

¹³ Ржевский Л. Творец и подвиг. Очерки по творчеству Александра Солженицына. Франкфурт-на-Майне, 1972. С.19.

¹⁴ Солженицын А. Пьесы. М., 1990. С. 10. Далее драматические произведения писателя цитируются по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.

¹⁵ Гоголь Н. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 8. М., 1952. С.292.

¹⁶ Там же. Т. 6. С.242.

¹⁷ Салтыков-Щедрин М. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 8. М., 1969. С.123.

¹⁸ Тюпа В. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. Красноярск, 1987. С.131.

¹⁹ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С.353.

²⁰ Выделено А. Солженицыным.

²¹ Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М., 1970. Т. 4. С.81.

²² Glicksberg. Ch. I. The Ironic Vision in Modern Literature. The Hague, 1969. P.62.

Т.В. Журчева*

Самарский государственный университет

Функция комического в построении трагикомического сюжета

«Смех – необычный предмет», – вполне справедливо пишет Леонид Карасев в своей «Философии смеха»¹. И далее: «...мир происхождения смеха укрыт от нас столь же надежно, как и тайна рождения мысли и слова»². И еще дальше: «Говоря о смехе, мы вынуждены делать это парадоксально, так как в очередной раз оказываемся в самом начале пути, который уже столько раз казался пройденным»³. И потом на протяжении всей книги он не раз будет возвращаться к полюбившейся ему мысли о неразгаданности и неисчерпаемости смеха как феномена человеческого бытия, смеха как предмета научного исследования. Я склонна согласиться с ним хотя бы потому, что в обширной научной литературе понятия смешного и комического, смеха и комики практически не разделены. Между тем, трагедию ведь не уравнивают с плачем, хотя восприятие трагического вполне может сопровождаться именно этой фи-

* © Журчева Т.В., 2004.

зиологической реакцией. Неоднозначность природы смеха и многообразия его форм, которые подчас трудно бывает вычлениить и систематизировать, отмечают многие. Карасев, пытаясь справиться с этим многообразием, сводит его к двум видам смеха, «какими бы различными ни были их конкретные воплощения. Это смех, идущий как ответ на зло (относительно умеренное), и смех, со злом никак не связанный... речь... идет о двух во многом противостоящих друг другу мирах: смехе собственно комическом, то есть смехе, вызванном чувством смешного, и смехе радостном, витальном, телесном, не имеющем с чувством смешного, с остроумием ничего общего» (заметим в скобках, что «комическое» Карасев здесь выводит за рамки искусства)⁴. Таким образом, Карасев предлагает иметь дело со «смехом ума» и со «смехом тела»⁵. В этом он отчасти противоречит М.Бахтину и его теории смеховой культуры, где на вершине ее, в сфере карнавального сознания, смех един и амбивалентен в своем единстве. Бахтин вводит понятие «гротескного реализма» как вершинного воплощения карнавального сознания, отражения космической нерасчлененности мира, где смех выполняет функцию живородящего начала. По мере распада карнавального сознания распадается и то, что Бахтин называет гротескным реализмом. Тело и вещь обретают свою единичность и обывотворяются, и «некоторые формы гротеска начинают вырождаться в статическую “характерность” и узкий жанризм. Это вырождение связано со специфической ограниченностью буржуазного мировоззрения. Подлинный гротеск менее всего статичен: он именно стремится захватить в своих образах само становление, рост, вечную незавершенность, **неготовность бытия**; поэтому он дает в своих образах оба полюса становления одновременно — уходящее и новое, умирающее и рождающееся; он показывает в одном теле два тела, почкование и деление живой клетки жизни... В процессе же вырождения и распада гротескного реализма отпадает положительный полюс, то есть второе молодое звено становления (оно заменяется моральной сентенцией, отвлеченным понятием): остается чистый труп, лишённая беременности, чистая, равная себе самой, отъединенная старость, оторванная от того растущего целого, где она была соединена со следующим молодым звеном в единой цепи развития и роста»⁶. И далее: «Дело в том, что новая концепция реализма (*то, что Бахтин называет «бытовым реализмом» XVIII века.* — Т.Ж.) иначе проводит границы между всеми телами и вещами. Она рассекает двутельные тела и отсекает сросшиеся с телом вещи гротескного и фольклорного реализма, она стремится завершить

каждую индивидуальность вне связи с *последним целым*, целым, для которого был уже утерян старый образ и еще не найден новый. Существенно изменилось и понимание времени»⁷. Бахтин отмечает примеры «**остановленного гротеска**, то есть гротеска, почти изъятая из большого времени, из потока становления и потому или застывшего в своей двойственности, или расколовшегося надвое»⁸. Рассуждая о XX веке, Бахтин выделяет две линии развития и, как он пишет, «нового и мощного возрождения гротеска». «Первая линия — модернистский гротеск (Альфред Жарри, сюрреалисты, экспрессионисты и др.). Этот гротеск связан (в разной степени) с традициями романтического гротеска, в настоящее время (*время создания книги. — Т.Ж.*) он развивается под влиянием различных течений экзистенциализма. Вторая линия — реалистический гротеск (Томас Манн, Бертольт Брехт, Пабло Неруда и др.), он связан с традициями гротескного реализма и народной культуры, а иногда отражает и непосредственное влияние карнавальных форм (Пабло Неруда)»⁹. Модернистский гротеск Бахтину не близок, и он достаточно определенно высказывает свое к нему отношение, критикуя книгу немецкого исследователя Вольфганга Кайзера «Гротескное в живописи и литературе». Не вдаваясь сейчас в теорию собственно гротеска и сущность полемики Бахтина с Кайзером, отмечу только весьма выразительные суждения Бахтина о том, что «модернистский гротеск... эту память (*память о едином мире народной смеховой культуры, память о карнавальном мироощущении — Т.Ж.*) почти полностью утратил и почти до предела формализовал карнавальное наследие гротескных мотивов и символов»¹⁰. Важнейшей особенностью гротескной образности в модернизме становится страх. В карнавальной культуре страх — это «крайнее выражение односторонней и глупой серьезности, побеждаемой смехом»¹¹. «Для Кайзера же главное в гротескном мире — «нечто враждебное, чуждое и нечеловеческое». «Гротескное — это мир, ставший чужим»¹². «Очень характерно для модернистского гротеска и такое определение его у Кайзера: «Гротескное — есть форма выражения для “ОНО”»¹³. Если настоящий, карнавальный гротеск, по Бахтину, способствует освобождению человека «от всех форм нечеловеческой необходимости, которые пронизывают господствующие представления о мире», то модернистский гротеск, по Кайзеру, наоборот, закабаляет человека. Он утверждает, что «в гротескном речь идет не о страхе смерти, а о страхе жизни»¹⁴. На этом есть смысл остановиться и не вдаваться более глубоко в полемику Бахтина и Кайзера, потому что, повторюсь, не в ней как таковой дело. Дело

в том, что Кайзер выразил целый ряд положений, действительно отражающих тенденции искусства XX века, которые стали ведущими и организующими художественный процесс минувшего столетия. В этом убеждают и суждения Карасева, человека конца XX века, который, пытаясь соединить концепцию Бахтина и концепцию модернистов (хотя он и не ссылается на Кайзера), упорно связывает «смех ума» со злом, которое у него носит имманентный и почти мистический характер.

Суммируем:

- имманентный страх перед столь же имманентным злом и мучительная зависимость от зла и от страха перед ним;
- распадение космического и вечно живого, вечно движущегося целого на несвязанные между собой части, статика вместо движения, завершенность вместо «неготовности бытия»;
- выпадение из большого времени во время бытовое, частное, ограниченное.

Все это важнейшие признаки того, что в последние десятилетия отечественные исследователи осторожно называют трагикомическим мироощущением, которое актуализируется в кризисные эпохи, в период нивелировки абсолютных ценностей и идеалов. Для европейского сознания XX век стал такой эпохой, длящейся почти непрерывно действительно целое столетие. Ужас мировых войн, ядерных бомбардировок, массового истребления самыми разными способами миллионов людей не отменил этой нивелировки. Человек не в силах изменить мир, который его окружает – вот главный итог всех философских, политических, и художественных поисков XX столетия. Трагикомическая нелепость ситуации усугубляется еще и осознанием того, что каждый человек есть одновременно и часть коллективного **субъекта**, творящего этот мир, и индивидуальный, отчужденный от остального социума и потому совершенно беспомощный перед ним **объект** воздействия. Поэтому еще со времен «новой драмы» и Чехова важнейшим «предлагаемым обстоятельством» трагикомедии становится завершенность и неизменяемость мироустройства по определению и расчлененность умозрительного целого, называемого обществом, человечеством, на отдельных, никак не связанных между собой индивидов, которых со всех сторон обступает зло в самых разных его ипостасях и которые живут в постоянном страхе. Можно предположить, что основную сюжетобразующую функцию в создании трагикомического сюжета играет комическое, или смешное, конкретные проявления которого существенно трансформировались

в результате разрыва того амбивалентного единства между «смехом тела» и «смехом ума», если воспользоваться классификацией Карасева. «Тело» по-прежнему смеется, созерцая привычные комические приемы. «Ум» страдает, не обнаруживая в смехе спасения, очищения и возрождения.

Попробуем увидеть это на примере драматургии Александра Вампилова. Его пьесы не являются трагикомедиями в строгом смысле слова, они находятся в движении к трагикомедии, в поиске. В них скорее обозначена тенденция, чем ее законченная реализация. Но это, как мне кажется, более удобно для рассмотрения механизма функционирования комического для достижения трагикомического эффекта (тем более, что трагикомедий в чистом виде не так уж много, как и вообще чистых жанров в литературе, а особенно в драматургии XX века).

Остановлюсь на пьесе «Старший сын», в которой, как мне кажется, достижение трагикомического эффекта посредством комических приемов наиболее очевидно и выполняет структурообразующую роль¹⁵, тем более что здесь, как и в других пьесах, а может быть, даже в большей степени чем в других, в основе сюжета — случай, казус¹⁶, сочетание классических приемов комедии ошибок, комедии положений и комедии характеров.

«Старший сын» (1965)¹⁷ — одна из самых известных и репертуарных пьес Вампилова. Действие ее развивается стремительно: два молодых человека ради ничтожной корысти (погреться) и из озорства обманывают почтенное семейство — старика-отца и двух его детей, — сообщая им, что один из ночных пришельцев, Бусыгин, внебрачный сын хозяина дома. Самозванный сын попадает в собственную ловушку: он оказывается втянутым в семейные проблемы Сарафановых, а в довершение всей путаницы еще и влюбляется в свою мнимую сестру, у которой уже есть жених, но которая, кажется, готова ответить взаимностью «брату». В этих условиях герою необходимо и в то же время совершенно невозможно сказать правду. Путаница, возникшая как из-за преднамеренного вранья героев, так и из-за нечаянных и нелепых заблуждений, цепи ошибок и смешных положений (в ранних редакциях интрига была еще более туго закручена, чем в окончательном, каноническом варианте), в сочетании со счастливой, но совершенно неожиданной и уж совсем случайной развязкой, не оставляет сомнений в жанровых истоках этой вампиловской пьесы. Совершенно очевидно, что «Старший сын» написан в традициях классического водевиля, в котором диалог и драматическое действие строятся «на занимательной интриге, на анекдотическом сю-

жете»¹⁸. Однако еще в XIX веке русский театр, осваивая легкий французский жанр, активно вводит в беззаботную комедийную стихию «демократического героя» — «маленького человека», вызывающего не смех, а сочувствие»¹⁹. Таким персонажем в пьесе оказывается Сарафанов, чистый, искренний, беспредельно добрый человек из породы тех праведников, на которых стоит мир. В его образе Вампилов умело и очень органично соединяет образ высокодуховного человека, живущего высшей, небытовой правдой и способного прозреть высшую истину, и классический вариант водевильного отца-недотепы, которого все обманывают и который все время попадает в нелепые смешные ситуации. В свою очередь, и ему случается обмануть других, но невольно, нечаянно, в силу того, что он по своей наивности совершает поступки, которые окружающими могут быть неверно истолкованы. Вот, например, одна из сцен, подготовляющих интригу: Сарафанов приходит вечером к молодой соседке. В эту уже вполне зрелую и по-своему опытную барышню безответно влюблен его совсем еще юный сын, и Сарафанов идет к ней, озабоченный поведением мальчика и его душевным состоянием. Казалось бы, все понятно и логично. Но случайные свидетели Бусыгин и Сильва усматривают в этом позднем визите специфический, хотя тоже вполне логичный смысл: старый греховодник развлекается с молодой девицей. Еще более нелепа проходящая через всю пьесу история о том, как Сарафанов обманывает своих детей, не сознаваясь им, что его выгнали из симфонического оркестра и он подрабатывает на танцах и похоронах, а дети, в свою очередь, обманывают его, не сознаваясь, что они давно в курсе его несостоявшейся музыкальной карьеры. Так Вампилов соединяет приемы комедии ошибок, комедии положений и комедии характеров, а в результате вырастает характер, порожденный глубоким противоречием между безжалостным и непреодолимым течением жизни и мучительными и бесплодными человеческими усилиями разгадать логику этой жизни и найти в ней свое место. Трагикомическая природа Сарафанова сглаживается, как бы снимается глубоким лиризмом: ему автор передает программные свои мысли о том, что все люди — братья, о силе правды и доверия людей друг к другу. Наконец, именно Сарафанов произносит философическую сентенцию, которая при всей своей наивности концептуальна для Вампилова: «Кто что ни говори, а жизнь всегда умнее всех нас, живущих и мудрствующих. Да-да, жизнь справедлива и милосердна. Героев она заставляет усомниться, а тех, кто сделал мало, и даже тех, кто ничего не сделал, но прожил с чистым сердцем,

она всегда утешит...»²⁰. Сарафанов, откровенно проигравший поединок с жизнью, не сумевший ни понять ее, ни приспособиться к ней, ни тем более себе ее подчинить, пытается таким образом примирить себя со своими неудачами и отыскать в своем невеселом бытии хоть какой-то просвет. Жизнь мудрее людей, оттого что она непонятна людям, и они охотно ей покоряются. В таком повороте авторской мысли трагикомическое мироощущение проявляет себя тем более отчетливо, что возникает этот мини-монолог как еще одно звено в цепи ошибок, обманов, нелепых положений: объясняя свое философское настроение, Сарафанов изо всех сил пытается не выдать своей мнимой тайны, которую через несколько минут все-таки разоблачает ничего не подозревающий жених его дочери. Милосердную же функцию мудрой и разумной жизни берет на себя автор, который, словно бы следуя известной мысли Шопенгауэра, торонится «вовремя опустить занавес» комедийного действия²¹, не дать событиям развиваться по их внутренней логике (которую Вампилов, кстати, прекрасно понимал: в одном из черновых набросков несчастный старик в финале должен был сойти с ума, узнав об обмане Бусыгина). Поэтому известие о том, что Бусыгин, которого Сарафанов успел уже полюбить, на самом деле не его сын, обставляется суматохой небольшого и в общем-то неопасного пожара, всеобщим скандалом, завершившимся столь же всеобщим примирением. Финальная комедийная точка поставлена репликой Бусыгина, узнавшего, что уже полночь: «Ну вот. Поздравьте меня. Я опоздал на электричку»²². Круг замкнулся, сюжетная ситуация, по логике классической комедии, вернулась к своему началу, нарушенная гармония благополучно восстановилась. Так трагикомическое преодолевается комическим на жанровом уровне, но уже не может быть до конца преодолено ни в авторском, ни в читательском сознании. Слишком очевиден и преднамерен авторский прием, слишком заметно его стремление «вовремя опустить занавес». И никуда уже не деться от размышлений о том, что там, за занавесом. Тем более, что трагикомическое начало в этой пьесе связано не только с Сарафановым, но и с Бусыгиным. А Бусыгин, в свою очередь, — одна из ипостасей вампиловского героя, характер которого, формируясь и последовательно эволюционируя, переходит из пьесы в пьесу.

Бусыгин заявлен в пьесе как герой, переживающий внутренний конфликт, вызванный тотальным недоверием к людям вообще. «У людей толстая кожа...», — поучает он случайного приятеля, ссылаясь на свои студенческие познания в области физиологии и психоанализа²³. Из это-

го следует не только возможность, но и необходимость лжи как единственного способа пробиться через толщу человеческого взаимонепонимания. То есть понимания все равно не будет — какое может быть понимание, если «соврать как следует». Но будет хотя бы сочувствие и, как ни парадоксально, доверие. Экзистенциальную основу противостояния героя и мира Вампилов существенно приглушает, предлагая очень личный и очень конкретный, казуальный мотив: юноша рос без отца, которого никогда не видел и всю жизнь мечтал отыскать. Жажда обрести отца и одновременно обида на него, жажда мести всем безответственным отцам, покинувшим своих сыновей, — вот что выносятся автором на первый план. Поэтому мелодраматическое начало в образе Бусыгина, да и во всей пьесе, конечно, доминирует. Но только на первый взгляд. Два последних варианта пьесы различаются одним-единственным эпизодом: в более раннем роковое «признание» делает сам Бусыгин, в последнем — этот текст отдан Сильве, а Бусыгин изо всех сил пытается остановить зарвавшегося приятеля. Таким образом, он оказывается втянут в чужую игру, из которой уже не может просто так выйти и должен доиграть ее до конца, хочет он этого или нет. И благодаря этому как будто бы несущественному изменению (просто реплика передается от одного героя к другому) фактически снимается ситуативность конфликта. Да и сам внутренний конфликт, переживаемый героем, уже совсем иной. Не озлобленность против жестокого и лживого мира движет его поступками и вступает в противоречие с его природной добротой. Образ Бусыгина заметно теряет романтический ореол. Зато приобретает неожиданную психологическую сложность, когда вполне обыкновенный, даже заурядный (как бы он ни позерствовал) молодой человек попадает в пограничную ситуацию, в которой должен действовать, не потому что он такой деятельный, а потому что не действовать невозможно. Как тут не вспомнить Карла Ясперса, писавшего о пограничных ситуациях, в которых человеческая экзистенция познает себя как нечто безусловное²⁴. Правда, Вампилов упорно маскирует экзистенциальность «ситуации», относя ее за счет комического, анекдотического стечения обстоятельств. Создателем ситуации оказывается не рок, не Бог, не экзистенциальное «ничто», а безалаберный, «приглуповатый и без царя в голове» Сильва, случайный (опять случайный!) собутыльник и попутчик. Так видимый план сюжета остается вполне водевильным, комическим, суть же состоит в том, что благополучное разрешение предложенной читателю/зрителю ситуации возможно лишь благодаря случайности, которая в свою

очередь не случайность, а проявление воли автора, очень вовремя опустившего занавес и не позволившего комедии обернуться своей противоположностью. В этом — шаг к трагикомедии, которая уже разыгрывается на наших глазах, но мы, благодаря авторскому лукавству, все еще хотим верить в беззаботность и самозабвенность чистого смеха. Комедия как жанровая форма — это уже только литературная игра. Жизнь комического уже не содержит.

Таким образом, даже вполне беглый анализ позволяет говорить о том, что авторская концепция трагикомедии, авторское мироощущение формируется исходя из понимания трагически неразрешимых противоречий жизни. Но трагикомический сюжет создается преимущественно комическими средствами, которые в нем трансформируются вплоть до собственной своей противоположности.

Примечания

¹ Карасев Л.В. *Философия смеха*. М., 1996. С.9.

² Там же. С.32.

³ Там же. С.34.

⁴ Там же. С.18.

⁵ Л.Карасев вводит это разделение, вероятно, все-таки под влиянием В.Проппа с его мыслью о рефлексорном смехе (смех как условный рефлекс) и ритуальном смехе. См. об этом: Пропп В. Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). — М., 1999. С.220-256.

⁶ Бахтин М.М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Введение. (Постановка проблемы) // Бахтин М.М. *Литературно-критические статьи*. М., 1986. С.346-347.

⁷ Там же. С.347.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С.339.

¹⁰ Там же. С.340.

¹¹ Там же. С.341.

¹² Там же.

¹³ Там же. С.342.

¹⁴ Там же. С.343.

¹⁵ Тенденция к трагикомедии обнаруживает себя в других пьесах А.Вампилова. Это «Дом окнами в поле», «Старший сын», «Провинциальные анекдоты», «Утиная охота». Я не включаю в этот перечень первую «полнометражную» вампиловскую пьесу «Прощание в июне», сюжет которой, несмотря на то, что она

многократно переделывалась и совершенствовалась автором, так и остался довольно рыхлым в сравнении с другими пьесами, в действии занято много (гораздо больше, чем в других пьесах) персонажей, намечено несколько сюжетных линий, не слишком прочно связанных между собой. Неструктурированность сюжета и слишком отчетливо заявленный внешний, межличностный и откровенно ситуационный конфликт (что в такой форме мы не обнаружим уже больше ни в одной другой пьесе Вампилова) не позволяют всерьез говорить о проявлении трагикомической тенденции. В последней пьесе драматурга — «Прошлым летом в Чулимске» — трагикомическое начало также ослаблено, точнее даже было бы сказать, что оно попросту отсутствует, пьеса являет собой классический образец драмы с соответственно драматическим конфликтом и драматическим пафосом. Кстати, в отличие от предыдущих пьес, и собственно комическое начало в «Прощании...» присутствует весьма незначительно.

¹⁶ Этот сюжетный ход вообще характерен для Вампилова, недаром сборник его ранних рассказов был выразительно назван «Стечение обстоятельств».

¹⁷ Эта дата во всех изданиях пьес А. Вампилова традиционно указывается как дата написания пьесы «Старший сын». Однако следует помнить, что на самом деле в 1965 году была написана совсем не та пьеса, которая сейчас широко известна по постановкам и публикациям. Канонический вариант текста, вошедший во все посмертные издания, следует датировать 1971–1972 гг., когда в процессе репетиций пьесы в Московском театре им. Ермоловой автор внес в текст последние изменения. Пьеса переделывалась огромное количество раз (в критике писали о существовании множества черновых рукописных вариантов в архиве драматурга), публиковалась в разных вариантах дважды при жизни Вампилова под разными заглавиями («Предместье» и «Старший сын»).

¹⁸ Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. Т.1. М. 1962. С.1002 (статья «Водевиль»).

¹⁹ Там же.

²⁰ Вампилов А. Старший сын // Вампилов А. Утиная охота: Пьесы. Иркутск, 1987. С.148.

²¹ А.Шопенгауэр писал о комедии: «Она должна торопиться опустить за собой занавес в момент радости... дабы мы не увидели, что случится потом». Цит. по: Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. С.309.

²² Там же. С.161.

²³ Там же. С.102.

²⁴ «Мы всегда в ситуации. Я могу работать, чтобы изменить ее. Но существуют пограничные ситуации, которые всегда остаются тем, что они есть; я должен умереть, я должен страдать, я должен бороться, я подвержен случаю, я неизбежно становлюсь виновным. Пограничные ситуации наряду с удивлением и сомнением являются источником философии. Мы реагируем на пограничные ситуации маскировкой или отчаянием, сопровождающим восстановление нашего самобытия (самосознания)» (К. Ясперс). Цит. по: Краткая философская энциклопедия. М., 1994. С.347–348.