

К.М. Захаров

### К поэтике русской реалистической комедии

*Аннотация.* В статье рассматриваются мотивы игры как прием, определяющий своеобразную эстетику русской комедии. Количество мотивов Игры оказывается обратно пропорционально эмоциональной заостренности драматического действия русских комедий.

*Ключевые слова:* игра, комедия, мотив, пьеса, Сухово-Кобылин

*Abstract:* The article examines the motives of the game as a means for determining a kind of aesthetics of Russian Comedy. The number of Game motives is inversely proportional to the emotional sharpness dramatic actions of the Russian comedies.

*Key words:* play, comedy, motive, play, Suhovo-Kobylin

В XIX в. русская драматургическая традиция обновляется под влиянием художественных открытий Д.И. Фонвизина, А.С. Грибоедова и Н.В. Гоголя, формируется принципиально новый для отечественной культуры жанр – «общественная комедия»<sup>1</sup>. Ее манифестом стала небольшая пьеса Н.В. Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии». В финале этого «ревью» драматург-комик – alter ego самого Н.В. Гоголя – декларировал основные постулаты сатирической пьесы, направленной на осмеяние и искоренение человеческих пороков. Сатирическое и воспитательное содержание вышли на первый план, подчинив себе развлекательный элемент.

Причем этот процесс стал результатом собственно отечественного развития драматургического искусства, а не заимствования. К XIX в. комедия Просвещения уже перестала занимать центральное место на европейской сцене, уступив место более развлекательным жанрам, в первую очередь – водевилю. Самое яркое произведение просветительской комедии – «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше – было создано в 1784 г. современником и русским проводником этой традиции стал Д.И. Фонвизин. И Грибоедов, и Гоголь действовали уже в принципиально иных условиях, не подпитываясь европейской модой, делавшей упор, в первую очередь, на продвижение водевиля.

Концепция очищающего смеха сделала категории Сострадания, Стыда и Негодования такими же неотъемлемыми элементами зрительского восприятия пьесы, как и непременный эффект Комизма. Высокая драматичность и нередко даже тра-

<sup>1</sup> Покусаев Е.И. Статьи разных лет. Саратов, 1989. С. 242.

гедийность становились в этих условиях отличительными качествами русской комедии, ее новой и принципиальной традицией, оказывающей значительное влияние на весь строй русской литературы и определяющей ее место в мировом литературном процессе. Драматургия «гоголевского направления», прославленная пьесами И.С. Тургенева, А.В. Сухова-Кобылина, А.Н. Островского и других драматургов, на долгие десятилетия стала «визитной карточкой» русского театра.

Это связано с еще одной проблемой. Ориентированная на сопереживание и негодование (не говоря уже о желанном для Гоголя самоанализе), обличительная комедия выходила из привычных рамок комедийного жанра. А при переходе от комедийного жанра к иным формам невозможно было поддержать сатирическую составляющую на том уровне, который был бы необходим для решения художественной и идейной задачи.

В этих обстоятельствах комедийный жанр нуждался в дополнительных средствах, позволяющих ему сохранить свою самостоятельность, не возвращаясь к «слезности», широко распространенной в конце XVIII в., и при этом не обнаруживая широко понимаемой водевильности.

Причем увеличение удельного веса собственно комических моментов в этом отношении не могло помочь – они шли бы вразрез с высокой задачей произведений в целом. Так, в «комедии-шутке» «Смерть Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылин пытался снизить остросатирический градус своего памфлета против полицейского произвола введением частых побоев, которые наносят персонажи друг другу. Заимствованный из арсенала средств народного театра или мольеровской комедии, этот прием в зрелой, выполненной по лекалам «гоголевского направления» пьесе выглядел анахронизмом и воспринимался достаточно искусственным «вставным номером» в нее.

Одним из таких приемов, определяющих своеобразную эстетику русской комедии, стало частое использование мотивов игры во всем многообразии их палитры.

Феномен игры особенно вольготно себя чувствует в комедии – жанре, который самой своей природой расположен к широкому спектру игровых приемов, каламбурному жонглированию словами, травестированию социальных ролей, пародированию важнейших общественных примет и культурных знаков, десакрализации авторитета власти и карнавализации бытового поведения человека. Интрига с театрализацией действительности исконно стоит в основе традиционной трагедии. Хитроумный слуга-дзанни в комедии дель арте обманом устраивает счастье влюбленной пары, подрывая кажущееся незыблемым всемогущество властных стариков – хозяев жизни. Обаятельные герои шекспировской комедии упражняются в каламбурах и игре словами, пряча за островами подлинное чувство.

Прибавим к этому тему карточной игры, получившую широчайшее распространение в русской литературе XVIII – первой половины XIX вв. Согласно Ю.М. Лотману, карточная игра на определенном историческом рубеже становится негласной моделью русского общества, где рок и произвол находятся в самом фундаменте здания<sup>1</sup>. П.А. Вяземский отмечал, что «нигде карты не вошли в такое употребление, как у нас: в русской жизни карты – одна из непреложных и неизбежных стихий. <...> Страстные игроки были везде и всегда. Драматические писатели выводили на сцене эту страсть со всеми ее пагубными последствиями. Умнейшие люди увлекались ею. <...> Карточная игра имеет у нас свой род остроумия

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 341.

и веселости, свой юмор с различными поговорками и прибаутками»<sup>1</sup>. Описывая литературную ситуацию конца XVII – начала XIX в., современный исследователь Е.Г. Падерина констатирует, что «карточная тема лидировала в русской литературе по времени и широте распространения»<sup>2</sup>, и описывает наметившуюся в XIX в. тенденцию постепенного выхода карточной игры на первый план бытовой и общественной жизни. Все это делало тему игры желанным элементом комедийного сюжета, а игровые мотивы – востребованными в построении сюжета пьес.

В этом своем последнем качестве категория Игры оказалась способна выступить как средство преодоления жанровых и контекстуальных противоречий, как умиротворяющий элемент, сохраняющий позиционирование русских «высоких комедий» в рамках жанра. При этом ее изображение также способствовало усилению обличительного пафоса, оно заостряло сатиричность образов действующих лиц, вскрывало неорганичность и искусственность ситуаций, в которых они оказывались.

В ситуации, когда внутри комедийного текста уже проросла высокая трагедийность, способная изменить первоначальную природу пьесы, Игра с готовностью сглаживала остроту восприятия. Так, именно безусловная соотнесенность гоголевского Хлестакова с игровой стихией позволяет не обнаружить в нем (прозябающем в каморке под лестницей, лишившемся будущности в обожаемом им Петербурге, возвращающемся в нелюбимое саратовское имение) типичного «маленького человека» русской литературы, вызывающего сочувствие. Хлестаков ничтожен и жалок, но многочисленные роли, разыгрываемые им перед обитателями уездного города и даже самим собой, делают его своего рода «другим Юрием Милославским», пародийной модификацией нового литературного типа.

В комедиях А.В. Сухово-Кобылина подобный путь проходят Тарелкин и Расплюев, чью низость и мелочность зрители понимали и осознавали. При этом любимец публики Расплюев не вызывал ужаса и отвращения, а самопровозглашенный страдалец Тарелкин – сочувствия. Инспирированные ими игры выводили этих персонажей за пределы «бытового» отношения к ним публики, утверждали особые, игровые критерии зрительской оценки. Нетрудно проследить, как отличается подача одной и той же истории о разрушении рода Муромских в *комедии* «Свадьба Кречинского» и *драме* «Дело». «Свадьба Кречинского» представляет широкий спектр игровых мотивов, сама категория Игры вводится в проблематику произведения, где действует яркий ансамбль «игровых» персонажей. В «Деле» же действует только один игрок (генерал Варравин), и единственная реализация мотива Игры – его вымогательская интрига – уже не способна нейтрализовать ужас окружающей действительности, определявший сам творческий пафос драматурга.

В целом, в сатирических комедиях количество мотивов Игры оказывается обратно пропорционально эмоциональной заостренности, аффектации драматического действия русских комедий. Эта категория, сглаживая «риски спора», позволяла доносить до читателя основные противоречия эпохи, минуя традиционные элементы трагедии, которые в силу определенной выработанности ресурса уже не отвечали историческим и социальным вызовам XIX в.

Обращение к категории Игры позволяет увидеть специфику отечественного культурного кода, прочитываемого в уникальном по своему национальному своеобразию феномене русской сатирической комедии.

<sup>1</sup> Вяземский П.А. Старая записная книжка / Ред. и примеч. Л. Гинзбург. Л., 1929. С. 85–86.

<sup>2</sup> Падерина Е.Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М., 2009. С. 191.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ драматического произведения. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1988. 367 с.
2. *Аникст А.А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука, 1972. 644 с.
3. *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы: Избр. труды. М.: Наука, 1976. 511 с.
4. *Вяземский П.А.* Старая записная книжка / Ред. и примеч. Л. Гинзбург. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1929. 348 с.
5. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство, 1994. 670 с.
6. *Манн Ю.В.* Диалектика художественного образа. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.
7. Мотивы в сюжете русской литературы. От Жуковского до Чехова. К 50-летию научно-педагогической деятельности Ф.В. Кануновой: Сб. статей. Томск: Знамя мира, 1997. 192 с.
8. *Падерина Е.Г.* К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 448 с.
9. *Покусаев Е.И.* Статьи разных лет. Саратов: Приволжское книжное издательство, 1989. 242 с.
10. *Прозоров В.В.* Другая реальность: очерки о жизни в литературе. Саратов: Лицей, 2005. 272 с.
11. *Хёйзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992. 464 с.

## REFERENCES

1. Analysis of a Drama. Leningrad: Leningrad University Press, 1988. 367 p.
2. Anikst A.A. (1972) Theory of Drama in Russia from Pushkin to Chekhov. Moscow. Nauka Publ. 644 p.
3. Vinogradov V.V. (1976) The Poetics of Russian Literature: FAV. works. Moscow. Nauka Publ. 511 p.
4. Vyazemsky P.A. (1929) An Old Notebook. Leningrad: The Publishing House of Writers in Leningrad. 348 p.
5. Lotman Yu.M. (1994) Essays on Russian Culture. St.-Petersburg. Iskusstvo. 670 p.
6. Mann Yu.V. (1987) Dialectics of the Artistic Image. Moscow. Sovetsky pisatel. 320 p.
7. The Motives in the Plot of the Russian Literature. From Zhukovsky to Chekhov. To the 50<sup>th</sup> anniversary of scientific and pedagogical activity V.F. Kanunova. Tomsk: Znamya mira, 1997. 192 p.
8. Paderina E.G. (2009) On the Creative History of the «Players» by Gogol: History of Text and Poetics. Moscow. Institute of World Literature Russian Academy of Sciences. 448 p.
9. Pokusajev E.I. (1989) Articles of Different Years. Saratov. Privolzhskoe Publishing House. 242 p.
10. Prozorov V.V. (2005) A Diverse Reality: Essays on Life in Literature. Saratov. Licei Publ. 272 p.
11. Huizinga J. (1955, originally published in 1938). Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture. Boston. Beacon Press. 220 p.

*Сведения об авторе:*  
Кирилл Михайлович Захаров,  
канд. филол. наук  
доцент  
кафедра общего литературоведения и журналистики  
Институт филологии и журналистики  
ФГБОУ ВПО «Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского»

Kirill M. Zakharov,  
PhD  
Docent  
Department of General Literary Studies and Journalism  
Institute of Philology and Journalism  
Saratov Chernyshevsky State University  
zahodite@mail.ru