим успехом, но жанр комедии недостаточно развивался как в идейно-художественном отношении, так и в плане правдивого отражения действительности, в плане связи с жизнью народа и его насущными потребностями. В них, как правило, преобладал легковесно-восторженный и навязчиво-назидательный тон; они были порою даже умные, но бесцветные — и вспомнить нечего!

Таких комедий написано и поставлено немало, значительные же произведения (вроде «Бани» Маяковского, «Необыкновенного человека» Леонова, «Аристократов» Погодина, «В степях Украины» Корнейчука) оставались редкими, недосыгаемыми образцами.

Лирическая комедия представлялась иным критикам и писателям единственно приемлемой разновидностью жанра. В большинстве комедий подлинной лирики по существу и не было, но зато вместо критики недостатков и показа действительной жизни было сколько угодно шумной парадности и казенного бодрячества. Распространенный в те времена афоризм «Жить стало лучше, жить стало веселее» истолковывался некоторыми писателями не как констатация факта значительного улучшения жизни советских людей, энтузиазма трудового народа, что действительно неоспоримо, а как установление сплошного общественного благоденствия.

¹⁰¹ *Кувякина Н.* Нариси української радянської драматургії, ч. II. Київ, 1963, с. 13.

Искусство сатирической комедии начинало клониться к упадку всякий раз, как только она пыталась игнорировать реальные жизненные противоречия и слишком тяготела к юмору.

Осмеяние как принцип оценки явлений действительности дает возможность сравнивать сатиру с юмором, но это сравнение пригодно в основном лишь для их противопоставления.

Разница между юмором и сатирой определяется характером комического противоречия, с одной стороны, и отношением писателя к этому противоречию — с другой. Речь идет о разнице между объективным (объективно-общественным), вытекающим из характера комического явления, и субъективным (субъективно-общественным), вытекающим из цели и мировоззрения автора. Обе эти особенности взаимосвязаны и взаимообусловлены, недооценка одной из них ведет к упрощению проблемы в целом.

Юмор — это, как правило, терпимое, нередко сочувственное отношение к осмеиваемому предмету; развлекая и таким путем возбуждая интерес, юмор как бы прощает смешному его нелепость. В смехе юмориста чувствуются нотки примирения, часто — это добрая или же отстраненно равнодушная улыбка по поводу несовершенства всего сущего, и прежде всего самого человека. Не случайно юморист желает быть объективным и спокойно уравновешенным.

Как раз такое состояние противостоит сатирику, который клокочет ненавистью, пылает гневом и бурно возмущается социальными пороками времени. Его меньше всего интересует здравый смысл индивидуума; показывая даже отдельную личность, сатирик имеет в виду общественные проблемы. Сатире присущ пафос отрицания осмеиваемого явления, ее критика носит социально-политический характер и отличается резкостью, эмоциональностью и бескомпромиссностью. В арсенале сатиры — сарказм, ирония, презрение. Громкий смех сатиры является выражением борьбы, а не примирения.

И если юмор тяготеет к эпике, к общечеловеческим проблемам бытия, то сатира, напротив, отражает состояние общественно-политической жизни, строго вписанной в конкретно-исторический контекст эпохи.

В первые послевоенные годы писатели, как и весь советский народ, жили радостью установившегося мира. Их сердца согревала надежда, что теперь, после стольких горьких бед и великой победы, после того, как наши люди проявили небывалый героизм и мужество в борьбе с ненавистным врагом, начнется новая, спокойная, созидательная жизнь. Счастье мирного труда, жизнь без войны, когда можно забыть об опасности и уверенно строить планы на будущее, — все это, естественно, стало главной темой литературы и искусства.

Не удивительно, что в эти годы литераторы создают комедии, в которых стремятся передать радость народа, отстоявшего мир на всей планете. В этот период появляются такие легкие, веселые пьесы, как «Вынужденная посадка» Водопьянова и Лаптева, «День рождения» братьев Тур, «Окно в лесу» Рахманова и Рысс, комедии А. Корнейчука, И. Кочерги и многих других авторов.

Действительно, в легкой юмористической пьесе можно было позабавить зрителя невинной забывчивостью нерасторопного почтальона, перепутавшего письма и телеграммы и вызвавшего кратковременную размолвку между демобилизованным воином и его возлюбленной. Но в социально значимой комедии уже нельзя было ограничиться смешными перипетиями непритязательного анекдота. Нужны были мысли о жизни и людях, знание реальной действительности, юмористический угол зрения для ее освещения. Писателям необходимо было более серьезно задуматься над тем, что же происходит вокруг, что подлежит гневному осмеянию, а над чем можно только пошутить и что следует поддержать. А тут уже вряд ли достаточно одних водевильных красок.

Но уже в комедии «Приезжайте в Звонковое» (1945) Корнейчука сквозь лирико-юмористическую стихию отчетливо звучит вопрос: с чего начинать разбитую войной жизнь? Быстро идущая вперед жизнь выдвигала перед писателями задачу более глубокого, вдумчивого осмысления ее противоречий и конфликтов на новом этапе развития.

Вооруженные методом социалистического реализма и подлинно научным марксистско-ленинским мировоззрением, наши драматурги все глубже проникают в существенные процессы общественной и личной жизни людей, изоб-

ражают деятельность нашего современника, его борьбу с отрицательными явлениями.

Серьезной помехой в выполнении советской литературой и искусством этих ответственных задач была так называемая «теория» бесконфликтности. Приверженцы этой «теории» исходили из вульгарного представления о том, что советское общество развивается без противоречий и в жизни советских людей не встречается серьезных препятствий, а бывают лишь временные, мелкие недостатки. Отсюда делался вывод, что предметом типизации могут быть только положительные явления. Всякое иное проявление жизни объявлялось нетипичным. Стало распространенным предубеждение против сатирического направления в драматургии. Авторы пускались на невероятные ухищрения, чтобы создать бесконфликтные произведения, противоречащие самой природе драмы.

По сути, три «теории» препятствовали развитию сатирической комедии в этот период: «теория» типического, согласно которой отрицательные явления не типичны; «теория» необобщающей сатиры, предполагающая, что сатира должна не создавать типы, а лишь описывать конкретные факты; «теория» обязательности положительного героя в сатирическом произведении. Призыв «не типизировать отрицательное» преграждал путь не только сатире, но и любой общественно важной комедии, ибо в фокусе ее внимания как раз и находятся отрицательные явления жизни.

О том, какие требования предъявлялись сатире в рассматриваемые годы, остроумно рассказывал Николай Акимов, страстный и неутомимый пропагандист комедийного искусства, известный деятель советского театра: «Сатира нам нужна острая, бичующая, смелая... Но что это у вас в руках? Бич сатирика? Не длинноват ли он? Попробуем отрезать конец. Еще покороче! Осталась рукоятка? Как-то голо она выглядит. А ну-ка, возьмите эти розы, укрепите их сюда. Еще немного лавров и пальмовую веточку! Вот теперь получилось то, что нужно. Что? Похоже на букет? Это ничего, наша сатира должна не разить, а утверждать. Теперь все готово. «Вперед, разите!» И так, поправка за поправкой, совет за советом — и сатирик постепенно превращается в поздравителя»¹⁰².

¹⁰² Акимов Н. О театре. М.—Л., 1962, с. 212.

Рассматривая комедии конца 40-х — начала 50-х годов, видишь, как они постепенно теряют свои главные жанровые признаки: пафос обличения, осуждения, осмеяния отрицательного. Все чаще появляются комедии, построенные на чистых недоразумениях между хорошими и еще более прекрасными персонажами произведения. Создается впечатление, будто в жизни того периода уже не было ничего отрицательного, отжившего свой век, ставшего вредным. Характерно, что в литературе тех лет не появляется сколько-нибудь общественно значимой сатирической комедии.

Мажорная пьеса, реже водевиль — вот жанровые разновидности комедий. Примером может служить пьеса А. Корнейчука «Калиновая роща». При всей несомненной одаренности ее автора — это всего лишь пастораль из крестьянской жизни, густо приправленная добродушным юмором, который в конце концов переходит в этаким поэтический восторг. Между тем современники еще хорошо помнили его сатирическую комедию «Фронт», смело заклеившую тупоумие и фанфаронство военачальников типа Горлова. Понятие «горловщина» было нарицательным в военные годы.

Вообще говоря, комедиям Александра Корнейчука присущ мягкий, задушевный юмор, расцвеченный задумчивыми лирическими тонами. Лирическая стихия нередко захлестывает чувства и мысли его героев, становится подчас доминирующей; сквозь нее как бы просвечивает жизнь с ее движением и изменениями. Но эту жизнь мы видим в какой-то мере смягченной и опоэтизированной, приглушенно звучат ее резкие звуки. Такова палитра этого художника. Когда же, создавая свои пьесы, драматург шел не от жизненных характеров и ситуаций, а от умозрительных выводов, оторванных от реальной действительности, сильные стороны его таланта теряли свою привлекательность. Это случилось и с комедией «Калиновая роща».

К чести писателя, он сам скажет впоследствии о «Калиновой роще» как о комедии, перегруженной «образами водевильного плана», как о произведении, где звучит «смех ради смеха», поскольку «ослабил контроль за собственным творчеством»¹⁰³, успокоился, снизил к себе требовательность.

¹⁰³ См.: Дніпро, 1951, № 8, с. 104, 105.

Тем не менее факт остается фактом: не только корнейчуковское сердце не взволновали «острые события государственной важности... и другие важнейшие стороны жизни»¹⁰⁴, но остались к ним равнодушны и сердца и других известных писателей. Обо всем этом и рассказал А. Корнейчук на II Всесоюзном съезде писателей в 1954 г.: «Почему так случилось, товарищи Корнейчук, Погодин, Симонов, Ромашов, Лавренев, Арбузов, Крон и другие товарищи, члены и кандидаты золотого фонда, что важнейшие процессы жизни и борьбы нашего общества, нашего народа, которые по праву называют трудящиеся всего мира учителем жизни, вы в последние годы так неглубоко и несовершенно раскрываете в своих произведениях? (курсив мой.— Н. Ф.)»¹⁰⁵.

Этот, скажем так, риторический вопрос А. Корнейчук поставил пять лет спустя после написания «Калиновой роши», когда положение в литературе значительно изменилось и комедиография обогатилась интересными и содержательными произведениями. А тем временем выходили пьесы, «лакирующие» жизнь, показывающие идеальное, приукрашенное вместо правдивого, реального. Комедиографы угощали зрителей остроумным льдом вымышленных характеров вместо того, чтобы выводить на сцену согретых юмором живых людей.

Кроме поверхностного взгляда на жизнь наших людей в этом сказалась еще и попытка писателей выдать желаемое за действительное, единичное за общее, типичное. «Ошибка писателей, разумеется, заключалась не в том, что они показывали новое, передовое, а в том, что самое передовое, самое образцовое и лучшее, действительно существовавшее в жизни... нередко показывалось в их книгах не как пример для подражания, не как ориентир для общего движения вперед, но выдавалось за нечто уже повсеместно достигнутое,— говорил К. Симонов на II Всесоюзном съезде советских писателей.— Трудности изображались чуть ли не повсюду уже преодоленными, а картина жизни оказывалась в той или иной мере приукрашенной».

Именно такой приукрашенностью, иллюстративностью отличаются многие комедии этого периода. В них стал

¹⁰⁴ Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1956, с. 193.

¹⁰⁵ Там же, с. 94.

обычным конфликтом (если так можно назвать легкоустранимые недоразумения) «между новым и еще более новым»¹⁰⁸, как некогда писал литературовед М. Гус. Во всех этих комедиях оставалось непонятным главное — почему их герои так поступают. Нравственный потенциал их был так мал, что ничего объяснить не мог. За действиями и поступками персонажей комедии стояли положения и истины, не проведенные через личность героев. Честно говоря, их создатели вряд ли думали о высоком назначении литературы, о самоотверженном и бескорыстном служении писателя народным интересам. Не может же быть, чтобы они искренне верили в то, что настал период всеобщего благоденствия и бесконфликтность стала нормой в искусстве. Во всяком случае вряд ли стоит говорить о большой творческой смелости авторов подобных комедий.

Но по мере того, как наша драматургия освобождалась от тенденции приглаживания противоречий действительности, расширялась ее тематика, раздвигался кругозор — жизнь находила в комедиях более правдивое и полное отражение. И все чаще выводились на суд общественности, на осуждение и осмеяние разные «нетипичные» в пору бесконфликтности явления, такие, как бюрократизм, карьеризм, иждивенчество и т. д.

Тем не менее не верно было бы полагать, будто комедιοграфия сразу же полностью покончила с прежними слабостями и недостатками. Настоящая жизнь в большинстве комедий все еще не находила достаточно яркого и глубокого отражения. Многие драматурги робко поднимали в своих произведениях новые пласты жизни, их сатира не всегда глубоко вскрывала природу социального зла.

Большая организаторская работа, проведенная Коммунистической партией, способствовала дальнейшему развитию демократии в социалистическом обществе, воспитанию высокой духовности личности. И искусство не замедлило отразить наметившиеся коренные сдвиги в жизни. В драматургию пришел герой нового времени, утверждающий себя в решении больших социальных проблем. Появляются комедии, в которых бьется пульс новой жизни, действуют правдивые герои, затрагиваются острые жизненные конфликты. Хотя в большинстве эти комедии еще

¹⁰⁸ Театр, 1940, № 12, с. 93.

несовершенны и неполноценны по своим художественным достоинствам, но их критическое направление, их сатирический пафос, без сомнения, заслуживали всяческого одобрения и поддержки.

Все отчетливее заявляет о себе сатирическая комедия. Попыткой создать сатирическую комедию послевоенных лет была пьеса Сергея Михалкова «Раки» (1952). Правда, вследствие своей художественной аморфности комедия вскоре была предана забвению. И все-таки она явилась той первой ласточкой, за которой последовали сатирические комедии В. Минко «Не называя фамилий», А. Макаенка «Извините, пожалуйста!», С. Михалкова «Памятник себе» и др.

Хорошо встретили зрители и появление сатирической комедии А. Коломийца «Фараоны». Во второй половине 1961 г. эта комедия была поставлена в Москве (Театр им. Гоголя) и почти во всех театрах Украины. Ею заинтересовались некоторые творческие коллективы Российской Федерации и ряда других союзных республик. Она была поставлена в Болгарии и Чехословакии. Такой интерес к комедии был вызван, разумеется, не только заботой театров иметь в своем репертуаре веселую пьесу, но и ее несомненной сатирической направленностью.

В основу сюжета положен вариант сказки о том, как мужчинам пришлось выполнять всю женскую работу и как плачевно все это для них кончилось. Оказывается, они и не подозревали, как много сил и времени требует этот незаметный, мало ими ценимый и неблагодарный домашний труд. Здесь легко было сбиться на примитивную дидактику, дескать, цените женщину, уважайте ее труд, облегчайте ее положение и т. д. Так оно и случилось бы, если бы автор преследовал только узкие цели морального поучения. Вышла бы легкая, развлекательная пьеса, как еще скорее получилось бы нечто скучное и утомительное, подобно тем комедиям, которые своей сентиментальностью и неумным бодрчеством вызывают у зрителя зевоту, даже если ему «Старым казачьим способом» отваливают «Миллион за улыбку» и лихо сулят «Двести тысяч на мелкие расходы»!

Пьеса А. Коломийца комедийна, полна радостного жизнеутверждения и веселого смеха, она касалась актуальных вопросов современности и непримиримо выступала против отрицательных явлений действительности.

...Легко и весело живет сельским «активистам»: заведующему механизацией в колхозе Тарану, бухгалтеру Аристарху, бригадиру Анисиму и заведующему птицефермой Оверку. Пьют, гуляют. Вот и сейчас возвращаются они домой после очередной пьянки. Завязывается разговор о жизни. Хорошо и легко им. Занимают руководящие посты в колхозе, но бездельничают. Тяжелую работу переложили на плечи женщин, да еще и обвиняют их в лени. Особенно недоволен Таран своей Одаркой. Опа, видите ли, и постарела, и стала какая-то неаккуратная, погрустнела. «Разведусь,— говорит он и аргументирует свое решение так: — В каждой газете пишется, что кто-то «возбуждает дело о ...» (жест). Это же по району... А в области? А в республике? А в Союзе? А на планете? Миллион миллионов — и ничего... Да...» Таким способом Таран хочет доказать, что он не хуже других. Вспоминает он и о фараонах, древних египетских царях, при которых был недурной, как ему кажется, обычай: женщины целовали фараонам ноги. И вот Таран засыпает и снится ему, будто произошло неслыханное: он и его друзья поменялись местами со своими женами. Комизм положения усиливается по мере того, как все глубже раскрывается несоответствие «фараоновых» замашек героев пьесы всему укладу нашей жизни.

А. Коломиец едко высмеивает «фараонов», вскрывает всю никчемность их помыслов и устремлений. Они жалки в своей самонадеянности и чванстве, смешны верой в свою незаменимость на руководящих постах. Вот «фараоны» готовятся к мести, которая должна образумить их «недостойных жен».

«Т а р а н. Когда они услышат песню и попросятся на свои места, прикинемся, что не слышим...

О в е р к о. Оглохли.

Т а р а н. Попросятся во второй раз, а мы еще громче.

О в е р к о. И когда уже в третий раз будут упрашивать...

Т а р а н. На коленях!

О в е р к о. Тогда согласимся.

К о р н е й. Но скажем: сидите и не суйтесь больше!»

Но жены, понятно, не собираются их упрашивать. Теперь они, как раньше их мужья, каждый вечер устраивают пирушки, веселятся и с тем же успехом осуществляют «общее руководство» хозяйством. Подобно «фараонам»,

они занимаются администрированием, всячески ратуют за ручные работы. «Пальцы никак не согну,—жалуется один из вчерашних „фараонов“ — Ониско. — Пятнадцать коров... И каждую надо выдоить... Ночью приснилось вымя, как сарай, а соски, как оглобли. Я же будто комар, прицепился к соску и качаюсь». Не кто иной, как этот же Ониско, когда он был бригадиром, рьяно препятствовал установке электроподплек на ферме.

Критика в свое время отметила, что сюжет комедии «Фараоны» строится на противоречиях между самими отрицательными персонажами, на сугубо комедийных коллизиях и недоразумениях. Главным положительным героем является здесь смех. Конфликт комедии Коломийца — в непримиримом противоречии положительных идеалов автора, его гражданской совести с мещанской моралью главных персонажей. В пьесе нет борьбы между отрицательными и положительными героями. Своеобразие раскрытия конфликта обуславливают взгляды, позиции автора, выраженные средствами смеха, что и дает возможность зрителю увидеть перспективы нашей жизни.

Так почему же автор все же не обошелся без положительных героев, которые здесь, по сути, никакого значения не имеют? Думается, это дань драматурга распространенному в то время требованию обязательности положительного персонажа в комедии.

Правда, это требование нигде официально не провозглашалось, однако отчетливо слышалось в советах и рекомендациях некоторых авторитетных знатоков драматического искусства. На II Всесоюзном съезде советских писателей отмечалось: «Многие драматурги заняты решением проблемы — как же писать сатиру, можно ли написать пьесу, где не будет ни одного положительного персонажа, и вообще после резкой и справедливой критики пьесы Зорина «Гости» стараются убедить друг друга, что следует сначала решить, какие Гоголи и Щедрины нам нужны, что нужно выработать сперва точную формулу, а потом писать сатирические пьесы»¹⁰⁷. А пока в комедиях, именуемых сатирическими, царил благодушный юмор.

Разумеется, юмор и сатира вовсе не противоположные друг другу понятия, они, находясь в руках настоя-

¹⁰⁷ Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, с. 191, 192.

щего художника, взаимопроникают, влияют друг на друга. И поэтому, хотя очень близка к фольклорному юмору драматургия наших лучших писателей, многие их комедии хлещут носителей зла наотмашь.

В сатирическом произведении неистребимо живут авторская надежда на духовное возрождение человека и авторская вера в выпрямление согнутых, увядших человеческих душ, несмотря на то, есть ли в комедии персонафицированный положительный герой или нет его.

Полемика о положительном герое в сатирической комедии не была плодом выдумки досужих догматиков, как полагали некоторые критики. Речь в конце концов идет о специфике сатирической комедии, о ее сущности и задачах. Вот почему приходится возвращаться, казалось бы, к отшумевшим и ушедшим в небытие спорам и «теориям».

Проблема положительного героя для литературы вообще — одна из важных и актуальных. Исторический опыт литературы свидетельствует о том, что духовный и нравственный уровень человека знаменует собой прежде всего герой положительный, т. е. созидающий, борющийся. Об этом убедительно говорит известный писатель Петр Проскурин. По его мнению, проблема положительного героя ощущается сейчас особенно остро, поскольку мы шагнули ныне в иную социальную обстановку после революции, и перед литературой встала потребность создать такой образ, который вобрал бы в себя главные черты поколения и донес бы правду о нашем времени до грядущих поколений. «Я считаю,— пишет П. Проскурин,— что литература может быть перспективной только тогда, когда создает крупные, запоминающиеся характеры. Есть много книг, а сколько вспомните героев? Можно по пальцам перечесть... То есть основная задача литературы художественной, настоящей — создать яркий тип героя, чтобы он вошел в народ как живой, чтобы его помнили, знали. И хотя сегодня высок общий уровень стилистики, но вот берешь какую-нибудь очередную книгу (из их огромного в последнее время потока), читаешь — все обстругано рубанком, нигде ни задоринки, ни шероховатости, а образа нет, характера нет. Задача литературы — по-прежнему характер, и никуда от этого не уйдешь. Ведь весь исторический путь человечества показал, что долг художника в первую очередь заключается в создании зримого, крупно-

го характера, такого, чтобы он был близок всему народу... Я уверен, что и этот порог переступит наша литература. Высокий уровень стилистики дала нам классика; наша забота — научиться у нее созданию яркого образа»¹⁰⁸.

В комедии дело обстоит несколько иначе. Однако, касаясь роли и значения главного положительного героя в комедии, важно прежде всего иметь в виду, о каком виде комедии идет речь. Например, в лирической — такой герой вполне закономерное явление. Важно (как показывает опыт классической и советской комедии), чтобы его столкновения с другими персонажами происходили на комедийной основе, а сам он был находчивым и остроумным, а не просто носителем всяческих добродетелей и постной безупречности, бесплотным и скучным рупором дистиллированных авторских идей.

Куда сложнее с положительным героем в комедии сатирической. Здесь положительные образы далеко не всегда могут стоять в центре комедийного конфликта. Более того, в сатирической комедии могут вообще отсутствовать положительные герои, и от этого произведение не становится менее талантливым, как это мы видим на многих примерах отечественной и зарубежной драматургии.

И все-таки долгое время господствовало мнение, будто в комедии положительный герой обязателен, в противном случае она будет искажать советскую действительность¹⁰⁹. Ход размышлений приверженцев этого мнения

¹⁰⁸ Литературная Россия, 1976, 27 авг.

¹⁰⁹ В споре о путях развития советской сатиры в 50-х годах наибольшее внимание привлек вопрос о том, каким образом должно воплотиться в ней положительное начало. Большинство выступавших по вопросам сатиры пришли к выводу, что отрицательным персонажам обязательно должны быть противопоставлены положительные герои. На дискуссии о сатирической комедии, проведенной 8 апреля 1953 г. Президиумом управления Союза советских писателей совместно с активом московских литераторов, об этом говорило большинство ораторов. В докладе Е. Суркова было выдвинуто требование обязательного столкновения в сатирической комедии «двух разных социальных характеров». Нелзя, утверждал Е. Сурков, «чтобы положительные персонажи не находились на главной линии действия, чтобы борьба положительных и отрицательных персонажей протекала где-то на периферии пьесы. Борьба только тогда оказывается активной и воздействующей на зрителя, когда положительный герой приходит к победе, преодолевая косные силы и утверждая свою правоту в действии» (Лит. газ., 1953, 11 апр.).

был примерно таков: жизнь советских людей резко отличается от жизни старой России. Построен новый мир, воспитан новый человек. Взаимоотношения личности и общества утратили свой антагонистический характер. С развитием социалистического общества иной становится природа литературы и искусства, меняется, в частности, роль сатиры. И хотя за ней продолжает сохраняться ее критическая направленность и она призвана бичевать недостатки, все-таки в сатире теперь должно более явно ощущаться положительное начало, которое является главным в жизни нового общества и т. д.

Из этой верной в своей основе посылки делался неправильный вывод о том, что в сатире развитие действия должен обязательно определять положительный герой и только ему принадлежит право олицетворять собой созидательное начало. При ближайшем рассмотрении оказывается, что все это не более чем попытка механически перенести законы общественной жизни на искусство. Подлинное произведение искусства есть итог осмысления и воплощения в художественных образах определенного явления жизни, а отнюдь не механическое копирование действительности.

Вторая, не менее крупная ошибка тех, кто требовал обязательного положительного героя, — упрощенное толкование критики в сатирической комедии. По их мнению, смех дореволюционных сатириков носил только лишь «разрушительный» характер, сатира же советских драматургов имеет созидательную цель. Это, однако, не совсем так. Ведь самое беспощадное осмеяние (если мы имеем дело с подлинным художником, которому дороги народные идеалы) включает в себе положительные начала. Даже такой суровый реалист, каким был Салтыков-Щедрин, с большой настойчивостью и убежденностью говорил о том, что сатира призвана дать «почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее...»¹¹⁰.

В. Г. Белинский — сторонник страстного сатирического бичевания современного ему эксплуататорского режима, требовавший, чтобы сатира «уничтожала» осмеиваемый предмет, подчеркивал, что к специфике сатирического искусства следует отнести его способность утверждать поло-

¹¹⁰ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков) о литературе. М., 1960, с. 216.

жительное через показ отрицательного. Уже в гоголевском «Ревизоре», по словам «непстового Виссариона», «из-за животных, искаженных лиц, выведенных в комедии, мерещатся... другие лица, прекрасные и человеческие...»¹¹¹.

Если сатира Грибоедова, Гоголя, Щедрина, Сухово-Кобылина и других своим острием была направлена против существующего политического строя, против его общественных устоев, то советская сатирическая литература, напротив, заинтересована в расцвете социалистического строя, помогает ему очиститься от недостатков, стоит на страже общественных интересов. Ей присущ оптимизм, ее критика свидетельствует об уверенности советского народа в своих силах. Социалистическая сатира страшна носителям конкретного зла, против которых она направлена, для общества в целом ее смех звучит как радость победителей, выкорчевывающих из своей жизни антигуманистические проявления, психологию новоявленного мещанства, остатки вчерашнего мира.

Несомненно, у дореволюционных сатириков, какими были, например, Гоголь и Щедрин, положительным началом выступал лишь идеал, во имя которого отвергалась существующая политическая и общественная система. Но поскольку в современной им действительности они не находили положительных, отвечающих их требованиям примеров, то этот идеал носил абстрактный, расплывчатый характер.

Совсем другое у советского сатирика, которому сама жизнь дает конкретные формы положительного. Если дореволюционный сатирик отрицал мерзости общественной жизни во имя будущего, которое он представлял лишь в общих чертах, то советский сатирик критикует пороки именем настоящего, уже имеющего в себе не только ростки, но и реальные силы прекрасного будущего. Это вооружает его уверенностью в правоте борьбы со злом, обязывает с еще большей силой осмеивать средствами сатиры недостатки. Тут все дело в общем восприятии жизни, в умении автора передать ее перспективы.

Возможен ли «Ревизор» в наши дни? Прежде чем ответить на этот, казалось бы, тривиальный вопрос, зададим еще и другой: нужна ли правда жизни в сатире? По-

¹¹¹ *Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 60, 61.*

положительный ответ мы найдем в любом учебнике по теории литературы. «Ревизор» — это правда жизни старой России, когда писатель с болью в сердце был вынужден констатировать: «Ничего не вижу, одни свиные рыла».

А будет ли современный «Ревизор» выражением правды жизни? Нет, не будет. Условия жизни, общественные законы, нормы морали, люди — все совершенно другое. Тем не менее это не означает, что у нас не может быть сатирической комедии, с такой же художественной силой бичующей то, что чуждо и враждебно нашему обществу и что уже принадлежит прошлому: бюрократизм и тупеядство, чиновничество и карьеризм, глупость и бездушие, сытое равнодушие и мещанство. Тут необходимо верно передать существенные явления эпохи с учетом задач и целей осмеяния.

Советская сатира является одной из острых, выразительных и действенных форм общественной критики, она не только отвергает и осмеивает социально вредное, но одновременно развивает у людей чувство непримиримости к недостаткам.

Как свидетельствует практика комедийного искусства, обычно не положительные герои определяют суть сатирического произведения. Центральная фигура сатирической пьесы — отрицательный комический персонаж, вокруг которого и закручивается действие. Ему противопоставляются (как это делается в ряде советских комедий) положительные герои, которые (если это острая сатирическая вещь) находятся на периферии развития главных событий, в то время как комический персонаж — выразитель отрицательных явлений, пережитков и заблуждений — стоит в центре произведения. В острой общественно значимой комедии не положительный, а отрицательный персонаж организует сюжет и движет действие.

Известного мастера драматической сатиры К. Крапиву удивляли и возмущали упреки в том, почему в центре его сатирической комедии стоит отрицательный персонаж. Это, остроумно замечает писатель, похоже на то, как если бы упрекали хирурга в том, что в центре его внимания находится нарыв, который он собирается вскрыть, забываясь о здоровье человека. Ведь назначение сатирической комедии — вскрывать зло во имя добра. В драматическом произведении это можно сделать, лишь показав зло в действии, причем так, чтобы оно в достаточ-

ной степени проявилось и обнаружило все свои зловередные качества. Но как же можно этого достичь, если не поставить носителя зла в центре внимания, отодвинуть его куда-то в тень? «В таком случае, — продолжает писатель, — зло в полной мере не будет вскрыто, цель драматурга не будет достигнута. Утверждение, что у нас положительное побеждает, а отрицательное обречено на гибель, вовсе не требует, чтобы в сатирической комедии ставить в центре внимания положительного героя вместо отрицательного. Положительный эффект в сатирической комедии достигается уже самим пафосом разоблачения, убедительной мотивировкой поступков действующих лиц, показом обстановки и причин, в силу которых отрицательное на определенное время может активизироваться, и, понятно, показом положительного, которое в конце концов побеждает. Но именно в конце концов, так как если с самого начала положительное будет подавлять отрицательное, то зло не сможет себя проявить с достаточной полнотой, оно будет пресечено, но не разоблачено художественными средствами, и хорошей сатирической комедии не получится»¹¹².

Прогрессивные традиции прошлого властвуют над умами настоящего вследствие животворности идейного наследия, неувядаемой эстетической новизны художественного познания сущности человеческой природы. Главным элементом сатирической комедии, по мнению В. Г. Белинского, является «не то невинное остроумие, которое добродушно издевается над всем из одного желания позубоскалить, нет: ее элемент есть этот желчный гумор, это грозное негодование, которое не улыбается шуточно, а которое яростно преследует ничтожество и эгоизм не эпиграммами, а сарказмом»¹¹³.

Выводы критика опирались на жизненный материал, на практику выдающихся писателей сатирического направления. «Прежде всего, — слышится голос одного из них — Н. В. Гоголя, — зачем вы всякий раз позабываете, что предмет комедии и вообще сатиры — не достоинство человека, а презренное в человеке, что чем больше она выставила презренное презренным, чем больше им возмутила и привела от него в содроганье зрителя, тем боль-

¹¹² Советские драматурги о своем творчестве. М., 1967, с. 261.

¹¹³ Белинский о драме и театре. М.— Л., 1948, с. 20.

ше она выполнила свое значение. Зачем вы всякий раз это позабываете и всякий раз хотите сатире навязать предметы, приличные трагедии?»¹¹⁴

Эстетические теории, как известно, должно соотносить со временем, проверять жизнью. Вряд ли стоит говорить о том, как изменилась жизнь со времен Гоголя. Между тем социалистическая сатира все так же непримирима к злу и свою задачу борьбы с недостатками социального характера выполняет методами, присущими ей со времен „отца комедии“ — Аристофапа.

И вряд ли можно согласиться с утверждением Л. Ершова о том, что положительный герой «советской комедии должен действовать не на второстепенных участках борьбы с отрицательными явлениями, как это получилось в пьесе Михалкова «Раки», а стоять в центре конфликта (курсив мой.— Н. Ф.). Разоблачая отрицательное, фальшивое, редко появляющееся в своем истинном облике, положительный герой, естественно, будет находиться в гуще событий, властно привлекая к себе внимание и симпатии зрителя. В процессе этой борьбы раскрываются новые качества и черты характера положительного героя (он будет расти и закаляться, мужать в этой борьбе), а у отрицательного будет спадать павлиний наряд, обнажаться подленькое, скверное и гаденькое пугро». И далее: «Разговоры о создании такой сатирической комедии, такого романа и поэмы, в которых были бы изображены одни отрицательные персонажи, лишены всяких оснований. Ведь произведения крупного жанра дают концентрированный образ действительности. А каждому ясно, что плохое в нашей жизни, при всей подчас трудности борьбы с ним, все-таки не главное, не основное». Заканчивал свою мысль Л. Ершов таким утверждением: «Возлагать все надежды на разоблачение отрицательных явлений в комедии только на авторскую позицию — значит обойти честных и смелых советских людей, этих главных и последовательных разоблачителей „зла“ во всех его проявлениях»¹¹⁵.

Позднее, в статье «Сатира и героика» (1960) Л. Ершов стремился доказать, будто в подлинных сатирических произведениях сатира всегда сливается с героикой и

¹¹⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 4, с. 135.

¹¹⁵ Ершов Л. Советская сатирическая литература. Л., 1955, с. 32, 33.

что дальнейшие успехи советской сатирической литературы возможны только на пути этого слияния¹¹⁶. Спустя три года в статье «Идеал, героическое и сатира» он по-прежнему придерживается ранее изложенной точки зрения: «Пламя героического одушевления сказывается на самом характере сатирического изображения, обуславливает расстановку важнейших идейно-эстетических акцентов, место и роль положительных героев, интонационный строй произведения»¹¹⁷.

По мнению Ершова, в последнее время «все чаще в границах одного жанра, даже в рамках одного произведения... происходит объединение героики и сатиры»¹¹⁸. Примерно то же самое он через много лет повторит в своей книге «Сатирические жанры в русской советской литературе»: в сатире происходит «дальнейшее сближение таких контрастных понятий, как сатирическое и героическое»¹¹⁹.

Вообще, представления автора этой книги о направлении развития советской сатиры по меньшей мере странны. «Наряду с обличением пороков, бытующих в народной среде, выявлением недостатков администрации,— пишет он,— советская сатира претендует (курсив мой.— Н. Ф.) на создание своими специфическими средствами социально-философской, социально-этической картины мира XX в.»^{119а}.

Во-первых, вся история советской сатиры свидетельствует о том, что она никогда не занималась обличением пороков «народной среды» вообще, как некоего социально-однородного явления. Глубоко партийная, классовая по своей социальной сущности, острием своим она всегда была направлена прежде всего против тех общественных сил и явлений, которые были враждебны делу социализма и коммунизма. Это было и остается главной задачей нашей сатиры. И советский народ с его мнимыми «пороками» здесь абсолютно ни при чем. Речь может идти лишь о борьбе средствами сатиры против пережитков и предрассудков старого мира в сознании тех людей, кото-

¹¹⁶ См.: Звезда, 1960, № 9.

¹¹⁷ Герой современной литературы. М.— Л., 1963, с. 260.

¹¹⁸ Там же, с. 261.

¹¹⁹ Ершов Л. Ф. Сатирические жанры в русской советской литературе. Л., 1977, с. 270.

^{119а} Там же, с. 21.

рые отнюдь не полномочны представлять весь советский народ.

Во-вторых, нельзя согласиться и с широковещательным заявлением Л. Ершова о том, что советская сатира якобы «претендует» на создание социально-философской и социально-этической картины мира глубоко противоречивого, революционного XX в. На столь масштабную задачу, которая под силу разве что всей советской литературе со всем многообразием ее жанров, сатира никогда не претендовала и претендовать не может, поскольку у нее есть свои вполне определенные конкретно-исторические общественные и художественные задачи, о которых идет речь в нашей работе.

Но вернемся к вопросу о героическом в сатире. Слов нет, во многих комедиях мы находим порою объединение сатиры и героики. Но вряд ли возможно весь процесс развития комедийного жанра свести только к этому виду комедии. Кажется, Л. Ершов задался целью соединить несовместимое в одном жанре: острую сатиру и показ преобладания положительного в нашей жизни, сатирическую насмешку и восхваление «героического воодушевления». В сатирическом образе он желает видеть благородные качества, словом, те элементы, при наличии которых сатирический образ перестал бы существовать как таковой.

Если согласиться с идеей Л. Ершова о героизации сатиры, то как же быть тогда с образцами сатиры, созданными В. Маяковским («Клоп» и «Баня»), К. Крапивой («Кто смеется последним»)? Как быть с пьесами А. Макаенка («Извините, пожалуйста»), С. Михалкова («Памятник себе»), В. Минко («Не называя фамилий»), главный пафос которых — разоблачение зла посредством отрицательных персонажей, стоящих в центре конфликта? Выходит, что все эти комедии не выдерживают строгой критики, так как их положительные герои отнюдь не «находятся в гуще событий».

Неверно, конечно, было бы утверждать, что сатира и героика — противоположные полюсы и могут существовать только изолированно друг от друга. Это крайность. Но признавать за героикой главенствующую роль в сатире — тоже крайность, игнорирование одной из специфических особенностей сатиры.

Здесь хочется еще раз обратиться к авторитетному

источнику. «Писатели риторической школы ставят в особенную вину Гоголю, что вместе с пошлыми людьми он для утешения читателей не выводит на сцену лиц порядочных и добродетельных,— писал В. Г. Белинский.— В этом с ним согласны и почитатели Гоголя из славянофильской партии. Это доказывает, что те и другие почерпнули свои понятия об искусстве из одних и тех же пиитик и риторик. Они говорят: разве в жизни одни только подлецы и негодяи? Что сказать им на это? Живописец изобразил на картине мать, которая любит своего ребенка и которой все лицо — одно выражение материнской любви. Что бы вы сказали критику, который осудил бы эту картину на том основании, что женщинам доступно не одно материнское чувство, что художник оклеветал изображенную им женщину, отняв у нее все другие чувства? Я думаю, вы ничего не сказали бы ему, даже согласились бы с ним, и хорошо бы сделали. Но тут, скажут, уже потому нет клеветы, что на лице женщины изображено чувство похвальное. Стало быть, по-вашему, живописец оклеветал бы женщину вообще, если бы представил на картине Медею, убивающую, из чувства ревности, собственных детей? Стало быть, вы будете осуждать его за то, что он не поместил на своей картине фигуры добродетельной женщины, которая бы всем выражением своего лица и взора, всею своею позою протестовала против ужасного действия Медеи? Да, художник хотел изобразить крайнюю степень ревности; это было задушевною идеею, которую хотел бы выразить; стало быть, все чуждое этой идее только раздвоило и ослабило бы интерес его картины, нарушило бы единство ее впечатления. Стало быть, подобные требования с вашей стороны противоречат основным законам искусства»¹²⁰.

Сталкиваясь с вопросом о положительном герое в сатирической комедии, важно помнить о специфике сатиры, которой присущ негодующий смех, преувеличение, преднамеренное окарикатуривание критикуемого объекта. Не стоит при этом забывать и о своеобразии положительного героя в сатире. Важно, чтобы этот герой входил в произведение как неотъемлемый, органический элемент, являлся носителем комического, всем своим поведением

¹²⁰ Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 3, с. 741, 742.

помогал разоблачать сущность отрицательных характеров. Неумение показать борьбу комических персонажей, созданных по принципам сатирической типизации, с положительными героями, выписанными в духе реалистической достоверности, нередко оборачивается против положительного героя. Он попадает в смешное положение бедного рыцаря, отважно сражающегося с ветрыными мельницами.

Классическая литература дает примеры, когда созданные различными способами типизации положительные герои одинаково сохраняют свою жизненную силу («Горе от ума» А. Грибоедова, «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека и др.). Аналогичные примеры можно привести и из опыта советской комедиографии. Положительные герои комедии А. Макаенка «Затюканный апостол» являются не безликими рупорами авторских идей, а живыми людьми, ведущими со своими антиподами борьбу. Это дает возможность отрицательным характерам полнее раскрывать свою истинную сущность.

Несколько иным путем шел В. Маяковский. Отказавшись от внешней достоверности, он наделял и положительных героев комическими чертами. Поэтому их борьба с сатирически заостренными негативными персонажами выглядит правдоподобной.

Наконец, как уже говорилось выше, нередки случаи, когда писатель достигает поставленной цели в сатире и без помощи положительных героев. Их роль выполняет смех, который позволяет зрителю безошибочно распознать зло и заклеить его своим презрением.

Опыт комедии социалистического реализма показывает, что игнорирование любого из этих способов отражения жизни ведет лишь к обеднению художественного процесса, тормозит развитие сатирической комедии.

Отметим, что в последние годы уже не выдвигаются беспартийные требования обязательного положительного героя в сатирической комедии. Это в известной мере облегчает работу сатирического писателя. Впрочем, о сатире теперь мало и неохотно пишут теоретики и практики, что отнюдь не означает успешного решения важных проблем сатирического жанра.

Рассматривая специфические черты сатирической комедии, необходимо сказать также о том, что *сатирический тип обычно является исключением из абсолютного*

*большинства, он «собирается» из отрицательных качеств, которые не выставляются напоказ, а напротив, всячески маскируются. «Концентрация отрицательного может быть значительно выше среднего арифметического. Вот эти очаги неблагополучия и должны в первую очередь интересоваться комедиографа (курсив мой. — Н. Ф.)»*¹²¹. Другими словами, писатель призван воссоздать такие условия, в которых только и может проявить себя данный характер с наибольшей полнотой, воспроизвести характеры в типичных обстоятельствах.

Для сатирического образа такими типичными обстоятельствами является отрицательное окружение как наиболее подходящая обстановка для раскрытия его подлинной сущности. «Сатира как литературный жанр занимается не нормами, сформулированными в моральном кодексе строителя коммунизма, которые являются законом жизни для большинства советских людей, а отклонениями от этих норм,— писал Юхан Смуул.— Она занимается вскрытием язв, обнаруживанием скрытых очагов опасности, она выводит на свет призраки прошлого, обличает их и приговора к позорному столбу. И главное, она делает это средствами, свойственными только сатире как литературному жанру»¹²².

Комедия Афанасия Салынского «Ложь для узкого круга» — это сатира на тех, кто умело скрывает свое настоящее содержание, спекулирует на добрых чувствах людей. Поэтому для них есть две правды: одна правда — для общества, а другая — для себя, для «самого узкого круга». Для того чтобы вскрыть внутреннюю сущность убеждений героини, показать наличие у нее двух правд, а на самом деле — единой лжи, драматург ставит Клавдию Бояринову в центр повествования, хотя она действует в положительном окружении, является исключением из подавляющего большинства. На первый план пьесы вынесен отрицательный тип, порожденный условиями жизни. Именно Клавдия, а не какой-либо иной персонаж является центральной фигурой комедии, как и в спектакле московского Театра сатиры. Только так и можно показать зло в его новых формах и модификациях. Не слу-

¹²¹ Театр, 1954, № 1, с. 120.

¹²² Смуул Юхан. За хорошее отношение к сатире.— Известия, 1966, 21 дек.

чайно, как свидетельствует опыт советской сатирической комедии, в ее идейно-художественной структуре положительные герои занимают более скромное место, нежели отрицательные. Например, даже в «Бане», где положительные персонажи наиболее разработаны Маяковским, они все же выглядят куда более бледно, чем их антиподы — сатирические типы.

И, думается, тщетно сокрушались некоторые театральные критики по поводу того, что драматург, якобы увлекшись образом главной героини, остался несколько равнодушным к другим своим персонажам, которые получились менее яркими и убедительными, чем Клавдия Бояринова, — тут ничего не поделаешь.

Как бы ни были сгущены сатирические краски отдельных персонажей, но если положительные герои ведут действие и организуют сюжет, акцент произведения переносится на поступки и мысли этих положительных героев. А. Лобанов справедливо отмечал, что жанр сатиры в любом «из видов искусств — в литературе, живописи, театре — несколько ограничивает для художника возможность выявить многогранность создаваемого образа или изображаемого явления. Происходит известное нарушение пропорций: выпячивается какая-либо одна самая главная и важная черта, и образ приобретает максимальную тенденциозность, пристрастность. В нашей советской сатире пристрастие, тенденция озарены прогрессивной идеей, направлены к благородной цели — способствовать совершенствованию человеческой природы, коммунистическому воспитанию людей»¹²³.

А. Салыпский следовал закону жанра, и если бы он уделил столько внимания положительным персонажам, сколько отрицательному, комедия в общем утратила бы свою остроту, ибо ее акцент переместился бы в другую сторону. Ложь Клавдии Бояриновой растворилась бы в добродетели положительных лиц, а сама героиня поблекла бы и отошла в тень.

Образу Бояриновой сродни сатирический персонаж из комедии эстонского писателя Юхана Смуула «Вдова полковника». Автор отразил в одном образе целый рой живущих отрицательных явлений, показал, что и в наши дни

¹²³ Лобанов А. Мысли о режиссуре. — В кн.: Режиссерское искусство сегодня. М., 1962, с. 164, 166.

выскочки и мещане вовсе не столь уж беззубы и безопасны, как это может кое-кому показаться. Вдова полковника — ровно ничего не сделала в своей жизни, не знает, что такое труд и что стоит хлеб, зато ее мнимые болезни стали своего рода «жизненным коньком», дающим ей право, как ей кажется, требовать к себе особого внимания и предъявлять бесконечные претензии к окружающим.

Такие люди — напористы и агрессивны, для них советский строй хорош, если только он им все дает, а от них ничего не требует. Комедиограф остроумно осмеивает ее никчемность и глупую самонадеянность. Военная терминология в словаре вдовы полковника усиливает ее мещанскую агрессивность, еще активнее подчеркивая внутреннюю пустоту.

Писать о серьезном остроумно и весело — тонкое и мудрое искусство. При создании сатирической комедии подлинный художник исходит из глубокого знания социальной действительности.

Как часто мы, вступающие в величественный дворец искусства слова, забываем нетленный завет классической литературы о том, что главнейшая обязанность писателя — это обязанность мыслить.

Иной писатель принимает картинную позу бескомпромиссного и непоколебимого обличителя зла, негодует, пронизирует, обливается сарказмом, а присмотришься — шумит-то он из-за мелочей, мечет молнии по поводу фактов, ничего общего не имеющих с тем, что глубоко затрагивает интересы людей. И пьеса его не более чем пустая претензия на сатиру. Не исследуя сути дела, не вскрывая корней осмеиваемого явления, такая сатира живописует случайные недостатки, как говаривали в старину, палит из пушки по воробьям.

Смех может быть... убийственным, когда цель, которую ставит перед собой автор, есть сатира. Ведь сатирик превращает то, что его противник считает серьезным, в ничтожное, положительное — в отрицательное¹²⁴. А как бывает на практике? Нередко под сатирой понимается любая критика; подчас истинно сатирическое осмеяние подменяется удачно сконструированными водевильными приемами и комбинациями.

¹²⁴ *Луначарский А. В.* Собр. соч., в 10-ти т., т. 8. М., 1967, с. 537.

... Двадцатисемилетний герой комедии довольно опытного драматурга Юрия Мокреева «Савва и его слава» (комедии, названной автором сатирической), скрываясь от алиментов, попадает в другой город. Случайно Савва Жигун узнает о печестных проделках районного руководителя Булыги, шантажирует последнего, тот назначает его директором бани, потом случайно Жигун оказывается на посту председателя колхоза, затем одна случайно знакомая Савве девушка разоблачила его. Случай, случай, случай...

Но дело, конечно, не в случае или невероятных происшествий. В комедии случай, анекдот играют большую роль. Гоголь просил Пушкина: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешпой или несмешпой, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию... Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и, клянусь, будет смешнее чорта»¹²⁵. Курьезные истории, анекдотические случаи позволяют комедиографам найти необходимый ключ к выявлению комических противоречий действительности.

Другими словами, случайное, парадоксальное зачастую является «воздухом» комедийного жанра. Случайно, например, Хлестаков заехал в глухой город, случайно его приняли за ревизора и т. д. Однако в действиях Хлестакова нет ничего случайного. «Хлестаков сам по себе ничтожный человек,— комментирует Н. В. Гоголь.— Даже пустые люди называют его пустейшим. Никогда бы ему в жизни не случилось сделать дела, способного обратить чье-нибудь внимание. Но сила всеобщего страха создала из него замечательное комическое лицо. Страх, отуманивший глаза всех, дал ему поприще для комедийной роли»¹²⁶. Поступки Хлестакова строго подчинены логике развития характера.

Будь то комический или трагический писатель, реальность является для него основой художественного моделирования. Но она важна теми возможностями, которые представляются автору для свободного развития его идейных и эстетических принципов. Художественное творчество строго подчинено своим законам, действительность

¹²⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 10. М., 1940, с. 375.

¹²⁶ Н. В. Гоголь о литературе. Избранные статьи и письма. М., 1952, с. 114.

ведет, но не закрепощает писателя. Более того, он вообще не может рабски следовать фактам и событиям, ему необходимо опираться на домысел, фантазию, мечту. Тем более, что мечта, домысел для писателя — не уход от действительности, а средство приблизиться к ней. Лишь таким путем получает он возможность создавать нечто стличное от того, что мы встречаем в реальной жизни, то свое, оригинальное, но вполне вероятное и логически завершенное.

И какой бы ни был в комедии невероятный сюжет, все равно он должен основываться на правдивых жизненных наблюдениях. Читатель должен угадывать привычные ему явления, узнавать окружающих его в жизни людей. Правда человеческого характера, жизненная правда — важнейшие, существеннейшие признаки реалистического искусства.

В комедии Ю. Мокреева, напротив, случайность существует ради случайности, т. е. не является своеобразным ключом к раскрытию естественных побуждений персонажей. Точно так же остроумие его героев и комизм ситуаций не вытекают из логики событий и характеров, а являются следствием желания автора любой ценой расшепить зрителя.

Согласно ремарке, главный герой пьесы должен выйти на сцену в... трусах. Видимо, в этом приеме автор увидел неисчерпаемый источник смеха, поскольку в третьей картине по сцене должны бодро разгуливать уже два совершенно обнаженных персонажа: Голый и Намыленный. Ю. Мокреев стремится во что бы то ни стало видеть своих героев отчаянными балагурами. Но их плоские шутки гаснут, не успев родиться. Вот, например, к старым людям, отцу и матери, приходит милиционер Губа с как будто бы печальной вестью.

«Губа (строго). Тихо!

Гликерия Христофоровна (смотрит на мужа). Что такое? Милиция привела!.. (к Губе). Это с ним впервые... он у меня непьющий!

Губа. Не волнуйтесь... Здесь другое дело... Возьмите себя в руки и...

Вакула Гурьевич. Гликерко... Такое горе... Такое горе... Наш Савка... утонул!..

Гликерия Христофоровна. Напился! На, понюхай.

Губа. Нет, гражданка, нашатырь здесь не поможет. Валерьянку берите... Вот вещественные доказательства... То есть одежда... Признаете?

Гликерия Христофоровна. (растерянно). Да... это одежда нашего сына...

Губа. Родители признали... Прощу чернил!

Гликерия Христофоровна. Что такое? Что произошло?..

Губа. Ваш сын как будто пошел на дно.

Гликерия Христофоровна. Ой! Воды!

Губа. Гражданка, прошу, успокойтесь. Я должен все это оформить протоколом (садится к столу, пишет). Потопление живого человека — это не что-нибудь. Человек не курица или тому подобная тварь. Все это необходимо узаконить (пишет): «На месте происшествия обнаружено: одежда, состоящая из штанов камлотовых, рубашки на металлической застёжке, остроносных туфель сорок четвертого размера... и сверху придавленная камнем записка, то есть письмо».

Гликерия Христофоровна. Ай! Валерьянки, брому (к Губе). Дайте мне эту записку!

Губа. Это письмо есть вещественное доказательство, так же как и одежда (пишет дальше). «Ни паспорта, ни денег в вещах пострадавшего не обнаружено». Ну, о деньгах оно понятно: он их пропил в чайной» и т. д.

От подобных сцен «наружного» комизма так и разит неуместным шутовством. К комизму «наружному», как говорил Салтыков-Щедрин, прибегают тогда, когда литератор, «не будучи в состоянии доискаться до комизма внутреннего ни в отдельной человеческой личности, ни в целом общественном организме, щедро снабжает своих героев всякого рода противоестественными телесными упражнениями»¹²⁷.

Несомненно, Ю. Мокреев далек от сатирической трактовки образа. Его герой глуп, он невинный простак, который вызывает скорее сочувствие и жалость, нежели негодование и гнев.

Смеховая амплитуда сатирической комедии велика. Есть разница между гневным смехом над тем злом, которое приносит обществу большой вред, и тем, к кото-

¹²⁷ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.) Полн. собр. соч., т. 5. с. 127, 128.

рому общество выработало ироническое отношение, как бы встав над ним и тем самым побеждая его практически. Саркастически хохотать над тем, что достойно всего-навсего презрительно-иронического отношения, — значит придавать последнему не свойственный ему социальный масштаб. Нечто подобное случилось и с комедией Ю. Мокреева «Савва и его слава».

Недостатки случайные, поверхностные и легко устранимые не могут быть подлинным объектом сатирической комедии. Если поражение зла предрешено без упорной борьбы, то оно не вызовет типичного для сатиры бескомпромиссного, гневного или презрительного и всегда обличительного смеха. Целенаправленность сатиры способствует выполнению важнейшей задачи — осмеянию и эстетическому уничтожению социально значимых недостатков, которые могут выступать как явление относительно самостоятельное или как отрицательная сторона сложного и по сути своей положительного явления.

Не потому ли сатирик нередко остается равнодушным ко всякого рода проблемам космических масштабов, даже к психологическому состоянию персонажей? Его больше занимают вопросы текущей социальной жизни, он смотрит вперед, а не назад, на сегодняшний, а не на вчерашний день. Сатирик — человек деятельный, целеустремленный, уверенный в осуществлении своего идеала; ему чужды колебания и пассивное созерцание действительности. Ведь в отличие от других жанров литературы сатира не просто показывает жизнь, но посредством смеха клеймит позором изображаемый предмет. Смеховой мир сатиры определяет ее как особый вид художественного познания и отображения действительности.

В современной комедиографии признаком сниженного требования к сатире является стремление некоторых авторов к нарочитому, примитивному огрублению и *оглуплению* отрицательных персонажей. Вот автор стремится развенчать, скажем, тип подхалима. Однако его герой делает столь очевидные глупости, что никто в комедии не относится к нему серьезно. Может ли быть мишенью сатиры явный дурак, над которым все открыто потешаются? Вероятно, нет. Да и увенчается ли удачей попытка написать сатирическую комедию, в которой только главный персонаж — для всех очевидный негодяй, а остальные — положительные, ведущие против него активное

наступление? Поэтому вряд ли будет в пьесе напряженная комическая борьба, ведь с самого начала и героям и зрителям совершенно понятно, что победу легко одержит большинство, ибо житейская мудрость подсказывает, что одному со всеми не справиться. Каждый, даже самый глупый, попытается найти для себя опору, «обрасти» своими людьми, почувствовать силу, уверенность в себе, чтобы затем начать действовать.

Разумеется, комический персонаж, подвергающийся осмеянию, не может быть выразителем возвышенных чувств или передовых идей времени. В то же время вряд ли он должен быть до того глуп, что на него только и остается смотреть с состраданием, мысленно говоря: «Этот человек ни в чем не виноват. Уж таким идиотом он родился!» Вооружаться бичом сатирика для нападения на индивидуальную глупость — неблагодарное занятие. Дурак сам по себе совсем не смешон. Ему нет места в сатирической комедии, которая интересуется «глупостью» социальной, а не чисто биологической. Если дурак становится объектом сатиры, за ним обязательно должны стоять определенные общественные силы.

Лица комические — в большинстве случаев люди вовсе не глупые, хотя и впавшие в роковое заблуждение о своей непогрешимости. Лучшие комические образы искусства созданы именно по этому принципу. Все эти городничие, фамусовы, тартюфы, сатирические типы Салтыкова-Щедрина, Герцена, Гашека, Шоу и других писателей по-своему очень неглупые люди; их поступки соответствуют требованиям морали класса, к которому они принадлежат. Главный смысл их действий заключается в том, что они противятся всему передовому, пытаются остановить процесс исторического развития. Они всецело во власти прошлого, служат этому прошлому всеми своими силами и пустыми претензиями уподобили себя ослам, которых погоняют... привязанной к их голове палкой со связкой сена.

К сожалению, в оглулении персонажей комедий некоторые авторы усматривают едва ли не главный источник юмора. Это большой просчет. Оглуление, «обесчеловечение» отрицательных персонажей ничего общего не имеют с подлинным комизмом и свидетельствуют прежде всего об ослаблении авторской позиции, упрощении, а значит и об обесценивании художественных задач.

В основе комедии лежит комическая борьба, возбуждающая смех. В этом, как уже отмечалось выше, состоит природа комедийного конфликта. И все-таки одним из наиболее распространенных недостатков многих современных комедий является их удивительная скупость на смех, порождаемый комической борьбой.

Советская классическая комедия знает комические характеры большой художественной силы. Однако за последние годы в нашей драматургии не появилось комических героев, которые бы вдруг ожили под пером драматурга и пошли бы гулять по свету, подобно героям великих мастеров комедийного искусства. Не потому ли наши писатели порою сетуют, что в целом жанр комедии утрачивает свою былую социальную остроту, жизнерадостность и стремительность и становится малосмешным и даже скучным. «С нашей точки зрения,— отметили Э. Брагинский и Э. Рязанов,— современной комедии не хватает смелости. Комедия должна обижать, она обязана быть задиристой и дерзкой. Дистиллированная комедия, лишенная гражданской смелости,— это ведь противоестественно!»¹²⁸

Кроме того, персонажи многих комедий совершают поступки, вступающие в явное противоречие с их внутренней сущностью. Цельность характеров, таким образом, разрушается. Нередко поступки и высказывания можно свободно передавать от одного персонажа к другому. Надуманные, схематичные образы иных современных сатирических комедий приводят к фальши в изображении реальности, к ее бестактному подслащиванию и прихорашиванию. Подобные комические пьесы (при всех благих намерениях их творцов) страдают старой болезнью — иллюстративностью, а подчас и неумным бодрячеством. Это бывает в тех случаях, когда авторы занимаются простодушным подмалевыванием действительности, лишая ее, таким образом, живительных жизненных соков. Их пьесам не хватает чувства комического, глубины мысли и того типизма, который является не только одним из главных законов творчества, но и делает комедию искусством, обращенным к современникам.

Такое состояние комедийного жанра объясняется прежде всего приглушенным, поверхностным изображе-

¹²⁸ Лит. газ., 1971, 12 мая.

нием противоречий жизни, что особенно наглядно сказалось в добреньком, снисходительном отношении иных авторов к комическому персонажу. Еще и сегодня можно прочитать в некоторых работах о комедии, что сатирическое лицо «не должно вызывать чувства социальной опасности». Таким образом, с одной стороны, много говорят и пишут о пережитках прошлого в сознании людей, о необходимости нравственного воспитания, о непримиримой борьбе с проявлениями индивидуализма, мещанства, карьеризма, корыстолюбия, а с другой — носители этих «враждебных социалистическому обществу черт не должны вызывать тревожного чувства. Как же так? — справедливо возмущается один из рецензентов „Правды“. — Обличительные стрелы летят либо в тех, кем должен заниматься уголовный кодекс, либо в заведомых простаков. Так самый боевой из жанров стреляет игрушечными пулями и мимо целей»¹²⁹. Это свидетельствует о недостаточно глубоком постижении комического в жизни.

Сатирическое творчество — сложное, тонкое и весьма ответственное дело. Если учесть, что подлинные комедийные произведения (особенно сатирические!) обладают острой публицистичностью, что они, как правило, никогда не бывают бесстрастными и, естественно, многих задевают за живое, возбуждая к себе неприязнь, — станет вполне очевидно, что бичевать пороки средствами сатиры не только специфическое, но и весьма трудное искусство, требующее от художника, кроме большого дарования, еще и гражданской страсти и мужества.

Равнодушие к злу — противопоказано сатирику, безразличие губит сатиру. Н. В. Гоголь заметил однажды, что в «Мертвых душах» ему «всякая строка досталась потрясением...»¹³⁰. Для того чтобы высказать свое отношение к реакции, осмеять ее, «нужно, чтоб внутренности дрожали...» — говорил Салтыков-Щедрин¹³¹.

В подлинной сатирической комедии недостаточно обличать и издеваться, надо еще уметь открыто презирать. Так, как это делал Владимир Маяковский. *Маяковский, может быть, как никто другой в советской литературе, умел взглянуть на осмеиваемый предмет с точки зрения*

¹²⁹ Правда, 1975, 13 февр.

¹³⁰ Н. В. Гоголь о литературе. Избранные статьи и письма, с. 164.

¹³¹ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 14. М., 1939, с. 90.

пролетарской, рабочей. Именно это давало ему возможность смело обличать социально острые отрицательные явления общественной жизни и выставлять их на всеобщее осмеяние. Писатель как бы с отвращением и безразличностью берет в руки все эти сатирические типы, с презрением рассматривает их со всех сторон и дает понять, как они гадки и ничтожны и ничего, кроме полного отрицания, не заслуживают.

И это справедливо, ибо в каких бы пропорциях и где бы ни появилось зло, оно не достойно иной участи. А там, где обнаружены плевелы зла, должен свистеть бич карающей сатиры.

Отметим, что в нашей комедиографии еще живы тенденции слишком уж добродушного подшучивания, а порою снисходительного отношения к сатирическому персонажу. С ласковой улыбкой пишут о нем — подтрунивают, иронизируют, критикуют его, а в конце пьесы выводят на сцену эдаким присмиревшим, тихоньким — жалеют его, да и только. Иногда даже в комедиях, остро реагирующих на противоречия в жизни, сатира явно ослаблена добродушным смехом.

Конечно, добродушный смех (если в этом добродушии слышится любовь к людям и надежда на их исправление) может способствовать перевоспитанию, обновлению человека. Но всегда ли? И не ведет ли это к тем счастливым концам (не оправданным внутренней логикой развития характеров и обстоятельств), которыми «во время оно» торжественно венчались многие пьесы: порок наказан, добродетель торжествует? Выходит, что драматург вывел бюрократа, посмеялся над ним, и к концу пьесы превратил его в порядочного человека. Как все легко! Между тем бодрый смех никого не уязвляет. Характер юмора зависит от исторического момента: либо он тяготеет к социальной сатире, либо вырождается в пустое зубоскальство. В сатире смех направлен на явления социального порядка.

В сатирической комедии, думается, неуместен так называемый добродушный смех по отношению к опасным социальным типам. Скоропалительно «переделывать» хапугу, бюрократа, туеядца или подлеца в честного и уважаемого человека только для того, чтобы доказать, что в жизни нашей торжествует справедливость, — едва ли стоит. Однако смех — лишь путь к исправлению. К тому

же не всякий смех ведет к «обновлению» и «переделке». Интересное замечание по этому поводу находим у М. Горького. Добродушный юмор даже при неоспоримой талантливости произведения, говорил Горький, обладает очень незначительной силой, и добродушие автора мало трогает обличаемых зрителей¹³².

Гнев — вот мерило любви сатирика. Без гнева и презрения нет сатиры, это лишь безобидное выщучивание, приятно щекочущее нервы даже тем, кого оно призвано больно задевать. «...Нужно, прежде всего, писать о противнике с презрением, с насмешкой»¹³³, — отмечал Ф. Энгельс.

Сатира карает порок презрительным смехом. «Почему я именно со смешной стороны подхожу к жизненным явлениям? — спрашивал известный советский юморист Остап Вишня и отвечал: — Ибо я старался быть сатириком... Если бы я был романистом и этот факт меня бы заинтересовал, я, быть может, положил бы его в основу многотомного романа. Поэт, возможно, написал бы балладу, возможно, поэму, возможно, песню... А мое оружие — смех! Я издеваюсь...»¹³⁴. Именно поэтому для сатирика, может быть, важнее, чем для любого другого писателя, четко определить свое отношение к действующим лицам.

С какой смелостью и беспощадностью, как мы видели, бичует В. Маяковский тип бюрократа в комедии «Баня»! Он смотрит на социально вредное глазами рабочего человека, которому очень трудно строить новую жизнь на месте, усеянном обломками старого мира, и которому не до сантиментов и всепрощенчества. И если уж В. Маяковский живописует бюрократа, — то во всей его неприглядности. Бюрократ у него не только бюрократ, но и хам, закостеневший в своей самонадеянности и чванстве, обожающий мелкую и гаденькую лесть, иждивенец общества и морально разложившийся тип. И все это крупным планом, подчеркнуто, утрировано. Именно это давало писателю возможность впечатляюще подать теневые стороны жизни, заострить внимание на отрицательном, «сказать до конца, кто сволочь».

¹³² См.: М. Горький о литературе, с. 604.

¹³³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 27, с. 121.

¹³⁴ Вишня О. Отак і пишу. Київ, 1964, с. 20, 21.

Вообще воинственная непримиримость советской сатиры ко злу, ее яростная бескомпромиссность необычайно близки классическим отечественным традициям. «Сатирик всегда несколько фанатик своих воззрений», — отмечал Салтыков-Щедрин, подтверждая этот тезис всем своим творчеством.

Сатирическое искусство «обязано иметь понятие о том, о чем оно ведет свою речь». Отсюда четкость авторской позиции, бескомпромиссность сатирика: «...Нет в мире положения ужаснее положения, задавшегося темой «бичевать» и недоумевающего, что ему бичевать, задавшегося темой «приветствовать» и недоумевающего, что ему приветствовать». Двойственность в убеждениях «обнаруживает в сатире совершенно неуместную в его ремесле шаткость воззрений на жизнь»¹³⁵. Большая сатира вообще не может замыкаться «в кругу общественных курьезов и странностей»¹³⁶.

Цели и задачи советского сатирика отличаются от целей и задач, которые стояли, скажем, перед Гоголем. Если сатира великого русского комедиографа напрочь отвергала существующий эксплуататорский режим, то наш сатирик осмеивает недостатки социального порядка с целью укрепления социалистического общества, его развития и движения вперед. Именно в этом главное принципиальное различие творческих устремлений сатириков прошлого и современности.

Сохраняя уважение к могучей сатирической традиции классической и советской комедии, советские комедиографы призваны в то же время быть гораздо свободнее в типизации современности. «Пытаясь втискивать новый жизненный материал в старые формы сатирического письма, — писал С. Михалков, — мы подчас несем урон в художественной, идейной, воспитательной силе наших произведений; изображая новые характеры, новый быт в границах, открытых Островским и Чеховым, Гоголем и Щедриным, мы иногда топчемся на месте, не ищем новых форм сатиры. А ведь понятно, что только те сатирические произведения входят в историю литературы, в историю театра, которые новаторски отражают новую дейст-

¹³⁵ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 5, с. 372, 373, 376.

¹³⁶ Там же, т. 8, с. 296.

вительность. Быть может, ни «Клоп», ни «Баня», ни «Мистерия-Буфф» Маяковского не стали бы сатирами бессмертными, если бы писатель не нашел новых сатирических форм для рассказа о новой действительности, о том, что мешало победившему народу двигаться вперед»¹³⁷.

Подчеркивая новаторскую сущность нашей сатирической комедии — целенаправленную борьбу за укрепление существующего строя, — важно помнить, что эту свою задачу она осуществляет средствами, унаследованными ею от сатиры прошлого: уничтожающим смехом. И все-таки социалистическая комедия, стремясь связать идеал с реальной действительностью, осмеивает тенденции и явления, чуждые гуманистической природе нашего общества. Между писателем и обществом нет идейных противоречий, идеал общества является, по сути, идеалом и комеднографа. Поэтому общественная жизнь как реализация идеала, как социально-политическая структура не может быть объектом сатирического обличения.

Однако социалистическое общество еще не лишено недостатков, которые входят в безусловное противоречие с идеалом общества, а следовательно, и с идеалом автора. Как раз эти недостатки являются объектом сатирической комедии.

Если идеал комеднографа не вступает в противоречие с социальным строем, но несовместим с отдельными явлениями общественной жизни, которые сами по себе чужды главным тенденциям общественного развития, то, естественно, и образы, посредством которых писатель обличает подобные отрицательные явления, не есть выражение всей жизни, а типизируют лишь те недостатки, которые сопутствуют общему поступательному движению и развитию.

Эту особенность типизации при изображении отрицательных явлений в социалистическом обществе важно постоянно иметь в виду, чтобы не смешать единичное с общим, чтобы не приписать общему особенности единичного и — в конечном счете — не истолковать отдельные факты как закономерные явления нашей общественно-политической системы. А. А. Фадеев справедливо говорил о том, что «в сатирическом жанре, как и во всяком

¹³⁷ Новый мир, 1976, № 12, с. 268.

другом, существует еще один герой — может быть, самый главный — это сам автор. Наша сатира, как и сатира наших великих предшественников, прежде всего гуманистична. Писатель, страстно любящий новую жизнь, во имя утверждения и развития которой он изобличает все враждебное и косное, противостоящее этой новой жизни, всегда найдет форму для выражения своей любви и ненависти, и нельзя забывать, что в разных жанрах сатиры эта сторона дела решается по-разному»¹³⁸.

Сатирическая комедия подвергает осмеянию явления социального порядка, борется со злом с позиций определенного общественного идеала, который находит различное воплощение (положительный герой, смех, способ изображения действительности, позиция писателя). Разумеется, комедии несатирического плана в известной степени присущ элемент общественной активности, но в ней отсутствует остро выраженное критико-осуждающее начало, непримиримое обнажение отрицательных сторон данных явлений, т. е. «срывание всех и всяческих масок».

Советская сатирическая комедия по своему характеру неразрывно связана с общественной критикой, она всегда отличалась непримиримостью к социально вредным тенденциям. В наиболее выдающихся образцах сатирическая комедия достигла значительных поэтических высот. Страстная заинтересованность в осуществлении народных идеалов обеспечивает ей почетное место в духовной культуре развитого социалистического общества.

* * *

Человек и обстоятельства, в которых он живет и действует, — вот неисчерпаемый источник комедии. Острый взгляд талантливого комедиографа всегда увидит в окружающем мире такие стороны, которые или достойны быть согретыми доброй улыбкой, или же, напротив, заслуживают беспощадного сатирического унижения.

Утверждая новое, прогрессивное в жизни, борясь за воплощение в действительность народных идеалов, комедия воздаст каждому по заслугам, всякому по его достоинствам: напяливает дурацкий колпак на мнимого мудреца и громко смеется над обладателем ослиных ушей, совершенно не счи-

¹³⁸ Лит. газ., 1954, 27 дек.

таясь с тем, что он о себе мнит и в какую должностную тогу облачается.

Утоляя жажду из целебных источников демократических свобод и высокого нравственного идеала, комедия, как давно замечено, не любит приукрашивать себя павлиньими перьями и неуклюжими моральными сентенциями. За ней остается то преимущество перед другими жанрами, что она в своем изображении явлений общественной жизни свободно говорит об их несовершенных формах и не заботится о необходимости в конце действия распространяться о человеческих достоинствах или пагубительно толковать о прелестях ходячей добродетели.

Будучи бескомпромиссной и неуступчивой, ненавидя зло и уничтожая смехом его посетителей, высокая комедия способна внезапно среди повседневной житейской сутолоки увидеть контуры прекрасного будущего, как залог того, что добро и правда нестребимы и что они в конце концов победят. В этом и есть подлинная сущность и неувядаемая новизна комедийного искусства.

КОМЕДИЯ В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ	3
Идеалы классической комедии	5
Комедия жестокого вымысла	43
Некоторые проблемы теории жанра	62
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СОВЕТСКОЙ КОМЕДИИ	106
Специфика комедийного конфликта	112
Призрачный мир комического персонажа	142
Принцип сатирической типизации	157

Цена 45 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО

«НАУКА»

ВЫХОДИТ ИЗ ПЕЧАТИ

КНИГА

Ярхо В. Н.

У ИСТОКОВ ЕВРОПЕЙСКОЙ КОМЕДИИ.—

М.: Наука, 10 л. 60 к.

Книга посвящена творчеству древнегреческого драматурга Менандра (342—291 гг. до н. э.). Его комедии пользовались в античности широчайшей популярностью, но впоследствии были утрачены и до начала XX в. оставались совершенно неизвестными. В книге излагается история открытий текстов Менандра, рассматривается состояние афинского общества и комедии в IV в. до н. э., анализируется творчество древнегреческого драматурга. Рассчитана на широкий круг читателей.

Для получения книги почтой заказы просим направлять по адресу: 117464 МОСКВА, В-464, Мичуринский проспект, 12, магазин «Книга — почтой» Центральной конторы «Академкнига»; 197110 ЛЕНИНГРАД, П-110, Петровская ул., 7, магазин «Книга — поч-

той» Северо-Западной конторы «Академкнига» или в ближайшие магазины «Академкнига»

Адреса магазинов «Академкнига»:

480391 Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97;
370005 Баку, ул. Джапаридзе, 13;
320005 Днепропетровск, проспект Гагарина, 24; 734001 Душанбе, проспект Ленина, 95; 664033 Иркутск, 33, ул. Лермонтова, 289; 252030 Киев, ул. Ленина, 42; 277012 Кишинев, ул. Пушкина, 31; 443002 Куйбышев, проспект Ленина, 2; 192104 Ленинград, Д-120, Литейный проспект, 57; 199164 Ленинград, Университетская набережная, 5; 199004 Ленинград, 9 линия, 16; 103009 Москва, ул. Горького, 8; 117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7; 630090 Новосибирск, Академгородок, Морской проспект, 22; 630076 Новосибирск, 91, Красный проспект, 51; 620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137; 700029 Ташкент, ул. 50 лет Узбекистана, 11; 700029 Ташкент, Л-29, ул. Ленина, 73; 700100 Ташкент, ул. Шота Руставели, 43; 634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18; 450075 Уфа, Коммунистическая ул., 49; 450075 Уфа, проспект Октября, 129; 720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42; 310003 Харьков, Уфийский пер., 4/6.

ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА