

Серия
«Антология мысли»

Ю. В. Манн

О ГРОТЕСКЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

Книга доступна на образовательной платформе «Юрайт» [urait.ru](#),
а также в мобильном приложении «Юрайт.Библиотека»

Москва • Юрайт • 2021

УДК 82

ББК 83

M23

Автор:

Манн Юрий Владимирович — профессор, доктор филологических наук, академик Российской академии естественных наук, заслуженный профессор, профессор кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории Российской государственного гуманитарного университета.

Манн, Ю. В.

M23 О гротеске в литературе / Ю. В. Манн. — Москва : Издательство Юрайт, 2021. — 145 с. — (Антология мысли). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-534-13433-9

Книга посвящена одному из интереснейших явлений в литературе — гротеску. На протяжении многих веков им пользовались знаменные отечественные и иностранные писатели; не потерял своей актуальности этот прием и в наши дни. В труде Ю. Манна дано теоретическое обоснование понятия «гротеск» и охарактеризованы пути его развития в российской и западной литературе XX века.

Издание адресовано всем интересующимся историей литературы.

УДК 82

ББК 83

Издание имеет значительную историческую, художественную или иную культурную ценность и в соответствии с пунктом 3 части 2 статьи 1 Федерального закона от 29.12.2010 № 436-ФЗ «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» под действие указанного Федерального закона не подпадает.

Оглавление

Вместо введения	7
Глава 1. Сущность гротеска.....	10
Глава 2. Искусство реалистического гротеска	31
Глава 3. Гротеск, писатель и время	47
Глава 4. Фантастика и преувеличение в гротеске	64
Глава 5. Гротеск и аллегория	78
Глава 6. Комическое в гротеске	98
Глава 7. Об «усложнении» гротеска	108
Глава 8. Гротеск и художественное обобщение	125
Вместо заключения.....	142
Новые издания по дисциплине «Литературоведение» и смежным дисциплинам	144

Вместо введения

Судьба гротеска драматична и поучительна. На протяжении последних двух веков гротеск пользовался неизменной популярностью и, можно сказать, почитанием. Слово «гротеск» писали на знаменах литературных партий; ему посвящали темпераментные декларации и обстоятельные исследования; его произносили с воодушевлением, трепетом, надеждами — и не только литературными.

Казалось, в самом этом слове, звучавшем на всех языках одинаково, было скрыто что-то от тайного тайных искусства: от его извечной дерзновенности, непокорности, стремления опрокинуть любые изжившие себя авторитеты и образцы.

«Шутка сказать — гротеск!» — писал Станиславский в 1922 году. В его восклицании запечатленся отзвук этой давней традиции.

Но не только традиции: в те первые послереволюционные годы, как столетием раньше — в период «Предисловия к Кромвелю» Виктора Гюго, — гротеск переживал самое бурное время своей литературной и особенно театральной истории. Мастера театра старшего поколения, обращаясь сегодня к дням своей молодости, охотно вспоминают о гротескных пьесах, гротескных постановках, гротескной манере игры, даже о гротескных декорациях... Время показало, как много было в этом гротескном ажиотаже пустой шумихи, притязаний на моду и наивного самообмана, — но все же они сопровождали искания больших художников и подлинных новаторов.

И если вспомнить гротескные произведения таких интереснейших писателей нашего времени, как Брехт и Маяковский, Пиранделло и Ануй¹, Булгаков и Зощенко, Шварц и Эренбург, Хикмет и Когоут, — то эти примеры говорят сами за себя.

Было бы, конечно, большой ошибкой преувеличивать роль гротеска в истории литературы, приписывать ему монопольное

¹ В издании 1966 г. Ю. Манн использует написание Ануиль. — Прим. изд.

положение в современном искусстве. Далеко не все писатели, определившие судьбы литературы XX века, связаны с гротеском. Горький, Шолохов, Серафимович, Фадеев — в советской литературе, Ромен Роллан, Хемингуэй, Моравия и многие другие — в зарубежной — в общем далеки от гротеска и (если прибегнуть к известной формуле Чернышевского) изображают «жизнь в формах самой жизни». Но все же без гротеска наше представление о советской и прогрессивной западной литературе будет неполным.

Важность изучения гротеска обусловлена и той большой ролью, которую играл и играет он в общественной, политической борьбе.

...«Правда» писала о книге Майка Ньюберри, посвященной американским «бешеным»: разжигатели холодной войны и расизма. Книга Майка Ньюберри называется «Йэху». О страшных полулюдях-полузверях «йэху» Джонатан Свифт писал в «Путешествии Гулливера в страну гуигнгнмов»: «Йеху из животных труднее всего поддаются воспитанию и обучению... Они злобны, вероломны и мстительны. Они сильны и дерзки, но вместе с тем трусливы, что делает их наглыми, низкими и жестокими».

Гротескный образ, созданный великим английским сатириком более двух столетий назад, не потерял свою остроту и жизненность. Наше время открыло в нем новые грани, скрытые возможности.

В западной критике существует точка зрения на гротеск как на произвольную, независимую от реальности «игру фантазии». Но, в действительности, на примере гротеска отчетливо видна связь художественного творчества с общественной жизнью, «злобой дня», с образным мышлением эпохи.

Предлагаемый очерк не претендует на исчерпывающее изложение истории гротеска, на полный обзор гротескных произведений искусства. В частности, в очерке не рассматривается гротеск в античном, средневековом искусстве и в искусстве Возрождения. Это — задачи большой монографии¹. Нам хоте-

¹ Когда настоящая книга была уже сверстана, вышел труд М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., Изд-во «Художественная литература», 1965). По существу, это первая и очень ценная специальная работа о гротеске в советской науке. Читатель найдет в этой книге не только исключительно глубокий анализ древнего,

лось лишь наметить общее теоретическое понятие о гротеске применительно к литературе нового времени, прежде всего к реалистической литературе.

средневекового гротеска и гротеска эпохи Возрождения, но и выводы, касающиеся последующего развития гротеска.

Глава 1

СУЩНОСТЬ ГРОТЕСКА

1

На первый взгляд, нет ничего проще положения, высказанного еще Аристотелем, — искусство есть подражание жизни. Однако на протяжении столетий оно вызывало споры и различные толкования.

Теоретик классицизма Буало считал, что подражание предполагает соблюдение принципа правдоподобия:

Невероятное растрогать неспособно.
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:
Мы холодны душой к нелепым чудесам,
И лишь возможное всегда по вкусу нам¹.

Из принципа правдоподобия выводил Буало необходимость «единств» на сцене, например «единства времени»: можно ли поверить драматургу, который в несколько часов втискивает события тридцати лет?

В ином духе трактовал вопрос о «подражании» Лессинг. Теоретики классицизма, писал он, не поняли Аристотеля, внутреннее правдоподобие они подменили внешним. И если говорить о «единствах», то обязательным для древних было лишь единство и цельность драматургического замысла, то есть единство действия; единство же времени и места «были, так сказать, только следствиями его», и древние соблюдали эти единства «легко и разумно», без излишнего педантизма².

Еще резче отозвался о теоретиках классицизма в связи с «идеей подражания» Н. Г. Чернышевский. Они имели о подражании искаженное представление. Они понимали искусство как подделку под действительность — « злоупотребление, при-

¹ Буало. Поэтическое искусство. М. : Гослитиздат, 1957. С. 78.

² Лессинг, Г. Э. Гамбургская драматургия. М.—Л. : «Academia», 1936. С. 177.

надлежащее только эпохам испорченного вкуса». Но искусство менее всего копирует жизнь, оно создает по отношению к ней относительно самостоятельный художественный эквивалент. Чернышевский даже предлагал заменить термин «подражание» другим — «воспроизведение», указывая на неточность перевода греческого слова *timesis*¹.

Можно было бы продолжить подобные высказывания: тезис о подражательном характере литературы, живописи и т. д. так или иначе затрагивает каждый, кто говорит о сущности, природе искусства. Совсем недавно французский писатель Луи Арагон подчеркивал, что «пафос реальности» — «великое мерило искусства» и что реализм «требует непрестанного изучения природы, которое нельзя подменить ни изощренностью техники, ни какой-либо условной манерой...»²

Это значит, что слова Аристотеля не так просты, как кажутся с первого взгляда. Можно ли утверждать, скажем, что Буало не понял их, истолковал ошибочно? Да, но только в особом, гносеологическом смысле этого слова. Это не то же самое, что неправильно решить уравнение первой или второй степени. В последнем случае ошибка очевидна, и ее легко объяснить неумением вычисляющего, его усталостью, невниманием или другими привходящими причинами. В первом же случае «ошибка» естественна, вытекает из логики развития самого предмета.

Дело в том, что в тезисе Аристотеля схвачены внутренние признаки искусства, образующие его противоположные полюсы. Искусство не копирует, а *подражает*, создает свой особый мир. Но оно подражает жизни, создает мир, который является ее аналогом. Уже в этом противоречии скрыта возможность бесчисленных форм искусства, его бесконечного развития.

Однако сущность искусства у Аристотеля запечатлена нерасчлененно, в свернутом виде, с той само собой разумеющейся цельностью взгляда, которая, с одной стороны, являлась выражением естественной диалектики древних, а с другой — была адекватна определенному периоду самого искусства. В поэтике классицизма эта цельность была нарушена. Буало не «ошибал-

¹ Чернышевский, Н. Г. Полное собрание сочинений. Т. II. М. : Гослитиздат, 1949. С. 278.

² Арагон, Л. Литература и искусство. Избранные статьи и речи. М. : Гослитиздат, 1957. С. 319, 306.

ся» в толковании Аристотеля, но из живого, всеохватывающего единства он выделил одну грань, одну черту, довел ее до преувеличения, до дисгармонии по отношению к целому. Хорошо сказал Лессинг: теоретики классицизма полагали, что превозьдут древних, если превратят проложенные ими узкие аллеи в проезжие дороги...

Признаки искусства, заключенные в «идее подражания», не только самые характерные, но в известном смысле пограничные, очерчивающие его специфику. В самом деле, — бесконечно приближаясь к жизни, искусство не может утратить одного: элемента подражания, творчества, то есть созидания нового качества. Бесконечно усложняясь в своих формах, подражая свободно — вразрез с любыми привычными представлениями и мерками, — оно опять-таки не может отказаться от одной «мелочи»: перестать быть подражанием жизни. Есть интересное свойство у этих «крайних точек» определения искусства: они расставлены настолько широко, что вмещают в себя все богатство его форм и видов. И настолько узко, что оставляют за своими пределами все порывающее с его спецификой; натурализм, с одной стороны, и формалистическое трюкачество (которое еще Белинский называл «фокусом-попуском фантазии») — с другой, достаточно подтвердили эту истину.

В западной эстетике XX века совершились попытки показать устарелость формулы Аристотеля. Немецкий литературовед Герберт Зайдлер, автор большого теоретического труда «Поэзия», укоряет тех, кто «пытается спасти выражение *mimesis* по причине его достопочтенного возраста и авторитета Аристотеля». Но возможно ли, опираясь на наши сегодняшние духовные позиции, подходить с ним (критерием «подражание») к поэзии, постигать поэзию? «Мы находимся здесь в таком положении, когда чувствуется историческая условность всякой познавательной работы». По мнению Зайдлера, «поэтическая реальность» и «подражание» — вещи несовместимые¹. Подобно тому как в свое время теоретики классицизма сужали формулу Аристотеля до плоского, внешнего правдоподобия, так теперь некоторые буржуазные исследователи делают из нее противоположные, но столь же односторонние выводы. В при-

¹ Seidler, H. Die Dichtung. Wesen. Form. Dasein. Stuttgart, Verlag der Kunst, 1959. S. 67.

знания зависимости искусства от жизни («подражание жизни») они видят умаление его суверенной природы. Но еще великий лингвист и теоретик литературы А. Потебня замечательно тонко передал диалектику взаимоотношения поэзии и жизни аналогией: сказуемое — подлежащее. Сказуемое имеет свою структуру и грамматическую форму, но в конечном счете оно выступает не чем другим, как «уяснением подлежащего». Демонстрируя на примере басни принципы художественного образа вообще, Потебня писал: «Басня есть один из способов познания житейских отношений, характера человека, одним словом всего, что относится к нравственной стороне жизни людей»¹.

Взаимодействие «подлежащего» и «сказуемого», жизненного и художественного, происходит и в сознании читателя, зрителя и т. д.

Обычно говорят о цельном восприятии произведения искусства. И действительно — мы словно отдаемся художественным впечатлениям, как потоку, как течению жизни. Наши чувства, ум, память реагируют на эти впечатления слитно, не дифференцируя их на рациональные и чувственные, не противопоставляя одно другому. Во всяком эстетическом переживании есть что-то от внушения.

И все же — положение о цельном восприятии произведения искусства условно. Под покровом этой цельности в нашем сознании все время происходит глубокая внутренняя работа, и одно из ее направлений — утверждение и поддержание эстетического доверия. А. Потебня говорил в связи с этим о возможности «применений», которое допускает каждое художественное произведение: применение к конкретным лицам, случаям и т. д.

Особенность этого процесса в том, что он чаще всего протекает скрытно, в глубинах сознания, ничем не нарушая «безмятежного» восприятия художественной вещи. Но вспомним всем нам хорошо знакомое чувство: в произведении прозвучала фальшивая нота, и мы ощущаем нарастание внутреннего протеста. «Это не так!», «Это неверно!» — говорим мы себе. Тут уже прерывается действие эстетического «гипноза». Тут вступает в свои права то чувство реальности, которое есть у каждого

¹ Потебня, А. А. Из лекций по теории словесности. Басня, пословица, поговорка. Харьков, 1894. С. 11.

читателя, сообразно с его жизненным опытом, миросозерцанием, характером, вкусом и т. д.

Итак — перед нами художественное произведение. Это новая, только что открытая страна, которой еще никогда не было на карте. Но она тысячами нитей связана со «старым светом». Это законченное, замкнутое в себе целое. Но оно просто невозможно без «применений», без внелитературного материала. Это особый микромир, не только со своим населением, но и со своим ландшафтом, климатом, атмосферой, заключающий в себе свою целесообразность. Но он существует только ради большого, внешнего мира.

Мы говорили, что уже здесь увязаны главные внутренние противоречия искусства, заложены возможности для его развития, для появления разнообразнейших видоизменений и форм. И в частности — для появления гротеска.

2

Обычно гротеск определяют как художественный прием, заключающийся в предельном заострении, преувеличении. «Гротеск, — говорится в БСЭ (2-е издание), — это художественный прием в искусстве и литературе, основанный на чрезмерном преувеличении, совмещении резких контрастов — реальности и фантастики, трагического и комического, острого сарказма и добродушного юмора»¹.

¹ У такого определения гротеска длинная история. Особенно много потрудились над терминологическим уточнением понятия «гротеск» немецкие ученые. Как правило, они брали во главу угла какую-либо одну формальную черту и ограничивались ее рассмотрением. Генрих Шнееганс, автор обширной «Истории гротескной сатиры» (Heinrich Schneegans, «Geschichte der grotesken Satire», Strassburg, 1894), подводя итог этим терминологическим исканиям, разделил все выдвинутые до него определения на две группы. Первая «считает самой существенной чертой гротеска элемент карикатуры». Вторая видит «сущность гротеска не в карикатуре, а в фантастике и юморе» (С. 12—13). Характерно приводимое Шнеегансом высказывание Фишера, подчеркивавшего абсолютную бесцельность гротеска и приводившего в качестве примера сцену из одной венецианской комедии: «Форма вовлекается в своего рода безумие, и ее твердые очертания расплываются в неистовом вихре. Фигуры животных перемешаны с человеческими, жизнь — с неодушевленной природой, технические предметы выступают как части человеческого тела...» (С. 13).

Шнееганс выдвинул определение, в котором попытался синтезировать две отмеченные им точки зрения — ту, которая ставит во главу угла фантастику, и ту, которая признает существеннейшим элементом гротеска карикатуру. С тех пор подобное синтетическое определение гротеска стало наиболее рас-

Но под такое определение подходит не только гротеск. Без «чрезмерного преувеличения» и совмещения «резких контрастов» (а иногда без фантастики, сарказма и т. д.) не обходилась, к примеру, романтическая поэма начала XIX века. Я уже не говорю о сатирических произведениях, для которых эти приметы подчас просто обычны. Но ведь не все же сатирические произведения являются гротесками. Значит, надо прежде всего конкретизировать понятие «преувеличение» («заострение») в применении к гротеску.

Происхождение термина не всегда позволяет понять его современное значение (напомню, что термин «роман» ведет свое начало от обозначения языка, на котором был написан рассказ или повесть: *романский* рассказ, то есть рассказ не на латинском, а на одном из романских языков). Однако в современном понимании гротеска удержанна существенная часть того содержания, которое вкладывалось в него первоначально.

Термин «гротеск» обязан своим происхождением надстенным орнаментам, обнаруженным в конце XV—XVI веке Рафаэлем и его учениками при раскопках засыпанных землей древнеримских помещений — гротов. Растения, животные, человеческие лица составляли в этих необычайных орнаментах причудливые, странные сочетания. Современник открытия гротесков, знаменитый итальянский скульптор и золотых дел мастер Бенвенуто Челлини, подчеркивал, что гротески — случайное название, правильнее сказать «чудища»: «Потому что, как древние любили создавать чудища, применяя коз, коров и коней, и, когда получались такие ублюдки, называли их чудищами; так и эти художники делали из своих листвьев такого рода чудища; и настоящее их название — чудища, а не гротески»¹. Для Бенвенуто Челлини гротеск характерен не просто «преувеличением», но созданием таких форм, в которых есть что-то странное, неестественное.

Кстати, и в обиходном языке слово «гротеск» закрепилось в таком значении. Например, Белинский писал в очерке «Пе-

пространенным и — в том или ином виде, иногда осложненное некоторыми другими чертами, прежде всего понятием контраста, которое выдвинул еще Гюго, — вошло чуть ли не во все справочные издания и энциклопедии, вплоть до самых последних.

¹ «Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини...» М. : Гослитиздат, 1953. С. 89.

тербург и Москва» об одной из московских улиц: «...в странном гротеске этой улицы есть своя красота»¹.

Но как проявляется гротескное заострение в художественном произведении? Это удобнее всего показать на примере сатирического произведения. Дело в том, что в любом сатирическом изображении — не обязательно гротескном — нарушаются те принципы объективного, словно не зависящего от автора, развития действия, которые, по Гегелю, составляют основу «большого эпического стиля». Уже само сатирическое задание заставляет обычно писателя властно «переформировывать» явления и факты, наводить «свой» порядок. Образуется тот угол зрения, который мы обычно называем сатирическим заострением, сгущением.

Теперь представим себе, что этот сатирический угол увеличен. Вот Собакевич и Чичиков в поэме Гоголя «Мертвые души» ведут переговоры по поводу продажи «мертвых душ». Заломив невиданную цену — «по сту рублей за штуку», Собакевич не устает расхваливать свой товар: «Другой мошенник обманет вас, продаст вам дрянь, а не души; а у меня что ядреный орех, все на отбор: не мастеровой, так иной какой-нибудь здоровый мужик...» Можно подумать, что Собакевич недостаточно четко высказал свою мысль. Казалось бы, простое напоминание Чичикова, что «ведь это все народ мертвый», «мечта», способно если не смутить Собакевича, то прервать цепь его рассуждений. Однако как бы не так: «Ну нет, не мечта! — продолжает Собакевич обиженно. — Я вам доложу, каков был Михеев, так вы таких людей не сыщете: машинища такая, что в эту комнату не войдет; нет, это не мечта! А в плечицах у него была такая силища, какой нет у лошади; хотел бы я знать, где бы вы в другом месте нашли такую мечту!»

Ошибочно было бы считать, что Собакевич только хитрит, притворяется; все дело в том, что он в какой-то мере действительно верит в то, что говорит; его рассуждения нелепы, алогичны, смехотворны с точки зрения объективной логики, но они вполне отвечают тому смещению понятий, которое произошло у Собакевича, той «своей» логике, которая каким-то никому неведомым образом сложилась в его медвежьей голове. Поэтому он так увлечен собственной речью — «отку-

¹ Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений. Т. VIII. М. : Издательство Академии наук СССР, 1955. С. 391 (курсив мой. — Ю. М.).

да взялась рысь и дар слова», — так искренне горд превосходством своего товара: «Это не то, что вам продаст какой-нибудь Плюшкин...»

В приведенной сцене мы присутствуем при зарождении алогизма, который составляет основу гротеска. Сатирическое заострение усиливается; оно больше не удовлетворяется подчеркиванием, сгущением, выдвижением на первый план каких-то черт предмета и словно разрушает саму его структуру...

Здесь, забегая вперед, подчеркнем, что это «разрушение» не формальный прием. Алогизм гротескного сохраняет свою силу да и само право на существование лишь постольку, поскольку отражает реальную действительность, реальные закономерности.

Возвращаясь к названной сцене из «Мертвых душ», отметим, что, может быть, правильнее говорить об ее гротескной окраске, гротескном отсвете: алогизм речи Собакевича хотя и соотнесен с идейным смыслом поэмы, но не определяет всю структуру повествования. Вспомним другое гоголевское произведение — повесть «Нос», в которой необыкновенные приключения носа г. Ковалева — не мираж, не выдумка героя повести, а как бы всамделишное событие (Гоголь усиливает это впечатление, снимая в окончательной редакции повести фразу, что все это лишь приснилось Ковалеву). Силой своего воображения художник развертывает перед нами как бы новый, гротескный мир. Вновь подчеркнем, что этот гротескный мир не является самодовлеющим.

О содержательности гротеска, то есть о тех сторонах действительности, которые требуют, так сказать, гротескной обработки, мы будем говорить специально¹. Пока же ограничимся самыми общими соображениями, необходимыми для того, чтобы отделить гротескное от других форм художественной условности.

Гоголь как-то заметил о царской цензуре: «Ее действия до того загадочны, что поневоле начнешь предполагать ее в каком-то злоумышлении и заговоре против тех самых положений и того самого направления, которые она будто бы... признает»².

¹ В главе II и III.

² Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений. Т. XIV. М.—Л. : Издательство Академии наук СССР, 1952. С. 240.

Позднее Достоевский метко назовет подобные явления «судорогами». Эти-то явления, которые взгляду нормального, здравомыслящего человека представляются не только несправедливыми, порочными, но и абсурдными, противоречащими своим исходным началам, — охотно избирает гротеск в качестве объекта художественного анализа. Для гротеска недостаточно осознания порочности, нужно еще ощущение ненормальности, «странных» явления (конечно, в общественном, социологическом смысле).

Но это только одна сторона гротеска. Ведь «аномалии» действительности могут стать — и становятся — предметом негротескного отображения. Строго говоря, вся литература критического реализма была направлена к тому, чтобы выявить, подчеркнуть, детально проанализировать доходящие до крайности, до абсурда противоречия «меркантильного» века. В западноевропейском литературоведении можно встретить рассуждения об исключительных возможностях гротеска, будто бы придающих ему в те или другие периоды литературной истории монопольное положение. Но это не так. В литературе критического реализма XIX века гротескная линия развивалась наряду с негротескной; причем законность этого «существования» подтверждена тем, что одни и те же художники (Гоголь или Г. Бюхнер, например) попеременно обращались то к гротескному, то к негротескному способу изображения. То же самое — в современной западной прогрессивной литературе и в литературе советской. Даже средневековый гротеск и гротеск эпохи Возрождения, который еще четко не противопоставлен другим способам типизации и поэтому трудно отделим, — не заглушает иные стилистические направления.

Вероятно, можно поставить вопрос о параллелизме развития гротескных и негротескных течений, при котором они, соревнуясь (и взаимообогащая друг друга), вносят свои краски в общий «образ мира».

Параллелизм гротескных и негротескных форм подводит нас к их второй стороне. В гротеске «странное», «загадочное» и т. д. — не только предмет изображения, но, в известном смысле, и его способ. Почему, например, в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» в самый напряженный момент действия, в разгар тяжбы, в помещение суда вбежала бурая свинья и «схватила, к удив-

лению присутствующих, не пирог или хлебную корку, но прошение Ивана Никифоровича»? Откуда алогизм в самом стиле повести, например в следующем противопоставлении двух друзей: «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, *напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их...*» и т. д.? Не отвечает ли весь поэтический строй повести, исполненный несообразностей, алогизмов, нелепиц, самому духу «миргородской» жизни, в которой возможно, чтобы пустяковый повод привел к ссоре, смертельной вражде, драматическим последствиям? Это, так сказать, экстенсивный способ раскрытия абсурдной действительности, при котором что-то от последней переносится в саму форму — и таким путем художественно исследуется. Под знаком «остранения» в гротеске обязательно совпадение двух сторон — собственно содержательной и формообразующей.

При этом для гротеска недостаточно одного сдвижения планов, на котором основаны ирония (один признак передается с помощью противоположного), травести, пародия (возвышенное передвигается в «низкий» стилистический и эмоциональный ряд или же, наоборот, низкое возводится в ранг возвышенного) и т. д. Хотя гротеск часто включает в себя элементы травести, пародии, иронии и т. д., — а иногда и вырастает на их основе, — но его общий принцип более сложный и предполагает, как говорил А. Галич, нарушение «вида естественных произведений» природы. От пародии и травести гротеск отличается еще и тем, что не связан с определенными конкретными реалиями (то, что пародируется) и воспринимается самостоятельно.

В гротеске первичная условность любого художественного образа удвоется. Перед нами мир не только вторичный по отношению к реальному, но и построенный по принципу «от противного», или, точнее, вышедший из колеи. Привычные нам категории причинности, нормы, закономерности и др. в гротескном мире растворяются.

Потому-то, между прочим, так характерна для гротеска фантастика. Она особенно наглядно разрушает привычные для нас связи. Однако не фантастика является главной приметой гротеска, она сама играет в нем роль подчиненную. Больше того — возможен гротеск и без фантастики.

Вот повесть А. И. Герцена «Доктор Крупов». Все в ней обычно, буднично, реально. Лениво течет жизнь помещичьей усадьбы, затерявшейся где-то в средней полосе России. Поднимается над Окой туман, и ветер приносит издали песни поречан, отмечавших престольный праздник. И вдруг перед нами развертывается гротескный мир, неудержимо вовлекающий в свои глубины мысль и фантазию читателя... Какая сила вызвала эти изменения? Ведь автор, строго говоря, нигде не сгустил красок, не прибегнул к помощи фантастики. Просто на рисуемое им полотно упал отблеск его философской мысли, и все оно преобразилось, получило «дополнительное» освещение.

Доктор Крупов, главный герой герценовской повести, нам настойчиво внушает: существует сходство между юродивым Левкой и нормальным человеком, между обитателями сумасшедшего дома и жителями губернского города, наконец, между сумасшедшими и человечеством вообще. Это парадокс? Конечно. На то и ирония, чтобы читатель не понимал все буквально, добирался до смысла сам. Но чтобы максимально разбередить мысль и воображение читателя, у сатирика обычно не бывает более верного средства, чем дальнейшее развитие условного плана.

— Вам нужны доказательства повального сумасшествия человечества? — спрашивает доктор Крупов. И совершенно серьезно приводит аргументы. (Так хороший актер-комик в минуту им же вызванного смеха зрителей умеет остаться совершенно серьезным и даже как будто бы не понимает, откуда возникло это неописуемое веселье...) Вот главный врач надевает ордена, перед тем как пройти по палатам сумасшедшего дома.

Кухарка Матрена покупает своему ребенку тафтицы на одеяло, а потом жестоко избивает его за то, что он ненарочно накапал на одеяло молоком. Или поведение городских чиновников — разве оно не говорит о «специфическом поражении мозга»? А какие симптоматичные примеры предоставляет нам человеческая история. Тут царь Агамемнон приносит в жертву свою дочь, чтобы была хорошая погода. Там персидский царь Ксеркс велит высечь море за то, что бурей был снесен мост.

В том неожиданном ракурсе, который предложил нам писатель, мы по-иному смотрим на обычные — и, в сущности, ничего не утратившие в своей обычности — предметы. Гротескное

создается здесь без помощи фантастики, путем смелого сближения разных планов, развития и аргументации парадоксальной, точки зрения Крупова на историю. «Остранение» вызывается разработкой традиционных мотивов «безумия человечества», которые новый гротеск переосмыслияет сатирически.

Гротескное может быть положено в основу произведения (как в «Докторе Крупове»), формировать его жанр, или, вернее, жанры — от рассказа до романа, от пьесы-обозрения до комедии. Но гротескное может выступать и как элемент стиля, и тогда оно, не создавая цельной гротескной вещи, привносит в нее лишь элементы гротеска. Оно создает тот характерный гротескный отблеск, который легко ощутим во многих произведениях Диккенса, Достоевского и других писателей. Но в том и другом случае гротескное несет в себе содержательную, идеиную функцию — служит художественному, образному познанию, осуществляющему особыми средствами. Поэтому правильнее говорить не о «приеме гротеска», а о гротескном принципе типизации, отражения жизни.

3

Гротескный принцип типизации стал складываться еще в античные времена. Он одержал блестательные победы в эпоху Возрождения — в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле и в «Похвале Глупости» Эразма Роттердамского. И все же довершило формирование гротеска новое время — прежде всего романтизм и критический реализм. Бурный рост популярности термина «гротеск» в конце XVIII — начале XIX века (хотя известен он был тремя столетиями раньше) объясняется именно этим.

Средства художественной выразительности, которые были найдены мастерами гротеска в прошлом, теперь многим кажутся недостаточными. Так, Виктор Гюго, автор уже упомянутого «Предисловия к Кромвелю» (1827) — одной из самых страстных деклараций в защиту гротеска, — писал, что античный гротеск робок и не уверен в себе, над ним тяготеет эпопея.

В прежние времена гротеск не был еще четко противопоставлен другим принципам типизации, теоретически осознан и обоснован; он имел во многом стихийный характер. Понадобился прежде всего многовековой опыт человеческой истории, тяжелых классовых битв, войн, смен общественных

формаций, чтобы образовалась такая степень ощущения противоречия, сложности и драматизма общественного развития, которая бы ярко запечатлелась в самом художественном, структурно-изобразительном принципе. Но, с другой стороны, к этому присоединилась и вторая причина, собственно художественная. Нужно было, чтобы эстетическое сознание прошло через суровую школу классицизма, с его подчас доходящими до крайности требованиями разумности и правдоподобия, прежде чем в качестве одной из его антитез оформился гротеск.

Для теоретика классицизма Буало «разнужденный бурлеск», с его уродством, отсутствием чувства меры и грубостью, был одним из главных врагов. Правда, бурлеск, как воплощение особого вида комики — грубой комики (о которой мы будем говорить ниже), не полностью совпадает с гротеском, является одним из его «низших» видов. Однако, изгоняя из сферы изящного все странное, не подотчетное контролю разума, Буало, естественно, не оставлял места и для гротеска вообще. Пренебрежительно говорил о «гротесках», как поэтических «уродах», теоретик классицизма в Германии — Готшед.

Против бурлеска в романе, против карикатуры выступил и Фильдинг — уже с позиций прямой защиты бытописательства, верности природе¹: «Сопоставим творения комического художника-бытописателя с теми произведениями, которые итальянцы называют *«caricatura»*; здесь мы найдем, что истинное превосходство первых состоит в более точном копировании природы; так что взыскательный глаз тотчас отвергнет всякое *«outre»*, малейшую вольность, допущенную художником по отношению к этой *«almae matris»*. Между тем, в карикатуре мы допускаем любой произвол; цель ее выставить напоказ чудища, а не людей; и всяческие искажения и преувеличения здесь вполне у места». И далее: «....хотя, быть может, комическое (то есть истинно комическое, которому чуждо *«outre»*, преувеличение. — Ю. М.) — будь то живопись или словесность, не действует так сильно на мускулы лица, как бурлеск или карикатура, все же, я думаю, надо признать, что оно доставляет

¹ Но Фильдинг допускает карикатуру и бурлеск в драматических произведениях. Вообще отношение английского нравоописательного и социально-бытового романа XVIII века к гротеску было противоречивым.

удовольствие более разумное и полезное... Ибо, конечно же, куда легче, куда менее достойно удивления, изображая человека, придать ему несообразных размеров нос или другую черту лица, либо выставить его в какой-нибудь нелепой или уродливой позе, нежели выразить на полотне человеческие наклонности»¹.

Но прошло немного времени — и немецкие романтики выступили против классицистов и бытописателей почти с тем же пылом, с каким те — против бурлеска и карикатуры.

В 1791 году появилась работа геттингенского историка искусств Фиорилло «О гротесках», в которой он защищал гротеск от приверженцев классицизма. Фиорилло был воспитателем целой плеяды романтиков (Вакенродера, Тика, Августа Шлегеля), унаследовавшей от него пиетет перед гротеском.

Фильдинг и немецкий романист Лафонтен, по убеждению романтиков, не отвечают критериям высокого вкуса. Буало, не говоря уже о «педанте» Готшеде, ничего не смыслил в искусстве. Говорят о нарушении традиций, о незддоровом остроумии и странной игре образами в сочинениях современных писателей, например в романах Фридриха Рихтера. «С пестрым нагромождением незддорового остроумия я соглашусь, но беру его под свою защиту, и осмеливаюсь утверждать, что такого рода гротеск и личные признания суть единственны, романтические порождения нашего неромантического века»², — писал один из виднейших теоретиков романтизма — Фр. Шлегель.

Так гротеск стал осмысляться как «порождение» эпохи, как адекватный ей художественный принцип. Новым в таком подходе была установка на сознательное нарушение правдоподобия ради достижения наибольшего художественного эффекта, чтобы, как говорил Гофман, «забавной перетасовкой деталей оцарапать сердце читателя». Конечно, это стало возможным лишь после того, как выработался сам принцип правдоподобия, как он сложился в более или менее определенную систему примет.

¹ Фильдинг, Г. Избранные произведения в двух томах. Т. I. М. : Гослитиздат, 1954. С. 441—442.

² «Литературная теория немецкого романтизма». Издательство писателей в Ленинграде, 1934. С. 201.

Кстати, одно из первых (если не первое) в России определение гротеска, содержащееся в «Новом словотолкователе» за 1803 год, подчеркивает тот же признак: «Сим именем называются смешные изображения по собранию в них таких частей, которые не принадлежат им естественно и которые имеют странный вид» (часть I, стр. 645)¹.

А другое энциклопедическое издание — «Энциклопедический лексикон» за 1838 год (т. 15) — уже прямо защищает гротеск как допустимый и оправданный принцип типизации: «Эти гротески весьма несправедливо были порицаемы. Тем, которые требовали строгого подражания природе, подобные фантастические вымыслы не нравились: но возможно ли *строгое подражание!* В самой строгой естественности искусства есть много условного. Почему лишать поэта-живописца права творить сверхъестественно и себе запрещать наслаждение его остроумным творением?» (стр. 177).

Задаче — «творить сверхъестественно» — романтики подчинили целый арсенал художественных средств. В него вошли в преображенном виде многие средства, выработанные еще средневековым гротеском и гротеском эпохи Возрождения, а также народным искусством, преимущественно сатирическим и комедийным (например, итальянской комедией дель арте). Здесь и прием маски, и отождествление человека с куклой или автоматом, и мотивы «сна», сумасшествия, и многое другое. Нетрудно, с одной стороны, почувствовать сатирическую подоплеку этих художественных средств в новом гротеске, вскрывающих кукольность, автоматизм, «ненастоящесть», прозрачность человеческого существования? а с другой — увидеть в них установку на целеустремленное нарушение правдоподобия.

¹ Ср. также определение гротеска в одном из лучших по тому времени в России курсов поэтики — в «Опыте науки изящного, начертанном А. Галичем» (СПб., 1825): «Гротеск — и как особенный вид, комической красоты и как особенный способ творческих действий фантазии, — расстроивая наружный вид естественных произведений и созиная новые, странные, но приятные превращения, по идее жизненного начала, действующего в беспрерывных переливах, оттенках и постепенностях, посмеиваются в своих арабесках, как бы *педантизму* самой природы коей установленные формы тварей кажутся ему еще слишком однообразными» (стр. 47). Однако Галич связывает с гротеском лишь сферу «личной сатиры» («пасквиль»), в отличие от сатиры «частной» и «общей» (стр. 211).

Однако романтики, которые первыми так возвысили гротеск, подчас трактовали «нарушение правдоподобия» абстрактно. Людвиг Тик, автор произведения с симптоматичным названием — «Мир наизнанку», писал: «Нельзя всегда верить только в то, что правдоподобно; бывают такие часы, когда сверхъестественное привлекает нас и доставляет нам искреннее наслаждение: тогда... мы создаем нашим воображением странные миры...»¹

Хотя романтики считали гротескный принцип порождением времени, но конструирование «странных мира» понималось зачастую как задание вневременное. В конечном счете, гротеск должен был обнажить оскол «нашего неромантического века» — ненавистного романтикам века филистерства и буржуазной меркантильности, — но именно в конечном счете. Игра фантазии и правда жизни должны были встретиться где-то в перспективе, в туманной дали — просто в силу всемогущества свободной воли художника. Но тем самым гротескное начало в известной мере приобретало самодовлеющий характер.

Напротив, реалисты, продолжившие борьбу романтиков за гротеск, о самого начала связали этот принцип типизации с художественной правдой. Бальзак подчеркивал возможности гротеска в изображении «уродливого» в жизни и вместе с тем выступал против нарушения в «гротескных персонажах» психологической правды. В то же время Бальзак отводил от гротеска обвинение в безыдеальности: «...кто трубит в уши дураков, что таким образом изгоняется идеализация — греческая, корнелевская, расиновская, рафаэлевская и т. д., — люди недобросовестные, ибо они отлично знают, что искусство, понятое таким образом, ставит идеал рядом с фантазией, и фантазия служит рамкой идеалу»².

Переход художественных средств романтического гротеска в поэтику реализма можно наблюдать на таком ярком явлении, как творчество Георга Бюхнера.

Выдающийся немецкий драматург и революционер, Бюхнер был многим обязан романтизму. Он недаром сделал героем своего рассказа экзальтированного, «полупомешанного» Якоба Ленца, одного из зачинателей литературного движения «Буря

¹ Цит. по: Гайм, Р. Романтическая школа. М., 1891. С. 70.

² «Бальзак об искусстве». М.—Л. : «Искусство», 1941. С. 364.

и натиск». В то же время он вкладывает в уста Ленца близкие ему самому идеи о художественной правде, которая «есть единственный критерий в вопросах искусства». Чувству жизненности отвечают не многие поэты; «у Шекспира находим мы это, в народных песнях оно звучит везде; у Гёте кое-где; все остальное можно выбросить в печку»¹. «Пусть попробуют погрузиться в жизнь самых ничтожных людей, — заключает Ленц, — и передать ее содрогания, ее намеки, ее едва уловимую мимическую игру».

Бюхнер посвятил этой задаче пьесу «Войцек», в которой сумасшедший, задавленный нуждой солдат убивает свою возлюбленную. Отделать и отшлифовать пьесу драматург не успел, но и в незавершенной редакции она производит поразительное впечатление. В двадцати динамичных, скрупульных сценах, — некоторые из них сжаты до нескольких реплик, — раскрыта трагедия двух бедных людей — Марии, изменяющей своему жениху, и Войцека, становящегося убийцей. Мрачен колорит пьесы; над ее героями веет дух неблагополучия, катастрофы, нарастающей вместе с усилением болезни Войцека.

Мы знаем, что отражение мира в кривом зеркале экзальтированного, остро и необычно чувствующего, на взгляд «пошлых людей» сумасшедшего, человека излюбленный мотив романтического гротеска. Но у Бюхнера этой теме придан новый, в значительной мере социальный акцент. В ответ на упрек капитана, что у Войцека и Марии ребенок родился до свадьбы, Войцек отвечает: «Мы бедные люди... Видите ли, господин капитан, на все нужны деньги, деньги! А у кого нет денег... Приходится уже рождать на свет себе подобных без морали. Ведь и в нас тоже есть плоть и кровь. Нашему брату нет счастья ни на этом, ни на том свете. Я думаю, когда мы попадем на небо, нас заставят помогать грому греметь».

Больным и, так сказать, предрасположенным к преступлению мы застаем Войцека к началу действия пьесы. Но оформление болезни, вызревание мысли об убийстве происходит в нем под влиянием ревности и отупляющей нужды. Это очень

¹ Ср. замечания из письма Бюхнера родным: «Что касается так называемых идеальных поэтов, то я нахожу, что они не создали почти ничего, кроме марионеток с небесно-голубыми носами... Одним словом, я очень высоко ставлю Гёте или Шекспира, но очень низко Шиллера» (Бюхнер Г. Сочинения. М.—Л. : «Academia», 1935. С. 326).

характерно для критического реализма XIX века, выдвинувшего на передний план социальный анализ поступков и мироощущения героев. Бюхнер говорил, что он стремится показать характеры так, как они созданы «природой и историей», причем в этой задаче имеют значение оба ее слагаемых.

А вот еще один типично гротескный мотив, обрастающий в «Войцеке» новыми ассоциациями. В начале действия, но после экспозиции, дающей намек на конфликт пьесы, — в ее общее звучание вплетается мотив игры, балагана. Дрессировщик выводит перед публикой лошадь: «Покажи свой талант! Покажи свой скотский разум! Посрами человеческое общество!» Вместе с этой репликой в пьесу входит традиционная для гротеска и особенно для романтического — мысль о бесплодности разума, химеричности человеческой жизни. Но с ходом пьесы анализ драматурга все ярче и конкретнее обнажает природу этой химеричности, «неразумности» человеческих усилий, освещая ее светом социальной мысли. А мотив, вошедший в пьесу со сценой «балагана», находит через несколько сцен неожиданное продолжение. На сцене — трактир, подвыпившие подмастерья, и один из них, взобравшись на стол, ораторствует о призрачности человеческого существования: «Да, да, это прекрасный мир, но все здесь, на земле, неочно, даже деньги и те тлен и прах». Такова прозаическая, «заземленная», конкретизация Бюхнером «высокого» гротескного образа «балагана».

Мироощущение Бюхнера — трагично, но трагизм нельзя смешивать с фаталистическим отказом от познания. Наоборот, разочарование Бюхнера в буржуазной революционности, осознание глубокой пропасти между народом и образованными слоями, выдвижение материальных причин в качестве решающего фактора социальных катаклизмов¹ — все это стимулировало его стремление понять физиономию своего трудного, чреватого страшными потрясениями, «насквозь материалистичного» века. «В “Войцеке”, — пишет известный исследователь Бюхнера Ганс Майер, — как до этого в “Сельском вестнике” и в “Дантоне”, ставится один и тот же вопрос: о за-

¹ В 1836 году в письме К. Гуткову Бюхнер подчеркивает: «Реформировать общество при помощи идеи силами образованного класса? — Невозможно! А сама широкая масса? Чтобы привести ее в движение, имеются два рычага: материальная нищета и религиозный фанатизм» (Указ. изд. С. 340).

висимости человеческого существования от обстоятельств, которые находятся вне нас»¹. А это создавало благоприятную почву для развития новых возможностей гротеска, преломления в нем традиционных средств условности и остранения. В этом смысле Бюхнер является фигурой типичной и еще далеко по достоинству не оцененной.

Надо сказать, что после написания «Войцека», примерно со второй трети XIX века, острота противопоставления гротеска по принципу правдоподобия другим видам и формам искусства значительно сгладилась, хотя она никогда не исчезала полностью. Реализм, который по мере своего развития все более изменял самое понимание правдоподобия, перенося центр тяжести с внешнего правдоподобия на внутреннее, открыл невиданно широкие возможности для принятия и ассилияции художественных форм, выработанных прежними эпохами, в частности для усвоения гротеска. Великие реалисты XIX—XX веков — Гоголь и Щедрин, Диккенс и Достоевский, Брехт и Маяковский — были одновременно и великими мастерами гротеска. Гротеск расцвел, раскрыл свои огромные возможности на плодотворной почве реализма.

4

То, что алогизм гротескового не является самодовлеющим «приемом», подтверждается особенностями восприятия гротеска. Это присущие гротеску элементы двуплановости, иносказания.

У итальянского писателя Пиранделло, одного из крупнейших мастеров гротеска в литературе XX века директор театра сетует, что приходится ставить «комедии этого Пиранделло, — которого понять — нужно пуд соли съесть». В другой его пьесе «один из благосклонных зрителей» замечает о стиле Пиранделло: «Вы слышите какое-нибудь слово, — например, «стул». Ах, черт возьми, вы слышите? Он сказал «стул», но меня не проведешь! Кто знает, что окажется за этим столом!» За этой репликой скрыта, конечно, ирония драматурга по адресу чрезмерно недоверчивого зрителя. Но дело в том, что почву для такой подозрительности создает сам гротеск, с присущей ему логикой художественной типизации.

¹ Mayer, H. Georg Büchner und seine Zeit. Berlin, Aufbau-Verlag, 1960. S. 330.

Именно потому, что за прихотливыми линиями гротескного мира угадываются реальные черты подлинной действительности, его восприятие всегда двойственno, противоречиво. Читатель постепенно, исподволь идет от первого впечатления ко второму, иногда диаметрально противоположному.

«Вы, мои добрые ученики и прочие бездельники, — писал Франсуа Рабле во введении к «Гаргантюа и Пантагрюэлю», — читая веселые заголовки некоторых книг моего сочинения... слишком легко заключаете, будто в этих книгах говорится только о нелепостях, глупостях и веселых небылицах, то есть вы, судя по одному лишь внешнему признаку (иначе говоря, по заголовку), не подумав как следует, обычно начинаете смеяться и потешаться... Вот почему вам следует раскрыть эту книгу и старательно продумать, что в ней написано. Тогда вы увидите, что снадобье, в ней заключенное, совсем другого качества, чем обещал ларец...»

Итак, если в глубинах гротеска скрыто важное и целительное «снадобье», то на поверхности его часто господствует непритязательность и легкость. Больше того — мнимая непреднамеренность гротеска иногда кажется главной его приметой, сплошь и рядом подчеркивается читателями и (подчас иронически) самими авторами.

«Капризы» — так, вслед за Жаком Калло, назвал серию своих гротескных рисунков Франсиско Гойя. «Шуткой», в которой «так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального»¹ назвал гоголевский «Нос» А. Пушкин. В своей работе «О смехе» А. Луначарский упоминал о «явлениях гротеско-комических, которые как бы не преследуют никакой другой цели, кроме развлечения...»².

В таком роде часто говорят о гротескных произведениях. Но в том-то и дело, что эти высказывания не должны быть поняты буквально, в смысле полнейшей самостоятельности, эфемерности гротескового, не говоря уже о небрежности и легкости. Напротив, смелость, ничем не сдерживаемая фантастика сочетаются в гротеске с величайшей художественной преднамеренностью, обусловленностью, продуманностью. Не зря появилось это «как бы» в замечании Луначарского. Постигая смысл

¹ Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. VII. М.—Л. : Издательство Академии наук СССР, 1949. С. 526.

² «Литературный критик». 1935. Кн. 4. С. 4.

произведения, идя от первого впечатления ко второму, более глубокому, читатель (или зритель) проделывает, в сущности, тот процесс, который заключается в отыскании закономерного и обусловленного в прихотливых и как бы случайных гротескных построениях.

Попробуем же проделать этот путь на примере одного из самых замечательных реалистических гротесков — повести Гоголя «Нос».

Глава 2

ИСКУССТВО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ГРОТЕСКА

1

Но прежде — несколько слов о той странной «теме», которой посвящена гоголевская повесть.

Дело в том, что в 20—30-х годах прошлого века тема носа (или, как принято говорить, «носология») приобрела неожиданно широкую популярность. Что только не писалось в ту пору о носах — в «Молве», «Северной пчеле», «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”» и других периодических изданиях! Самое простое — это, конечно, обыграть поговорку «остаться с носом». «Как ни неприятно быть иногда с носом, — острил один современник, — но все-таки сноснее, нежели быть совсем без носа». Запас таких каламбуров быстро истощился, и тогда пошли в ход более серьезные, философские выводы: «Нос есть олицетворенная честь, прикрепленная к человеку».

«Нос — знак чести, носимый на лице».

«Кончик носа есть острыя скала, о которую разбиваются все умозрения».

«Носы можно назвать термометром человеческого счастья».

Носу посвящались экспромты и фельетоны, рассказы и водевили, ложные панегирики и лирические отступления. Их авторами являлись не только третьюстепенные журналисты, отдал дань «носологии» и Бестужев-Марлинский: «Куда, подумаешь, прекрасная вещица — нос! — писал он в одной из повестей. — Да и превосходная! А ведь никто до сих пор не вздумал поднести ему похвальной оды, ни стихов поздравительных, ни даже какой-нибудь журнальной статейки...»

Словом, бедняга нос вдруг стал тем оселком, на котором литераторы стали оттачивать свои языки.

На то, конечно, имелись определенные причины.

Реакция в общественной жизни и мелкотемье в литературе — явления неразлучные, а мы знаем, каким тяжелым и гнетущим временем были годы, следовавшие за восстанием декабристов. Журналистам повезло: они напали на невинную тему и при молчаливом благословении цензуры вдруг заговорили о носе с ребяческой непосредственностью и жизнерадостностью, словно нашли небывало яркую и забавную игрушку.

К тому же русской публике стал известен переводной труд доктора Карла Фердинанда Грефа относительно «искусства органически восстанавливать потерю носа», и в моду стала входить ринопластика. Это также увеличило интерес к теме носа.

В дополнение к произведениям изящной словесности стали печататься «научные» сообщения и «достоверные» сведения, заставлявшие обывателя то весело смеяться над одной парижской красоткой, у которой ревнивая соперница откусила нос, то замирать от ужаса при сообщении об отрезании носов преступникам и сжигании этих носов на костре.

«Но в сторону носы, — запишет потом Гоголь в одной альбомной заметке, — этот предмет очень плодовит, и о нем было довольно писано и переписано»¹.

И все же мы должны привести отрывок из еще одного переводного произведения о носе, опубликованного в 1831 году в «Москве». Заканчивая свою «Похвалу носу», автор писал: «Если сей опыт дойдет до рук какого-нибудь гения и породит в нем мысль посвятить свой талант и свое перо в пользу носа и тем вознаградит несправедливость и неблагодарность человеческого рода к сей части тела, то моя цель будет достигнута, а читатели, вероятно, простят за то, что я часто заставляю их морщить нос своим длинным и скучным рассказом».

Ирония заключается в том, что автор думал всего лишь о достойной концовке своего рассказа, столь же глубокой и оструймой, как и вся «Похвала носу», и едва ли догадывался, что его шутливое предположение сбудется на самом деле.

¹ Более подробно о «носологии» в русской литературе того времени см. в работе В. В. Виноградова «Эволюция русского натурализма» (Л., 1929, стр. 7—88). Но «носология» — не новое явление. Интересно, что на русской почве возникли мотивы, давно питавшие гротеск. Например, в XVII веке в западноевропейской (в частности французской) поэзии «было много причудливых гротескных стихов на темы носологии (*Nasengedichte*)», — отмечает Г. Хокке (*Hocke, G. R. Manierismus in der Literatur. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1959. S. 119*).

Мнимая легковесность «Носа» на долгое время создала ему репутацию самого загадочного произведения Гоголя. А загадочность предрасполагала к поискам символического смысла, к попыткам разгадать, какую такую идею зашифровал писатель в несчастном носе майора Ковалева. Этим поискам отдали дань многие литературоведы, в том числе и В. Ермилов. Высказав о «Носе» ряд остроумных суждений, критик, на мой взгляд, несколько упростил гоголевскую повесть.

«Ковалев слишком высоко задирал нос, вот он у него и слетел!» И далее: «...образ носа сливается с идеей чина, ибо чин — мечта Ковалева — это и есть чин статского советника. Остаться без носа — остаться без чина — вот внутренний смысл сновидения Ковалева»¹.

Но едва ли смысл повести сводится к символическому наказанию Ковалева. Вообще гротескная двуплановость — вещь более сложная, чем символическая зашифровка одной какой-либо мысли. Она требует внимания к художественному строю произведения в целом.

Забегая вперед, отметим, что среди различных видов гротеска встречается гротеск, который правильнее было бы назвать *фантастическим предположением*. В «Прозаседавшихся» Маяковского, как и во многих других гротесках, фантастическое и невероятное является следствием каких-то качеств героя или явления, сатирической формой их обрисовки. В повести же Гоголя — это условие, исходный пункт действия. Писатель словно обращается к самому себе с неожиданным дерзким вопросом: «А что бы произошло с героями и их реальными привычками и склонностями, если бы случилось невероятное, заведомо странное, фантастическое событие?» Это событие прямо не вытекает из определенных качеств персонажей, хотя опосредованно (мы это увидим ниже) оно связано со всем строем реальной жизни.

В самом деле — что произошло с майором Ковалевым, когда обнаружилось исчезновение его носа? С майором Ковалевым, который, как мы помним, прибыл в северную столицу искать вице-губернаторского места и выгодной женитьбы?

Оказывается, майор Ковалев повел себя так, будто... ничего нереального, фантастического не произошло! С этим трудно

¹ Ермилов В. Н. В. Гоголь. М. : «Советский писатель», 1953. С. 206, 209.

согласиться, вспоминая все трагикомические переживания Ковалева, — но обратимся к самому тексту.

Вот Ковалев проснулся поутру — и обнаружил отсутствие носа. Событие фантастическое, невероятное, но Ковалев ведет себя так, будто этот случай хотя и страшный, но — заметьте — вполне реальный. Не успев ничего подумать, наскоро одевшись, он «полетел прямо к оберполицмейстеру». Характерно, что к полицмейстеру, а не к доктору или кому-нибудь еще, потому что майор Ковалев почувствовал себя в положении человека, которого обокрали.

Вот Ковалев увидел господина в шляпе, в котором он узнал собственный нос. «Бедный Ковалев чуть не сошел с ума. Он не знал, как и подумать о таком странном происшествии». Но не думайте, что причиной тому была сама фантастичность события. Нет, Ковалева поразило в первую очередь то, «как же можно в самом деле, чтобы нос, который еще вчера был у него на лице, не мог ездить и ходить, был в мундире» — да еще в мундире статского советника.

Разговор майора Ковалева со своим носом в Казанском соборе — это, собственно, разговор мелкого чиновника с начальником департамента. Ковалев долго не решается подойти к нему, мнется, робеет, заикается и говорит явную бессмыслицу — совсем как цырюльник Иван Яковлевич в беседе с квартальным надзирателем (эти две сцены нарочито сближены): «Конечно, я... впрочем, я майор. Мне ходить без носа, согласитесь, это неприлично. Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа; но, имея в виду получить... притом будучи во многих домах знаком с дамами... Вы посудите сами... я не знаю, милостивый государь... Извините... если на это смотреть сообразно с правилами долга и чести... вы сами можете понять...» А когда г. Нос начальническим тоном одернул Ковалева, тот «совершенно смешался, не зная, что делать и что даже подумать».

Но этого мало: писателю надо было провести своего героя через все испытания, усугубить еще больше его страдания — и вот под мрачными сводами собора послышался «приятный шум дамского платья» и перед майором Ковалевым предсталла «легонькая дама», похожая на «весенний цветочек», «в палевой шляпке, легкой, как пирожное». «Слезы выдавились из глаз» Ковалева: нетрудно догадаться, насколько острее ощутил он в этот момент горечь своей потери. Горечь придала ему си-

лы, и, как это часто бывает с людьми трусливыми, когда уязвлено их тщеславие, майор Ковалев внезапно осмелел и перешел от робости перед г. Носом к решимости прибрать его к рукам. Он и здесь ведет себя так, будто все приключения вполне реальны.

Сверхъестественное отделение носа «с своего места» позволяет писателю так тонко, выпукло и рельефно осветить характер Ковалева, как ни одно реальное событие. Подумать только, какой удар был нанесен его напыщенному самодовольству, его безграничному тщеславию!

Никогда еще майор Ковалев не жил такой напряженной эмоциональной жизнью! В несколько дней он испытал десятки разнообразных чувств и ощущений: паническое изумление и робость перед чином, горечь утраты и робкую надежду, нетерпение преследователя и ослепляющую злобу обманутого, беспросветное отчаяние, унылое безразличие, вновь отчаяние — и, наконец, бурную, всепоглощающую радость. «Приснувшись и нечаянно взглянув в зеркало, видит он: нос! Хвать рукою — точно, нос! «Эге!» — сказал Ковалев и в радости чуть не дернул по всей комнате босиком трепака... Он приказал тот же час дать себе умыться и, умываясь, взглянул еще раз в зеркало: нос! Вытираясь утиральником, он опять взглянул в зеркало: нос!» Ведь это же подлинная радость человека, который только что узнал о выигрыше, удаче, находке и т. д. и еще не успел опомниться от ошеломляющего известия.

Фантастическое предположение касается не только Ковалева, но и всех героев повести: оно раскрывает характер каждого.

Вот супружеская пара — цырюльник и его жена. Ни Иван Яковлевич, ни тем более его жена не склонны были задумываться над фантастичностью самого факта. Для них это также вещь возможная, хотя и очень страшная. «Где это ты, зверь, отрезал нос?» — закричала Прасковья Осиповна с вполне понятным возмущением: ведь если ее муж отрезал нос, значит, он плохой работник, значит, он того гляди растеряет клиентуру да и навлечет на свою голову другие бедствия. «Мошенник! пьяница! Я сама на тебя донесу полиции. Разбойник какой! Вот уж я от трех человек слышала, что ты во время бритья так теребишь за носы, что еле держатся».

А сам Иван Яковлевич? Для него, простого мастерового, привыкшего вечно слышать попреки и дрожать перед каждым

квартальным, нос Ковалева в запеченном хлебе стал источником неисчислимых, но вполне реальных страданий! Он пытается избавиться от находки, как школьник, совершивший проступок, пытается замести следы преступления, и — совсем как неудачливому школьнику — ему это не удается. Где там удивление, Ивана Яковлевича охватил прежде всего страх — и по вполне понятной причине: «Мысль о том, что полицейские отыщут у него нос и обвинят его, привела его в совершенное беспамятство. Уже ему мерещился алый воротник...» Поведение Ивана Яковлевича на улице, на мосту, когда он якобы наблюдает, «много ли рыбы бегает» внизу, а сам бросает нос в воду, разговор с квартальным — все это поведение бедного обывателя, выявившего при таком странном происшествии свой характер — забитость, придавленность, вечную робость перед властями.

И так — все персонажи. Чиновник из газетной экспедиции отнесся к событию «с движением любопытства: желательно бы взглянуть». И, взглянув, с неподражаемой наивностью посоветовал Ковалеву «напечатать... статейку в «Северной пчеле»... для общего любопытства», — как будто дело касалось не фантастического, невероятного случая, а просто «редкого произведения природы».

Частный пристав, к которому Ковалев пришел с жалобой, с чисто солдафонским тупоумием изрек, что «у порядочного человека не оторвут носа» и «что много есть на свете всяких майоров, которые не имеют даже и исподнего в приличном состоянии...»

Полицейский чиновник, которому пришлось доставить нос на квартиру Ковалева, не преминул намекнуть насчет взятки, как будто речь шла о заурядном дельце, а не о странном, сверхъестественном событии.

Доктор, в облике которого Гоголь старательно подчеркивает самовлюбленность (вот один штрих: доктор «ел поутру свежие яблоки» и полоскал рот «почти три четверти часа и шлифуя зубы пятью разных родов щеточками») и равнодушие к другим, при столкновении с этой историей тоже не изменил своей природе. «Вы уж лучше так оставайтесь, — сказал он с величайшим спокойствием. — ...Мойте чаще холодною водою, и я вас уверяю, что... не имея носа, будете так же здоровы, как если бы имели его». И доктор посоветовал заспиртовать нос и продать его подороже...

Раздвигая в конце повести круг действующих лиц, Гоголь показывает, как отнеслись к истории Ковалева хозяева Невского проспекта, посетители раутов и светские щеголи. Их реакция ничем не отличалась от реакции доктора и газетного чиновника: веселое возбуждение, любопытство и равнодушие к судьбе человека.

Да и сам г. Нос, как мы видели, вел себя подобно обыкновенному статскому советнику.

Гоголь как бы взбудоражил невероятным событием широкий круг людей — от самого пострадавшего до Ивана Яковлевича. На основе их реакции на это событие и вырастает эффект повести.

Происшествие — чрезвычайное, невероятное. С точки зрения логики объективной, логики читателя, это абсолютно ясно. Но с точки зрения героев это не совсем так. Они еще могут испытывать некоторое чувство неожиданности вначале, но потом берут верх их обычные характерные качества. Один дрожит за свою шкуру; другой не может удержаться от пустопорожнего любопытства; сам Ковалев в ужасе, что разрушается его карьера, и т. д. На помощь Гоголю здесь пришло, конечно, его замечательное умение угадать человека — «то есть угадать, что он должен в таких и таких случаях сказать, с удержанием самого склада и образа его мыслей и речей». И вот на контрасте нереального происшествия, с одной стороны, и вполне естественного поведения каждого лица — с другой — построен эффект повести. Событие — «совершенная чепуха», а люди не замечают этого; тем самым отчетливее и сильнее звучат разоблачительные мотивы, а весь сатирический заряд повести возрастает во много раз.

Гоголь работал над повестью в годы, когда гротеск приобретал широкую популярность. Русские журналы печатали рассуждения о гротеске. Один из журналов — «Сын отечества» — поместил перевод статьи В. Скотта, в которой тот определял гротеск как самую неестественную и смелую игру воображения: «Читателю надобно довольствоваться тем, что он смотрит на фиглярские штуки автора точно так же, как бы смотрел на опасные скачки и превращения арлекина, не стараясь искать тут никакого смысла, никакой иной цели, кроме минутного изумления»¹. Собственно, то же самое высказал по-своему

¹ «Сын отечества». 1829. Т. VII. С. 245, 302.

Вельтман, столь склонный к гротескной манере письма и назвавший свое воображение резвым мотыльком, порхающим беспечно, бесцельно — бог весть где.

Во всех этих высказываниях для Гоголя была неприемлема не смелость воображения, не дерзкое нарушение внешних пропорций и норм, — а провозглашение принципиальной независимости гротеска от «натуры», от «совершенной истины жизни».

В статье, опубликованной в том же году, что и повесть «Нос», Гоголь писал, имея в виду Сенковского: «Неизвестно тоже, почему называл он некоторые статьи свои фантастическими. Отсутствие всякой истины, естественности и вероятности еще нельзя считать фантастическим».

Сделав этот вывод, Гоголь отметил, что подобные книги напоминают пословицу: «Не любо — не слушай, а лгать не мешай»¹.

В своем гротеске Гоголь и утверждал естественность в невероятном и правду — в самой смелой игре воображения².

Реалистическая направленность гротеска Гоголя станет яснее, если посмотреть на повесть с другой точки зрения — с точки зрения комического.

У Гегеля есть интересная мысль о двух видах юмора. Он противопоставляет большому и глубокому юмору такой юмор, когда «художник исходит из своей собственной субъективности и все снова и снова возвращается к последней, так что настоящий объект изображения трактуется им лишь как внешний повод, для того чтобы дать полный простор остротам, шуткам, неожиданным прыжкам мысли, порожденным субъективнейшим капризом. Но в таком случае требование предмета и это порождение субъективности расходятся, и художник оперирует материалом совершенно произвольно...»³

«Внешним поводом», толчком для остроумия служила зачастую действительность романтикам, против которых Гегель и обращал свои упреки. Но если основанная на самых неожиданных прыжках мысли гоголевская фантастика и может по-

¹ Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений. Т. VIII. М.—Л. : Издательство Академии наук СССР, 1952, стр. 161.

² О новаторстве поэтики «Носа» см. также замечания Ю. Тынянова («Архаисты и новаторы». Л. : «Прибой», 1929. С. 421, 503).

³ Гегель. Сочинения. Т. XII. М. : Соцэкиз, 1938. С. 303—304.

казаться порождением личной субъективности, так это только вначале. Чем дальше идем мы за художником, тем яснее видим, как его фантастика чудесным образом облекается плотью, обретает черты достоверности, становится средством обнаружения комизма самого «объекта изображения».

3

Многое здесь зависит от естественности и наивности, с которой писатель ведет повествование. Надо сказать, что в наивность, или, как тогда говорили, простодушие, чуть ли не наполовину упирается секрет гоголевской фантастики.

Простодушие стало в 10—20-е годы XIX века в русской литературе своеобразной эстетической категорией. Баснописец Измайлов одну из глав своего трактата о басне назвал «О простодушии» и привел в ней такое чрезвычайно интересное для нас высказывание французского критика: «Баснописцу (критик имел в виду Лафонтена. — Ю. М.) не должно уверять нас, что Лев, Осел и Лиса действительно говорили, но только казаться, будто он сам тому верит». А раз так, — продолжает критик, — то он должен заботиться лишь о том, чтобы мы в нем видели «очевидного свидетеля происшествия, который старается представить нам оное столь живо, как бы мы сами при том были...»¹.

Эти слова полностью применимы к Гоголю. В отличие от тех авторов гротеска, которые тратили неимоверные усилия на доказательства того, что нереальное нереально, и, конечно, не добивались успеха, Гоголь пошел другой дорогой. Он понял, что сама фантастичность происшествия меньше всего нуждается в оправдании, как не нуждается в мотивировке тот факт, что в опере люди поют, а в балете — танцуют. Условность состоит в том, что мы ее молча допускаем. Зато, допустив условность, мы ждем от художника полного развития тех возможностей, которые она ему предоставляет. Допустив, что «Лев, Осел и Лиса действительно говорят», мы хотим услышать действительно живой, яркий и конкретный диалог — и в этом заключается вся соль гротеска.

Вопросов, которые могут возникнуть при чтении повести, немало. Но тщетно пытались бы мы представить себе, каким образом лишился Ковалев носа, не испытав ни кровотечения,

¹ Измайлов, А. Е. Басни и сказки. СПб, 1916. С. 166, 161.

ни боли. Или как выглядел г. Нос, оставаясь одновременно и человеком и носом: скажем, какого он был роста. Или почему необычность г. Носа не привлекла к нему внимание других людей и т. д. и т. п. Гоголь отнюдь не собирается вносить сюда полную ясность. Интересно, что черновики повести знакомят нас с постепенными поисками писателя нужного «стиля». Вначале, словно пытаясь «оправдать» условность, Гоголь прибегает к деталям физиологического оттенка. Иван Яковлевич, читаем мы там, обнаружил в хлебе «нос мужской, довольно крепкой и толстый...; нос был полноват с едва заметными тонкими и самыми нежными жилками»¹. Но потом Гоголь снимает эти, а также ряд других подробностей² и решительно отказывается от подобных уточнений: они уводят наше воображение в другую сторону, разрушают комизм и «простодушие».

Иное дело чисто бытовые, житейские подробности, сравнения, определения, — на них-то Гоголь и не скучится, давая полный простор своей фантазии. Так рождается сочетание нереальной, фантастической фабулы с вполне реальными, не выдуманными и — что — крайне важно — очень конкретными бытовыми деталями.

Начать с того, что Гоголь подчеркнуто пунктуален в описании времени действия. Первые строки повести — это прямотаки выписка из протокола или газетного сообщения: «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие...» Возвращение блудного носа опять-таки точно датировано: «это случилось уже апреля 7 числа».

Та же пунктуальность — в обозначении места действия, собственных имен и фамилий. Майор Ковалев проживает на Садовой. Со своим носом он встретился у дверей «одного дома», а затем побежал за ним в Казанский собор. Выйдя из собора, Ковалев пошел по Невскому проспекту. На Невском проспекте ему повстречался не кто иной, как Ярыгин — столоначальник в сенате, который вечно в бостоне «обременизвался». И т. д. и т. п.

Только вот фамилию Ивана Яковлевича, «живущего на Вознесенском проспекте», рассказчик не может назвать (ибо «фамилия его утрачена»). Как бы прося за это извинения, он со-

¹ Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений. Т. III. Издательство Академии наук ССР. С. 380, 381 (курсив мой. — Ю. М.).

² Там же. С. 382, 485.

общает, что «даже на вывеске его, где изображен господин с намыленной щекою и надписью “И кровь отворяют” — не выставлено ничего более...»

Очень важны в повести и лирические отступления, философские рассуждения рассказчика, — скажем, о типе коллежского асессора («Коллежских асессоров, которые получают это звание с помощью ученых аттестатов, никак нельзя сравнить...») или о преходящем характере счастья («Но на свете нет ничего долговременного...»). Все это лишь поддерживает общий достоверный тон повествования и усиливает впечатление комизма. «...Ни Философия, ни Поэзия, — читаем мы в том же трактате Измайлова, — не вредят его простодушию; напротив того, чем более употребляет он той и другой в своих повествованиях, в размышлениях и описаниях, тем более кажется уверенным в справедливость того, что нам рассказывает и, следовательно, простодушнее»¹.

Ту же цель преследуют нарочито замедленные, дотошные описания последовательного хода действия — «всего, что было». Рассказчику, оказывается, крайне необходимо сообщить, как, проснувшись, Иван Яковлевич вначале услышал запах хлеба, потом увидел свою жену, потом надел сверх рубашки фрак и уселся за стол и т. д. Гоголь словно говорит: «Видите, насколько я точен и добросовестен, — можете ли вы мне после этого в чем-нибудь не поверить!»

Гоголевский гротеск, как магнит в железные опилки, погружен в мир вещей и мельчайших подробностей, которые в свою очередь придают ему форму и служат верной гарантией против схематизма.

Назову противоположный пример: фантастические сказки В. Одоевского, выходившие в те же годы, что ранние петербургские повести Гоголя, — например, «Сказку о том, как опасно девушки ходить толпою по Невскому проспекту». Фантастика Одоевского несколько отвлечена и прямолинейна. В ней чувствуется аллегория, приводящая обычно к простому, легко формулируемому заключению, — скажем, к тому, что виноваты во всем «бусурманы, которые портят наших красавиц...»².

¹ Измайлов А. Е. Басни и сказки. С. 165.

² Я говорю здесь только об аллегорических сказках В. Одоевского. Его «Сказка о мертвом теле...» или «История о петухе, кошке и лягушке» и др. — это уже гротески.

Но вывести подобную сентенцию из реалистического гротеска было бы делом трудным.

Вот почему, в частности, содержание повести «Нос» не сводимо к символическому наказанию Ковалева.

Разумеется, гоголевская форма конкретности, «материальности» рисунка не исключает другие художественные решения. Вспомним фантастические образы Рабле — множество гиперболических деталей, будь то знаменитые поющие и жрущие птицы Звенищего острова, судебное дело, которое не могут привезти четыре осла, или же 150 тысяч женщин, с которыми собирается в один вечер управиться Панург. Рабле берет характерные качества героев и воплощает их в резко преувеличенной чувственной форме. Сами перечисления и нагромождения слов, которые так любит Рабле, приближаются у него к бесконечности и носят гиперболический характер.

У Гоголя интересно не только своеобразное новому гротеску сатирическое наполнение гипербол, но и их тон. Напомню поиски городничим девятой пуговицы от своего мундира с помощью десятских и квартальных надзирателей, гигантские шаровары Ивана Никифоровича и т. д. Что же касается разбираемой повести, то гипербола в ней, как отмечалось, вообще создается не сочетанием гиперболических деталей, а сочетанием фантастической фабулы с вполне реальными, не преувеличенными, «обыкновенными» подробностями. Благодаря этой фабуле они и сами кажутся гиперболическими.

Зато Гоголь делает подробность в сатирическом гротеске более *психологичной* и, следовательно, более *емкой*. Ковалев, идущий по улице и показывающий вид, «как будто у него шла кровь», — одно это вызывает в нашем сознании ряд других ассоциаций: и то, что Ковалев боится встретить знакомых, и то, что он хочет сохранить хорошую мину при плохой игре. Гоголь обращается к творческой способности читателя, аналогичной той, которой владеет художник. Часто комизм порождается непосредственно не той подробностью, которую дает Гоголь, а теми дополнительными ассоциациями и представлениями, которые вызывает в нас эта подробность.

Итак, «вещность» сатирического гротеска бывает неодинаковой. Эпопея Рабле — это картина маслом, где все ярко, пестро, предельно выпукло и осозаемо. Повесть Гоголя — это тончайший рисунок карандашом, изумляющий нас не красками, не цветом — потому что он одноцветен, как петербургское

небо, — но искусственным распределением светотени, тонкостью и изяществом линий, в которых, казалось, схвачены не только очертания предметов и людей, но и их движение и дыхание.

Реализм принес с собою невиданную дотоле психологизацию гротеска, развил искусство воплощения в нем обычных и не приметных с первого взгляда душевных переживаний обыкновенных людей. Гротеск глубоко погрузился в прозу жизни, в повседневный быт.

А как же сюжет повести «Нос», который кажется таким странным и непонятным? Основываясь на сюжете «Носа», Вересаев даже приходил к выводу, что Гоголь был «совершенно бездарен и не выдумчив на “сюжеты”»¹.

С первого взгляда кажется, что сюжет произведения разорван пополам. Действие идет по двум направлениям — приключения Ивана Яковлевича и приключения Ковалева, причем то, что мы узнаем о каждом из них, совершенно не согласуется друг с другом. Вначале нам кажется, что причиной странного отделения носа был Иван Яковлевич. Известие, что накануне он брил майора Ковалева, только усиливает наше подозрение. Но потом Гоголь сознательно запутывает дело, сообщив — что после бритья у майора Ковалева нос остался в целости, что он это «помнил и знал очень хорошо», следовательно, какие же могут быть подозрения? Но вот является полицейский чиновник, приносит нос и снова объявляет виновным во всем Ивана Яковлевича, который якобы сидит уже на съезжей. Читатель вновь сбит с толку, а ему готовится еще новый сюрприз: нос — на месте, Иван Яковлевич — цел и невредим и вновь бреет майора Ковалева...

Но, в сущности, вся эта неразбериха и путаница не так уж бессмысленна. Она связана с общим характером произведения.

В отличие от других видов гротеска, фантастическое предположение (как это видно уже из его определения) в конце концов может быть снято, отменено. А результат, который оно дало, — остается. «Я только на минуту предположил, — как будто говорит нам писатель, — что фантастическое возможно. И вот посмотрите, что из этого получилось. Успокойтесь, все остается на своих местах, конец вполне благополучный, но то, что вы видели, говорит само за себя».

¹ Вересаев В. Как работал Гоголь. М. : Изд. «Мир», 1934. С. 38.

А фантастический сюжет? Он теперь уже никому не нужен, и Гоголь не имеет никакого желания его распутывать. Больше того — он демонстративно обрывает сюжетные линии, дважды повторяя свою издевательски-смешную отговорку: «Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом и что далее произошло, решительно ничего неизвестно».

Психологически все основано на нашем ожидании, что вот наконец разорванные части сюжета соединятся воедино. Вместе с напряжением рассказа возрастает наше нетерпение. А Гоголь будто этого и не замечает. Он поминутно отвлекается, прерывает действие вставными эпизодами, пускается в подробнейшее описание, а в самом конце рассказа вдруг отходит в сторону и начинает притворно изумляться вместе с нами: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия...» Но тем самым писатель решительно переключает наше внимание с комического сюжета на эффект, результат, который дало это фантастическое предположение.

Впрочем, здесь необходимо внести одно уточнение. Как ни фантастичен сюжет, как ни ясна нарочитость сюжетной «неразберихи», а все же и в ней опосредованно, косвенно отразилась какая-то грань реальной жизни. Так всегда бывает в большом произведении искусства, где любой компонент, любая подробность одновременно принадлежат и «форме» и «содержанию».

В эпилоге повести «Нос», подготовленной для издания 1842 года, Гоголь писал: «Вот какая история случилась в северной столице нашего обширного государства. Теперь только по соображении всего видим, что в ней есть много неправдоподобного... А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают».

Выше мы говорили о служебной роли фантастического предположения. Но, оказывается, сама фантастичность имеет важное значение. В столице самодержавно-крепостнической России, где все враждебно человеку, насыщено борьбой, ненавистью и острыми столкновениями, где так «странно... непостижимо играет нами судьба» («Невский проспект»), сама необычность и странность является показательной. И при всей нелепости и «раздробленности» этой жизни, почему ж не поду-

мать, что бывают такие нелепицы, как история с носом? «Редко, но бывают», — смеясь, заверяет Гоголь.

В дальнейшем русские писатели усилили и развили этот мотив гоголевского гротеска.

В одном из ранних произведений Достоевского — в «Господине Прохарчине» — «умный и начитанный» Марк Иванович пытается «ободрить» полубезумного, больного Прохарчина. Ему не понятно, отчего Прохарчин «заробел». Марк Иванович отводит все его доводы как неосновательные.

Пьяняжку лишили места, говорит Прохарчин... «Да ведь то же пьяняжка, а вы да я человек».

Канцелярию могут закрыть... «Да ведь она нужна, канцелярия-то».

Сегодня нужна, завтра нужна, а послезавтра закроют, и он, Прохарчин, останется без места... «Да ведь вам жалование ж дадут годовое!»

Жалование могут украсть воры... И т. д.

Валериан Майков писал, что Прохарчин, с его развившейся и прогрессирующей манией преследования, гибнет «вследствие мысли о необеспеченности»¹, то есть материальной нужде. Правильнее было бы расширить эту мотивировку: Прохарчин гибнет «вследствие мысли» о неустойчивости, призрачности всего его бытия. Прохарчина беспокоят не столько сегодняшние беды, сколько те, которые могут возникнуть. С позиций здравого смысла — все это блажь, химеры. Но кто может поручиться, что они не станут действительностью?

И вот в разговоре с Марком Ивановичем Прохарчин вдруг вспоминает злоключения персонажей из «Носа»: «Ты, ты, ты глуп! — бормотал Семен Иванович. — Нос отъедят, сам с хлебом съешь, не заметишь».

Это ведь тоже событие больше чем маловероятное. Но сколько в нем прозаической, земной, тяжкой правды! С человеком все может случиться... Вот реальная почва, на которой вырастает фантастическое предположение Гоголя.

Нам осталось привести еще одно высказывание Гоголя о «носе». В своем драматизированном рассуждении по вопросам искусства, в «Театральном разъезде», писатель вложил в уста одной «молодой дамы» такие слова: «Я всегда рада сме-

¹ Майков В. Сочинения в двух томах. Т. I. Киев, 1901. С. 210.

яться над тем, что внутренне смешно. Я знаю, что есть иные из нас, которые от души готовы посмеяться над кривым носом человека и не имеют духа посмеяться над кривою душою».

Высмеивая то, что «внутренне смешно», Гоголь и создал необычайно смелый и оригинальный сатирический гротеск, в то время как многочисленные авторы эпиграмм, шуток, фельетонов, о которых мы говорили в начале главы, остались на уровне тривиальных насмешек «над кривым носом человека».

Гоголевская повесть, в которой многие даже проницательные современники видели «шутку» — остроумную, живую, но не больше чем «шутку», постепенно раскрылась как одно из величайших произведений искусства. «Нос» во многом определил развитие гротеска в русской литературе, его особую стилистическую форму. Влияние гоголевской повести ощущимо и у Щедрина, и у Сухово-Кобылина, и в известной мере у Достоевского, и у многих советских писателей: Зощенко, Булгакова, раннего Каверина...

В рамках этой книги, к сожалению, невозможно специально остановиться на этом влиянии. Приведу лишь знаменательные слова Вениамина Каверина, который, напомнив формулу Достоевского «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”», с полным правом пишет: «Теперь, в середине XX века, следовало бы добавить: “И из гоголевского “Носа”»¹.

¹ Каверин В. Заметки о драматургии Булгакова (в книге: Булгаков, М. Драмы и комедии. М. : «Искусство», 1965. С. 6).

Глава 3

ГРОТЕСК, ПИСАТЕЛЬ И ВРЕМЯ

1

Какие же общие особенности художественного мышления отражаются в гротескном принципе типизации?

Луи Арагон писал, что полемическое: «Вот я вам покажу, что можно и чего нельзя писать» — вызвало к жизни такие выдающиеся гротескные произведения современной живописи, как «Герника» и «Бойня в Корее» Пабло Пикассо. «Нельзя не видеть в этом озорстве протест художника, раздосадованного запретами, которые налагала на живопись критика», — говорит Арагон¹.

В гротеске действительно есть элемент того, что называют антитезой в эстетических понятиях. В искусстве такое взаимоотталкивание (наряду с взаимосближением) составляет одну из закономерностей развития, и гротеск является в этом взаимоотталкивании как бы крайностью, доходящей до полного, подчеркнуто дерзкого отрицания предшествующих художественных форм, до отчетливо выраженной, кричащей, многократно усиленной дисгармонии. Недаром, как уже отмечалось, гротеск не раз становился символом извечной новизны искусства. «Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам», — писал автор «Предисловия к Кромвелю», у которого вообще термин «гротеск» (если в данном случае можно говорить о термине) получил необычную емкость, вырастая до обозначения всего новаторского, нарушающего предписанные литературные каноны и правила.

Но видеть в гротеске лишь реакцию на старые художественные формы было бы ошибкой. Гротескное произведение могло бы остаться (и нередко действительно оставалось) чисто формальным экспериментом, если бы это полемическое: «Вот

¹ Арагон, Л. Литература и искусство. М. : Гослитиздат, 1957. С. 291, 290.

я вам покажу» — не сливалось с другим «заданием» — общественным, идеологическим. Здесь важно то, что гротеск возникает как стремление к крайнему обобщению, «подведению итогов», к извлечению некоего смысла, концентрата явления, времени, истории. Автор гротеска делает это не иначе, как путем предельного заострения, — до нарушения привычных связей, иначе говоря, до создания своего, особого, гротескного микромира, который способен вобрать в себя самое существенное из лежащих вне его огромных явлений¹.

Так, щедринская история города Глупова возникла для того, чтобы вобрать в себя, по словам сатирика, самую суть «тех характеристических черт русской жизни, которые делают ее не вполне удобною». Специфически гротескный мир здесь принял вид истории со всеми ее необходимыми атрибутами — преданиями старины, извлечениями из летописей с приложением документов, убеждающими читателя в своей «доподлинности». И нашлись среди современников Щедрина люди, которые приняли его произведение за «историческую сатиру». Но такое понимание «Истории одного города» при кажущемся внешнем расширении объекта сатиры (шутка ли — охватить взглядом всю русскую историю!) на самом деле очень обедняло замысел писателя. Оно лишало произведение того пафоса обобщения, постижения смысла явления, которые, собственно, делают «Историю одного города» гротеском. Недаром Щедрин подчеркивал, что для него важны не подробности, а «общие результаты» и что для достижения этой цели он «никогда не стеснялся формою»².

Диапазон обобщаемого в гротеске явления может расширяться и дальше, до «подведения итогов» всей истории человечества, до извлечения из нее предельно сконцентрированного исторического смысла. Самый яркий пример такого гротеска — «Путешествия Лемюэля Гулливера» Свифта.

Каждое из звеньев фантастического путешествия Гулливера — это последовательно новая точка зрения на историю ци-

¹ Характерно, что Бальзак в своей «Человеческой комедии» поместил над «нижним слоем» произведений («Сцены нравов») гротескную и фантастическую «Шагреневую кожу», стремящуюся к раскрытию обобщающего смысла времени, «где сама жизнь изображена в схватке с Желанием, началом всякой Страсти» («Бальзак об искусстве». М.—Л. : «Искусство», 1941. С. 16.).

² Щедрин, Н. Избранные произведения в семи томах. Т. II. М. : Гослитиздат, 1950. С. 394, 392 (курсив мой. — Ю. М.).

вилизации, социальные порядки, общественный строй, нравы, быт, обычаи современного Свифту человечества. Сатирическая двуплановость неумолимо проведена если не через каждую мельчайшую подробность произведения (мы уже видели, что гротескный мир, в отличие от аллегории, всегда *относительно* самостоятелен), то через все его важнейшие перипетии, повороты сюжета, образы, — и при этом такая двуплановость иронически маскируется, то есть, другими словами, подчеркивается: «Я надеюсь, нет надобности говорить читателю, что все сказанное мною по этому поводу не имеет ни малейшего касательства к моей родине».

Находясь на острове Глаббодбдриб, правитель которого одарен чудесной способностью вызывать духов, Гулливер просит собрать в одном зале римский сенат, а в другом — современный парламент. «Первый показался мне собранием героев и полубогов, второй — соборищем разносчиков, карманных воришек, грабителей и буйнов». Всеобщее падение нравов, разврат, алчность, жестокость, пренебрежение к общественному благу — вот пороки, в которые метит автор гротеска. Свифт отсчитывает от некоего идеала, который был в прошлом, и приходит к «ужасно мрачным выводам о вырождении человечества за последнее столетие».

Именно эта обобщенность и концентрация исторического содержания вызывает особо резкое совмещение в гротеске юмора и сарказма, комического и трагического, а также придает всему гротеску подчеркнутый философский характер (у Вольтера гротеск и философская повесть полностью сливаются). Ведь, повторяем, гротеск извлекает, под определенным углом зрения, самую суть из явления, исторической полосы, а подчас из целой эпохи. И вот почему в гротесках нередко (во всяком случае, чаще, чем в просто сатирических произведениях) находит свое выражение положительная платформа писателя, его идеал, проецированный, правда, опять-таки в условных, по-своему «гротескных» линиях. Вспомним страну Эльдорадо в «Кандиде», или коммунистическое «завтра» в «Клопе» и «Бане», или — в несатирическом гротеске — Телемское аббатство в «Гаргантюа и Пантагрюэле».

Очевидно, есть определенные психологические закономерности, при которых гротескное, со свойственным ему «остранением», сгущением красок, линий и пр., невольно рождает более широкие ассоциации, вызывает обобщение. Эта законо-

мерность нашего восприятия гротеска является зеркальным отражением той закономерности, которая заставляет писателя прибегать к нему: оба процесса (в сознании писателя и читателя) развиваются параллельно.

То, что гротеск усиливает обобщение, отметил, в частности, Луначарский, говоря о постановке «Ревизора» в театре В. Мейерхольда. Комедия и сама по себе претендовала на широчайшее обобщение — Гоголь писал, что он решил в ней одним разом посмеяться над всем дурным в русской жизни, — сценическая же трактовка Мейерхольда, с ее подчеркнутой символикой, гиперболизмом, доводила эту тенденцию почти до предела. Режиссер ввел, например, в пьесу особую сцену «Шествие», где вслед за подвыпившим Хлестаковым, повторяя все его странные движения, двигалась длинная вереница чиновников... «Движения самого Хлестакова и всей массы и превосходная игра Гарина, — писал Луначарский об этой сцене, — образуют исключительное по выразительности зрелище. Нельзя не отметить здесь и прекрасный момент, когда Гарин — Хлестаков поет о цели жизни, которая заключается в срыве цветов наслаждения, и в то же время противно и рвотно плюет. Здесь уже есть одна из тех черт сценически подчеркнутой философии жизни, осужденной Гоголем в «Ревизоре», которая вот этим простым жестом подымается на огромную высоту обобщения»¹.

А как же гротескные произведения, которые, подобно «Носу» или «Невскому проспекту» Гоголя, сконцентрированы на одном, исключительном, анекдотическом случае? В них как будто бы нет никакого особого обобщения, наоборот, господствует «пафос случая», стремление целиком приковать внимание к странному факту, к какому-то уклонению природы от ее нормального хода. Но крайности сходятся: именно потому, что предмет изображения здесь «странен», хотя и единичен, он — как исключение — подтверждает правило. Словом, это тоже гротескное обобщение, только с другой стороны — через единичное, через «необыкновенно странное происшествие». И поэтому, начав повествование даже о таком «мелком» факте, как пропажа носа майора Ковалева, Гоголь кончает его обобщающим выводом, иронически-лукавый тон

¹ Луначарский, В. О театре и драматургии. Т. 1. М. : «Искусство», 1958. С. 403 (курсив мой. — Ю. М.).

которого не может скрыть его глубокого смысла: «...А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают».

2

Но одной установки на предельное обобщение еще недостаточно для гротескного принципа типизации. Нужны некоторые объективные предпосылки создания гротескных произведений.

В советской эстетике этот вопрос интересно поставлен Г. Недошивиным в его «Очерках теории искусства». Исследователь подчеркивает, что в самой действительности существуют *такие стороны*, которые неизбежно требуют гротескной обработки, гротескной формы выражения. Гротеск «есть способ внешнепластического выражения таких социальных пороков, таких общественных язв, которые в действительности не имеют непосредственно наблюдаемого чувственного обличия. Так, в фантастических образах Салтыкова-Щедрина — в его градоначальниках с фаршированными головами и органчиком вместо мозга — заложена глубокая реалистическая правда, требующая, однако, по самой своей сути изображения в виде дикой и одновременно смешной нелепости». И далее: «То, что не может получить своего непосредственно пластического выражения, неизбежно приобретает вид фантастического образа»¹.

Но только ли гротеск может быть соотнесен с этими сторонами действительности? Ведь любые общественные «пороки» конкретно наблюдаются в своих проявлениях и одновременно «наглядно, чувственно не выражимы» в своей сущности. И, значит, любой (как принято говорить) «отрицательный» образ дает общественному пороку «непосредственно пластическое выражение». Кстати, Щедрин не только по поводу гротескных образов градоначальников, но и по поводу, скажем, фигуры станового пристава писал, что он предстает как «невещественных отношений вещественное изображение».

Очевидно, решающая роль в формировании гротеска принадлежит *степени и форме* общественных противоречий. Оста-

¹ Недошивин, Г. Очерки теории искусства. М. : «Искусство», 1953. С. 218, 220.

новимся с этой точки зрения на понимании общественных противоречий в литературе французского классицизма, просвещения и, наконец, в «Племяннике Рамо» Дидро — повести, во многом предопределившей развитие реалистического гротеска.

Мольер своими гиперболами и самим принципом гиперболической обрисовки характеров в известной мере близок к гротеску. Классицизм, вообще говоря, признавал и ценил гиперболу, но при условии, чтобы она сохраняла «здравый смысл в смешном». Но гиперболы Мольера, — скажем, восклицание ограбленного Гарпагона: «Арестуйте весь город, все предметы!» — готовы были, казалось, прорвать узкий круг дозволенного гиперболизма. Кроме того, Мольер знал бурлеск, фарс, что уж совсем шло наперекор классицистическим нормам. Это та неудержимая, искрящаяся стихия комического, с которой неразлучны грубая потасовка героев, палочные удары, безудержная брань, невероятнейшие «qui pro quo»¹, — словом, предельное шаржирование и комикование.

Конечно, фарс у Мольера содержателен и тоже выявляет противоречие: например, в «Мещанине во дворянстве» это противоречие между претензиями, тщеславием Журдена и его глупостью и легковерием. Однако фарс — низшая форма гротеска (исследователь Мольера В. Гриб называет ее «фарсовым гротеском»). Уходя своими корнями в народное искусство, он легок, непритязателен — не только внешне, но и по существу. Из арсенала «грубой комики» фарс брал преимущественно формы, которые не осложнены трагическими элементами, неизбежными в зрелом гротеске². Он органически слит с той господствующей в большинстве пьес Мольера ясной, прозрачной атмосферой, в которой никогда не терялась вера в то, что

¹ Лат. «кто вместо кого» — фразеологизм, обозначающий путаницу, связанную с тем, что кто-то или что-то принимается за кого-то или что-то другое. — Прим. изд.

² Характерно, например, отсутствие трагических элементов в обрисовке характеров комедии дель арте. «Маски комедии дель арте — все комические, с буффонным или лирическим оттенком, трагических масок не существует. Сценарии могут быть какого угодно содержания: и пасторальные, и трагические, в которых нагромождены тысячи ужасов и кровавых катастроф... но компания масок... всегда выступает в своих постоянных ролях — в комических» (Дживелегов, А. К. Итальянская народная комедия. 2-е изд. М. : Издательство Академии наук СССР, 1962. С. 99—100).

пороки, как их ни много и как они ни живучи, могут и должны быть исправлены.

Чем же объясняется «неразвитость» гротеска у Мольера? Только ли тем, что его «запрещала» литературная теория классицизма? Но ведь она сама, как пьесы Мольера, являлась выражением господствующих эстетических воззрений.

Дело в том, что еще не было сознания раздирающих мир противоречий, ощущения того, что «век распался». Очевидно, это не то же самое, что ощущение порочности, хотя бы и всеобщей.

Сознание, что «век распался», конечно, уже не раз переживалось человечеством. В прошлом оно питало средневековый гротеск и гротеск эпохи Возрождения. Однако в человеческой истории каждая эпоха не выводит свое миросощущение из традиции, но «выстрадывает» самостоятельно, вспоминая традицию. Так было и в эпоху перед Великой буржуазной революцией во Франции¹.

Уже некоторые черты сатирического метода Мольера обнаруживают переходный характер.

Замечательный французский актер Фирмен Жемье считал, что в «Тартюфе» есть необычный для Мольера и для всей драматургии классицизма «романтический акцент». Тартюф — «фигура неожиданная».

«Совершенно очевидно, что происки такого Тартюфа, этого дьявола в человеческом облике, вызывают почти сверхъестественную тревогу. Это спрут, который постепенно охватывает своими щупальцами всю семью. При виде этого мерзкого спрута испытываешь чувство почти физического удушья».

Действительно, хотя порок в «Тартюфе» — лицемерие, — как всегда у Мольера, обозначен четко и однолинейно, но его количественная мера возрастает неудержимо, «перспектива» порока расширяется... Слишком ясно, что развязка — арест Тартюфа по указанию короля — это прерывание действия, пресечение, вмешательство извне. По логике комедии все развивалось иначе и развивалось угрожающе, зловеще; шаг за шагом продвигался Тартюф к полному торжеству, и росту его могущества не было предела.

¹ Мы не затрагиваем здесь вторую, собственно художественную предпосылку возникновения гротеска (реакция «на принцип правдоподобия»). Об этом говорилось выше.

В этом смысле «Тартюф» прокладывал дорогу позднейшему гротеску. Фирмен Жемье говорит, что Тартюф — «нечто большее, чем человек», «это der Teufel, т. е. дьявол»¹. Конечно, он судит несколько ретроспективно: восприятие мира как игралища жестоких, безудержных страстей пришло позднее. Но гротескный отсвет вокруг фигуры Тартюфа уже в чем-то предвосхищал маниакальную одержимость героев Бальзака...

Ощущение противоречия у просветителей, накануне Великой французской буржуазной революции, было уже острее и глубже, чем у Мольера.

В гротескной повести Вольтера «Микромегас» рассказывается о том, как два великаны — с Сириуса и Сатурна — посещают землю и встречаются с людьми. Разумны ли эти существа? Ведь они так малы... Оказывается, разумны: люди на глазах у великанов производят сложные вычисления и поражают великанов своей сообразительностью. Значит, на земле обитает счастье? О нет, какое тут счастье, если люди заняты войнами и истрелиением друг друга... «Тогда путешественник (т. е. Микромегас, обитатель Сириуса. — Ю. М.) почувствовал сострадание к маленькому роду человеческому, являвшему такие удивительные контрасты».

Для Вольтера очень характерно восприятие мира в «удивительных контрастах», когда добро перемешано со злом, разум — с глупостью, знание — с ложной мудростью, предрассудками. Осознание хаоса, нагромождения элементов, в котором трудно выделить составные части, отражалось в гротеске Вольтера.

Однако это еще не та степень «удивительных контрастов», ощущение которых позднее передали — каждое по-своему — романтическое и реалистическое искусство. У романтиков и тем более реалистов понятие «хаоса» диалектично: противоположности относительны, переходят друг в друга, — вспомним лермонтовский вопрос: «Что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга», — или тезис Бальзака, что «в человеке нет ничего абсолютного». У Вольтера же они только перемешаны, хотя и крайне беспорядочно, запутанно.

¹ Жемье, Ф. Театр. Беседы, собранные Полем Гзеллем. М. : «Искусство», 1958. С. 153, 152.

Добро на каждом шагу подстерегают ловушки и искушения. Разум со всех сторон тесним предрассудками и темнотой. Но это все-таки добро и все-таки разум.

Запутанность, сложность элементов в хаосе мироздания являлись своеобразным эстетическим отражением того факта, что борьба, которую вели просветители, была нелегкой. В то же время неслитность элементов в этом хаосе, дающая возможность их потенциального распутывания, отражала веру просветителей в успех своей миссии, в разумность и справедливость рождающегося буржуазного миропорядка.

Конечно, в таком понимании «удивительных контрастов» было много от утопии, и элементы механистичности, в которых она философски и эстетически выражалась, были закономерны. Однако уже во времена просветителей, во многом перекрывая их утопические представления и надежды, было написано произведение с куда более глубокой, реалистической концепцией общественных противоречий. Это повесть Дидро «Племянник Рамо».

Просветительское мировосприятие лицом к лицу столкнулось здесь с живой, сложной человеческой натурой. В сущности, носитель просветительских взглядов, роль которого в повести отведена автору, в одном прав по отношению к племяннику Рамо: в нем нет «этой почтенной цельности характера».

В Рамо нет цельности в старом, классицистическом ее понимании, поскольку порок в нем естественно выступает в форме порядочности и благовоспитанности: «Когда я читаю “Тартюфа”, — замечает племянник Рамо, — я говорю себе: будь, если хочешь, лицемером, но не говори как лицемер. Сохраняй пороки, которые тебе полезны, но избегай сопутствующего им тона и внешнего вида...» Но в нем нет и этой последовательности лицемерия, сокрытия «порока»: о злодеяниях — своих и чужих — он испытывает потребность говорить так, как «знаток в живописи или в поэзии разбирает произведения изящного искусства». Это аморальность, как будто бы чуждая всяких сомнений, угрызений совести, раскаяния. Но именно: *как будто бы*, потому что и в своем цинизме он тоже не последователен.

Изумляющая автора художественная одаренность племянника Рамо — одно из проявлений его противоречивости. Причем в искусстве он враг манерности, лжи, всего того, что «далеко от простой природы». В искусстве он прямо противоположен тому, что нравится ему в жизни.

И вот еще что интересно: его художественные импровизации носят каждый раз отпечаток какого-то безумия, неистовства, как будто бы он вдруг становился добычей нездешних, ирреальных сил.

Вообще в племяннике Рамо для его собеседника много темного, непонятного: он — «одно из самых причудливых и странных существ в здешних краях». И эту странность, в которой объединены взаимно исключающие качества, «автор» пытается перевести на язык просветителей: «Это — смесь высокого и низкого, здравого смысла и безрассудства; в его голове понятия о честном и бесчестном, должно быть, странным образом переплелись...»

Но такие понятия, как «смесь», «хаос», в данном случае объяснить ничего не могут. Они исходят из существования неких абстрактных, надисторических сил — честность и бесчестие, добро и зло и пр. Но о какой честности можно говорить, если поступать честно не только не выгодно, но, как объяснил племянник Рамо, во многих случаях противоестественно? Ведь отчего у благочестивых людей часто тяжелый, непереносимый характер? «Причина в том, что они поставили перед собой цель, их природе не свойственную; они страдают, а когда страдаешь, то заставляешь страдать и других». И о каком насаждении добродетели, смягчении нравов можно мечтать, если это противоречит объективным, реальным тенденциям природы и общества: «В природе все виды животных пожирают друг друга; в обществе друг друга пожирают все сословия»; «Только глупец или бездельник терпит урон, никому не досадив».

В этих словах — уже осознание того страшного положения, к которому привело буржуазное развитие: высвобождение слепых жестоких сил, развязывание тысяч индивидуальных воль, проявление принципа «человек человеку — волк» в его наиболее острых, тяжелых формах. Раздробленность характера племянника Рамо приоткрывала нечто более важное, чем просто запутанность и хаос элементов, — противоречия и трагизм реального общественного развития.

Глубокое толкование алогизма, «запутанности» в характере племянника Рамо дал не его просветительски настроенный собеседник, а Гегель и Маркс.

Маркс писал: «Честное сознание (роль, которую Дидро отводит в диалоге самому себе) рассматривает каждый момент как

пребывающую сущность и представляет собой невежественную бессмысленность, так как не знает, что и оно поступает извращенно». Перед этим Маркс цитирует гегелевское замечание о самом племяннике Рамо: «Сознание, сознающее свою разорванность и выраждающее ее... есть язвительная насмешка над наличным бытием, точно так же как над запутанностью целого, и над самим собою; это есть в то же время для себя еще уловимый отзвук этой полной запутанности... Это — сама себя разрывающая природа всех отношений и сознательный их разрыв»¹.

Эти слова имеют отношение не только к «Племяннику Рамо». Подобно тому как повесть Дидро явилась великим эпиграфом к гротескным произведениям последующей литературы, реалистов XIX и XX веков, так приведенное суждение замечательно четко вскрывало корни гротескного и одновременно предопределило его будущее развитие. Ибо как ни разнообразны в гротеске проявления раздробленного и запутанного, но последние имеют значение не в качестве «пребывающей сущности», но как показатель раздробленности и запутанности самого «наличного бытия». Его противоречия (в которых на определенных стадиях доминируют социальные, классовые антагонизмы) питают и формируют гротеск.

Мы должны теперь по-новому, глубже, определить такой краеугольный признак гротеска, как «остранение»². Это не прием, не произвольное придание художественной фактуре определенных примет. Обнаруживающееся формально, внешне, оно имеет, однако, внутренний глубокий источник. То, что в гротеске выступает как необычное, взаимоисключающее, странное, отражает — через длинный ряд эстетических опосредствований — реальную необычность, реальную «разорванность». Равным образом постижение гротеска и отыскание смысла в его прихотливой и как бы случайной эстетической логике — это прежде всего обнаружение таких качеств реального противоречия, которые ее вызвали и сформировали.

Наконец, с этим связана и высокая степень обобщения в гротеске: ведь его автор затрагивает наиболее характерные

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». Т. И. М. : «Искусство», 1957. С. 402.

² Кратко об этом говорилось в первой главе в связи с характеристикой «гротескного мира».

для своего времени, «перспективные» противоречия, подводящие, подчас даже стихийно, к самым широким выводам.

3

Значит, отношение писателя к противоречию, его позиция является важнейшим фактором формирования гротеска.

Несмотря на сложность форм, оттенков, взаимопереходов, история литературы все же дает почувствовать два основных типа отношения к противоречию. С одной стороны, художником владеет стремление объективировать противоречие, найти по отношению к нему такую точку наблюдения, которая бы позволяла определить и его реальные контуры и историческое значение — и тем самым возвыситься над ним. Но возможны и такие случаи, когда «странные» не преодолевается, художник словно находится в плену противоречия, слит с ним каждой клеткой, каждым нервом своего существа. Иоганнес Бехер говорил в связи с этим о стремлении «воплотить хаос, стоя на хаотической точке зрения».

Здесь пролегает один из главных водоразделов между реалистическим гротеском и романтическим. Немецкие романтики, едва ли не первые, с достаточной полнотой показали двойственность и зыбкость «хаотической точки зрения». Питавшая их гротеск «романтическая ирония» вводила своего рода принцип относительности в остроумие, в комическое. Никаких твердых критериев не должно было заключаться в ней, и Ф. Шлегель не случайно говорил о постоянном самопародировании.

«Романтическая ирония» была улыбкой поэта перед сложностью и несовершенством мира, — но улыбкой смущенной, растерянной. Эпатируя самодовольное и неподвижное миросозерцание филистера, романтическая ирония была все-таки плохим оружием. Она была далеко, но разбросанно и нередко — рикошетом — по самой себе. Она напоминала солдата, который в момент нанесения удара вдруг бы задумался о текучести материи...

Историки литературы не раз отмечали, что в двойственности немецкого романтизма уже были предвосхищены противоречия последующих литературных школ западного искусства — вплоть до экспрессионизма, футуризма, сюрреализма.

Ощущение заброшенности, трагического одиночества человека (чаще всего гуманистически мыслящего или чувствующе-

го) передано в новой и новейшей западной литературе в многократно усиленной, обостренной форме. «Нельзя воплотить хаос, стоя на хаотической точке зрения». Но можно передать и тоску, и боль, и мучительное томление «хаотического существования» — черты, столь свойственные гротеску в новой западной литературе.

Но в литературе никогда не угасало и стремление разобраться в «хаосе», в противоречиях — стремление, которое питало реалистический гротеск.

Щедрин, говоря о «болоте», порождающем «чертей», писал: «Как не смеяться над ними, коль скоро они сами принимают свое болото всурьез и устроивают там целый нелепый мир отношений, в котором бесцельно кружатся и мятутся, совершенно искренне веря, что делают какое-то прочное дело!»

В этих словах отразилась принципиальная установка демократической сатиры: какой бы навязчивой ни была странная логика «чертей», которую писатель не вправе обойти и которая гротескно преломляется в его произведениях, но он не может принимать ее за единственную, объективно-разумную, вечную. Он обязан над хаосом нелепых, запутанных отношений найти и сохранить такую позицию (у Щедрина, конечно, во многом утопическую, просветительскую, но, однако, исторически-прогрессивную), с которой он смотрит на них сверху вниз, видит их «призрачный» характер¹.

Стремление преодолеть в гротеске противоречия буржуазной действительности путем их объектирования нашло куль-

¹ Характерно, что В. Кайзер, виднейший специалист по гротеску в современном западном литературоведении, обнимает своей концепцией только первый тип гротеска (конкретно он исходит из гротеска романтического и современного, модернистского). Кайзер выносит за пределы гротеска все те формы, в которых «хаос» объективируется. Поэтому реализм (не говоря уже о просветительском гротеске) знаменует для него упадок гротеска, предвестие чего он видит уже в определении гротеска у Ф. Фишера («гротеск — это комическое в форме чудесного»). Вообще комизм и отчасти сатирика исключены Кайзером из понятия гротеска, так как они сообщают позиции автора устойчивость, которой гротеск должен быть лишен принципиально. «Комическое устраняет без обидным образом и величие и достоинство — особенно тогда, когда они исполнены дерзости и неуместны. Комическое устраняет их тем, что помещает нас на твердую почву реальности. Гротеск же... выбирает почву из-под ног» (Kayser, W. Das Groteske in Malerei und Dichtung, 1960, S. 45). В реалистической литературе XIX века исследователь видит лишь реликтовые остатки гротеска (S. 81 и др.).

минационное выражение в наш век в творчестве Бертольта Брехта.

«Эпический театр» Брехта гротесков по самому своему существу. Но это гротеск, противоположный видению мира «с позиций хаоса». Больше того — он во многом отталкивается от него, формируется как его антитеза.

В трактате «О повседневном театре» Брехт раскрывает сущность своего новаторства. Он сравнивает идеального актера с прохожим на улице, рассказывающим собравшимся о только что случившемся несчастье:

Взгляните на этого человека на перекрестке!
Он демонстрирует, как
Произошел несчастный случай. Он как раз
Передает водителя на суд толпы. Как тот
Сидел за рулем. А вот теперь
Изображает он пострадавшего, по-видимому,
Пожилого человека. О них обоих
Он рассказывает лишь такие подробности,
Которые помогают нам понять, как произошло несчастье,
и, однако,
Этого довольно для того, чтобы они предстали перед вами.
Обоих
Он показывает вовсе не так, чтобы создалось впечатление —
они-де
Не могли избежать несчастья. Несчастный случай
Становится таким понятным и все же непостижимым,
так как оба
Могли ведь передвигаться и совершенно иначе, дабы
несчастья
Не произошло. Тут нет места суеверию!
Очевидец не подчиняет смертных
Власти созвездий, под которыми они рождены,
А только власти их ошибок.

Итак, у Брехта подражатель никогда не сливается с подражанием и (подобно очевидцу уличного происшествия) остается «демонстратором», сохраняет по отношению к своему герою творческую самостоятельность. Но это «остранение», — ибо можно в данном случае говорить о гротескном расщеплении образа, разрушавшем традиционное вживание актера в образ имеет характер хладнокровного разбора дела, пристального

изучения противоречия, чтобы не подчинять героев власти со-звездий, а только — «власти их ошибок».

«Остранение» у Брехта, с переносом акцента на наблюдение, на трезвый расчет зрителя или читателя, на рациональное, другими словами — с разрушением традиционного, цельно эстетического восприятия произведения искусства, — было полемически направлено против той завораживающей, десятки раз прославлявшейся силы поэзии, которая с гротеском связывалась в первую очередь. Силы,нейтрализующие созерцательность и пассивность, Брехт попытался найти в самом гротеске.

Но принцип «эпического театра» воплощался у Брехта не только как у режиссера, но и как у писателя в построении, художественной ткани его пьес.

В пьесе «Круглоголовые и остроголовые» (о которой мы будем говорить подробнее) есть такая сцена. Группа обывателей страны Яху, где установлена фашистская диктатура Иберина, поет «Гимн пробуждающегося Яху». Интересно не только то, что действие пьесы, как это часто у Брехта, перебивается песней, но и содержание последней:

Будем просить Иберина квартирную плату нам сбавить,
И вместе с тем,
Чтоб радость доставить всем,
Пусть он позволит домовладельцам квартирную плату
надбавить.

Пусть для крестьян на зерно он цены повысит,
И вместе с тем,
Чтоб радость доставить всем,
Пусть горожанам на хлеб он цены понизит...
Пусть он мелким торговцам счастливую жизнь устроит,
И вместе с тем,
Чтоб радость доставить всем,
Пусть он повсюду универмаги откроет.

Алогизм, так ярко запечатлевшийся в каждой строфе этого «гимна», в конечном счете ведет нас к некоторым явлениям самой действительности. Приход Иберина к власти понимали по-своему и крестьяне, и городские жители, и мелкие торговцы, и ибериновские солдаты... Каждый хотел верить, что именно в его жизни наступит улучшение, и все сходились на том, что не за горами «новая эра». Каким образом она наступит — над

этим не задумывались, но, будучи разведенными на огромное расстояние, противоречия сглаживались, ускользали от взгляда; сконцентрированные в «гимне» как в фокусе, они обнажали свою ужасающую нелепость (характерная черта гротеска: он обнаруживает противоречия тем, что «стягивает» их, сближает до предела)...

Но о другой стороне — ведь это сами ибериновцы приказывают петь «Гимн пробуждающегося Яху», дирижируя исполнением; ведь это поют сами торговцы, лавочники, домовладельцы, — поют с достоинством, как бы не замечая противоречий, как бы издаваясь над самими собою:

Фюрера славь — на спине на своей
мы его ощущаем заботу!
Видите топь впереди?
Ждем с упованьем в груди,
Чтобы завел нас фюрер в болото!

Этот «гимн» далек уже от традиционного для сатиры саморазоблачения героев. Когда взяточник говорит, что он взяточник, честолюбец — что он честолюбив, оба, быть может, поступают неосторожно, но все же не порываю окончательно с сущностью своего характера. У Брехта же иное: в самопризнаниях его героев мы отчетливо чувствуем выход за границы характера.

Другой пример из «Круглоголовых и остроголовых». Солдаты, замазывая трещины и щели на домах, поют:

Красьте заново и день и ночь старье —
И настанет эра новая у вас.

С точки зрения последовательности развития характера «песня» опять может показаться странной, нелепой, но не забудем, что это уже сам «подражатель» обнажает нелепость, слабости, заблуждения своих героев. В такие сатирически кульминационные моменты пьесы особенно заметно «неравенство» героя и «подражателя»; последний словно выходит из-за ширмы, как актер с куклой, чтобы показать зрителям механизм ее действия.

Принято чаще говорить о том, что отделяет искания Брехта от исканий других великих художников нашего века. Между тем «эпический театр» Брехта явился выражением не только необыкновенно оригинальной художественной индивидуаль-

ности, но и общих тенденций в социалистическом искусстве нашего времени, по крайней мере некоторых его форм.

Если художественный образ представляет собой синтез изображения и оценки изображаемого (автором, актером и т. д.), то нельзя ли эту оценку усилить, сделать яснее, целенаправленнее? Это намерение ясно заявило о себе в литературе и особенно театральном искусстве XX века. В. Мейерхольд выдвинул тезис, что актер выступает адвокатом или прокурором по отношению к создаваемому им герою, с чем связана резкая деформация характера, подчинение «основной мысли, которую надлежит со сцены сказать». Е. Вахтангов, более традиционно и менее бунтарски, чем В. Мейерхольд, ставил перед актером задачу — играть не только образ, но и свое к нему отношение. Все это очень родственно «эпическому театру» Брехта не только стилистически, но и по своему внутреннему заданию.

У Брехта в «Жизни Галилея» сказано: «Наружу выходит ровно столько истины, сколько мы выводим. Победа разума может быть только победой разумных». «Эпический театр» Брехта, равно как и близкие ему художественные течения, преследовал цель содействовать выявлению истины и победе разумных, превращению читателя (или зрителя) из пассивного наблюдателя исторических событий в их активного участника. Для революционного, пролетарского искусства это был один из путей повышения его воспитательной, агитационной роли, и гротескное стало производным от этой задачи.

Глава 4

ФАНТАСТИКА И ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ В ГРОТЕСКЕ

1

Остановимся теперь на главных сторонах гротескного принципа типизации, — о них вкратце говорилось при разборе повести «Нос». Это — роль фантастики и преувеличения в гротеске; взаимоотношения гротеска и аллегории; наконец, природа комического.

Как уже отмечалось, по характеру фантастики гротеск делится на два основных вида¹. В первом случае (наиболее распространенном) фантастика — это следствие каких-то обстоятельств или качеств героя. Во втором — условие, исходный пункт действия, фантастическое предположение. У обоих видов есть точки соприкосновения, но все же различие исходных принципов выступает отчетливо.

В первом случае — фантастическое воспринимается и уясняется читателем как форма существования определенных качеств, как их логическое развитие (хотя прямой механической связи между фантастикой и этими качествами может не быть). Процесс этого уяснения протекает последовательно — вместе с развертыванием фантастики. Во втором случае фантастика кажется как бы *навязанной* по отношению к определенным персонажам и явлениям (характерно, что начало фантастического предположения обычно совпадает с началом повествования или даже происходит в середине действия). Читатель (как и автор) с началом фантастического предположения принужден делать известное допущение. Лишь постепенно допущение «забывается» и обнаруживается глубоко-

¹ Существуют промежуточные, смешанные типы. Но на них мы в данной работе не останавливаемся.

кая обусловленность и даже естественность фантастического предположения.

В современной литературе одним из самых ярких примеров гротеска первого вида является пьеса Бертольта Брехта «Круглоголовые и остроголовые».

Круглоголовые и остроголовые — это две расы, населяющие вымышленную страну Яху. «Острые головы должны быть по меньшей мере на 15 см длиннее, чем круглые, — пишет драматург в авторских замечаниях к пьесе. — Но и круглые головы... должны выглядеть *столь же ненормальными*, как и острые».

Зачем эти доходящие до абсурда приметы расового различия? Ведь не над самими же этими различиями, а над тем, кто превращает их в фактор политики, смеется Брехт... Но вот и в примечаниях к другой пьесе, «Человек есть человек» («Что тот, что этот»), в которой рассказывается о упаковщике Гали Гае, ставшем солдатом, драматург тоже подчеркивал, что обстановка действия должна быть необычной, внешность героеv — странной¹. В берлинской постановке пьесы (в 1931 году) «солдаты и сержанты выступали — с помощью ходуль и приспособлений из проволоки как чудовища необычайной высоты и ширины. Они носили полумаски, и у них были руки великанов. И упаковщик Гали Гай тоже в конце концов превращался в подобное чудовище».

Дело в том, что самим тоном пьесы, множеством заметных и малозаметных подробностей (в том числе и названными «внешними формами преувеличения») восприятие читателя (или зрителя) подготавливается к несколько необычному течению действия, которое на поверку оказывается не таким уж необычным...

В вымышленной стране Яху возможно, чтобы государственный советник Миссена во время разговора с Вице-королем вдруг что-то быстро начертит на стене:

Чтоб не был он так мягок к сатане,
Я черта намалюю на стене!

Миссена рисует серп — знак восставших арендаторов (это, мол, дело их рук!), чтобы побудить колеблющегося Вице-ко-

¹ Brecht, B. Stücke, Band II. Berlin, 1955. S. 316.

ля к принятию против них решительных мер, — и добивается успеха. Подобная хитрость Миссены могла удастся только у чухов и чихов, но разве этот эпизод не является условной формой выражения вполне реальных, будничных событий (вспомним хроникально-расчлененное, негротескное отображение аналогичных событий в пьесе Брехта «Страх и отчаяние в Третьей империи» или же — в недавно появившемся советском фильме «Обыкновенный фашизм»).

В стране Яху возможно, чтобы арендатор Кальяс так был обласкан Вице-королем:

«Я знаю, ты нуждаешься, так слушай:
Вернулся я, мой милый, не с пустыми
Руками, я привез тебе подарок,
Твоя дырява шляпа — на мою!
Пальто совсем нет? — Вот тебе мое!

(Надевает Кальясу на голову стальной шлем и накидывает на плечи шинель)».

Но какой поистине символический смысл скрыт в этом преподнесении Кальясу шинели «с королевского плеча»! На протяжении всего наместничества Иберина Кальяс верил сладким обещаниям и посулам. Он дал себя увлечь националистической пропагандой и не примкнул, как его товарищи, к восставшему «Серпу». Он стал «национальным героем». Но он не получил ни капли из того, что ему было наущено необходимо. Он так и остался безлошадным, увязнувшим в долгах арендатором. Чем же осталось вознаградить долготерпение Кальяса, как не солдатской шинелью и стальным шлемом? Он еще не удостаивался чести быть пушечным мясом, — так что ж, положение вполне можно поправить:

Конечно, не сегодня и не завтра
Я позову тебя, но скоро позову:
Для высших целей ты мне будешь нужен!

Так постепенно, «не спеша», раскрывается перед нами смысл каждой сцены, смысл произведения в целом. То, что в «Прологе» Брехт по своему обыкновению открыто рассказывает о замысле пьесы:

Но различье, которое вижу я,
Важнее разницы черепов, друзья...
Это различье между богатством и нищетой, —

отнюдь не противоречит сказанному: смешно было бы думать, что мысль, сформулированная Директором театра, — это «вся» мысль пьесы. Брехт бросает в прологе зерно, называя растение, которое должно из него получиться, но разве это может заменить собою вид растения?..

Итак, постепенно перед нами раскрывается смысл гротескной двуплановости «Круглоголовых и остроголовых», за при-чудливыми, странными линиями мы узнаем черты реальной жизни, зловещий смысл фашистского мракобесия, расовой вакханалии, беззакония.

Сатира и гротеск в современной литературе широко прибегают к такого рода преувеличению и фантастике (последние тоже переходят друг в друга, граница между ними подвижна¹). Принцип выявления сущности предмета путем доведения некоторых его черт до абсурда обнаруживается не только в общем построении произведения, но и в отдельных его элементах, в стиле. Например, сближением взаимоисключающих явлений.

В «Хулио Хуренито» Ильи Эренбурга сатирическое описание деятельности миллиардера Куля строится именно так: «Мистер Куль продолжает торговаться с представителями России. Кроме того, он обеспечивает человечеству длительный мир. Уже древние знали, что для этого нужно готовиться к войне. Мистер Куль... воплощает означенное со свойственной ему энергией. Вновь оборудованные заводы и верфи работают вдвое интенсивнее, нежели в дни войны... Мистер Куль одновременно не забывает и чисто эстетических заданий — он пишет трактаты о преимуществе мира и работает в семнадцати комиссиях Лиги Наций».

В общем гротескном строе повести Эренбурга становится ясной и функция главного персонажа — достопочтенного Учителя Хулио Хуренито. Он, конечно, скептик, но не только скептик. Он разоблачитель «темных сторон» жизни, но разоблачи-

¹ О переходе гиперболических деталей в фантастические и гротескные см. также: Николаев, Д. «Смех — оружие сатиры». М. : «Искусство», 1962. С. 161—162.

тель на свой лад. Писатель называет его провокатором. За этим нелестным определением скрыт тот смысл, что Хулио Хуренито не столько в открытую идет против «принципов», сколько разлагает их изнутри, — содействуя их развитию и, в конечном счете, самоотрицанию.

Вот речь Хулио Хуренито в защиту проституции, которую он, вызвав негодование собравшихся, произнес на «Интернациональном конгрессе борьбы с проституцией»: «Почему же, запрещая проституцию, вы не совершаете дальнейших безумий — не восстаете против права журналиста продавать себя еженощно за построчный гонорар? Почему вы не жаждете сразить депутатов, раздающих избирателям различные земные блага, и миссионеров, награждающих неофитов отнюдь не небесной манной? Священно право обладания своим телом и право продавать его за золото или кредитные билеты. Проституция является одним из наиболее ярких выразителей нашей культуры, и я предлагаю не только не бороться с ней, но поставить ее под охрану международных законов, отнести ее к числу самых чтимых учреждений, наравне с сенатом, биржей и академией искусств. Прошу немедленно поставить на голосование мое предложение — переименовать конгресс в “Международное общество насаждения проституции”».

Еще Щедрин говорил, что ничто так не подрывает какое-либо положение, как извлечение из него «всех последствий», какие оно «может из себя выделить». Этот старый, испытанный метод разложения явления изнутри доведен в «Хулио Хуренито» до изящного, язвительного артистизма.

2

Пьесы В. Маяковского «Клоп» и «Баня» — примеры второго вида гротеска в современной литературе — фантастического предположения. Действие развертывается в них как огромный фантастический эксперимент.

Важно подчеркнуть, что в гротеске второго вида (где фантастика — исходный пункт) возрастает, так сказать, социально-обобщающая функция фантастики.

Предметом эксперимента становятся у Маяковского, как он сам подчеркивал, целые общественные явления: бюрократизм — в «Бане» и мещанство — в «Клопе».

Оба главных героя «Клопа» — Присыпкин и Олег Баян — с разных сторон характеризуют современное мещанство.

«Бывший рабочий», «бывший партиец» Присыпкин избрал средством наживы свое «пролетарское происхождение». И он охотно отдает его в рост. «Они к вам древнее пролетарское происхождение и профсоюзный билет в дом вносят, а вы рубли жалеете», — укоряет Розалию Павловну Баян, прекрасно понимающий, чем он в качестве свата может козырять. Но при этом Присыпкин хочет, чтобы у него была «красная свадьба», чтобы она протекала «в организованном порядке» и чтобы на торжество пожаловал сам секретарь завкома тов. Лассальченко. Он исполнен ощущения важности своих действий, «открывает» свадьбу, как собрание, а свою невесту Эльзевиру Ренесанс целует «степенно и с чувством классового достоинства». Почему так? Потому, что во всем этом Присыпкин не видит ничего зазорного, а видит только заслуженное вознаграждение своих революционных заслуг и естественное осуществление мечты о «хорошой жизни». Он даже полагает, что «своим благоустройством» делает одолжение всему «классу».

Зато никаких заблуждений и иллюзий не питает Олег Баян; это жулик и циник до мозга костей. Но он зависит от Присыпкина не меньше, чем Присыпкин зависит от него. Баян мигом подхватывает любые желания Присыпкина. Он доводит их до художества, до совершенства. Он провозглашает «классовое, возвышенное, изящное и упоительное торжество» Присыпкина, и в симбиозе, который они органически образуют, ему принадлежит роль идеолога и барда мещанства.

Маяковский считал, что мещанство является одним из самых опасных и притом «труднораспознаваемых» врагов. Это видно и по некоторым фактам пьесы: рабочего Босого при взгляде на Присыпкина «завидки берут»; Девушка склонна думать, что Присыпкин «культурную революцию на дому проделывает», и т. д. Сторонников подобных взглядов можно было найти не только среди героев пьесы, но, разумеется, и среди ее зрителей.

Тем больший сатирический эффект приобретали последние сцены комедии. Что, если поместить сегодняшнего мещанина под «увеличительное стекло» будущего? Переселить его в коммунистический век — «на десять советских пятилеток» вперед?

Маяковского, как известно, упрекали в том, что эти картины не дают о коммунизме достаточно полного представления. Но они и не претендовали на это. Поэт говорил, что его «ко-

медиа направлена по одной линии», то есть по линии сатирической. Изображение будущего было помещено Маяковским в поле сатирической мысли и поэтому оно, как часто бывает в гротеске, не могло не оказаться смещенным и условным. Видимый за этим изображением реальный план заключался не столько в попытке точно определить, какие формы жизни будут установлены при коммунизме, сколько в подчеркивании главного мотива комедии — разоблачении сегодняшнего мещанства и его полной несовместимости с коммунизмом. Люди будущего просто отказались видеть в Присыпкине человека и поместили его, как животное, в клетку...

На примере «Клопа» видно, как строятся комедии Маяковского. Они словно распадаются на две части. Первая половина знакомит нас с героями, представляющими с разных сторон определенное общественно вредное явление, показывает расстановку сил. Это подготовка к фантастическому предположению. Вторая половина сталкивает этих героев с заведомо невероятным, странным событием, для того чтобы их окончательно разоблачить и «вдрызг высмеять».

При этом во второй комедии Маяковского, в «Бане», на фантастическое предположение приходится большая «художественная нагрузка». В «Клопе» драматург помещает в необычные условия одного только Присыпкина; все остальные персонажи, характеризующие другие стороны мещанства, в том числе и Олег Баян, после третьей картины навсегда ушли из комедии. Кроме того, действия самого Присыпкина сравнительно ограничены, и, во всяком случае, многое из того, о чем зритель мог бы узнать по ходу самой пьесы, объясняется устами Профессора и Директора зоосада. Напротив того, в «Бане» Маяковский столкнул с фантастическим явлением весь сонм своих отрицательных героев, от бюрократического царька Победоносикова и его секретаря Оптимистенко до репортера Моментальникова, он дал им возможность вдоволь высказаться, выговориться, обнаружить все свои эмоции и намерения и не-приглядная сущность бюрократизма предстала во всей своей полноте и выразительности. Сравнивая «Баню» с «Клопом», Маяковский между прочим говорил, что он старался «отказатьсь от некоторой голой публицистичности». И действительно, в «Бане» нет ни одной сентенции, ни одного прямого вывода о вреде бюрократизма, как в «Клопе» — о вреде мещанства;

за все говорит само действие комедии. И прежде всего — развитие ее условного плана.

В четвертом действии «Бани» появляется Фосфорическая женщина. Она послана «Институтом истории рождения коммунизма», для того чтобы «отобрать лучших» для «переброски в коммунистический век...». Как отнесется компания Победоносикова к этому неожиданному визиту? Маяковский здесь, вслед за Гоголем, исчерпывающе использует комический эффект фантастического предположения, который заключается в том, что, столкнувшись с фантастическим событием, герои все же остаются верны своей природе и тем самым ярче проявляют свои качества...

Оптимистенко стремглав «брасается» к Фосфорической женщине и первым делом проверяет ее мандат. Чтение мандата он комментирует репликами: «Так», «Правильно», «Ясно». Документ в порядке, и это самое главное. Сама фантастичность факта не останавливает на себе его внимания; к появлению Фосфорической женщины он отнесся как к новому, хотя и неизуздному, мероприятию, — но не больше. Поэтому показавшемуся на пороге начальнику он докладывает так: «Товарищ Победоносиков, к вам делегат из центру».

Реакция Победоносикова была куда более экспансивной; он поражен неожиданным визитом и еще не знает, как к нему отнестись. Но, может быть, он хочет отдать себе отчет в своих чувствах, что называется, прийти в себя, чтобы прошло «наваждение»? Нет, показатели чувств для Победоносикова, вне сомнения, существуют как непосредственная данность (в этом смысле он — последовательный «сенсуалист»). Сомнения Победоносикова носят иной характер, поэтому он отдает спешное распоряжение «позвонить по вертушке»: «Справься там, знаешь у кого, возможная ли это вещь, сообразно ли это с партэтикой и мыслимо ли безбожнику верить в такие сверхъестественные явления». Верить в нереальное — это для него тоже вопрос разрешения, а вернее — распоряжения.

Между тем *на всякий случай* Победоносиков решает, во-первых, обойтись с Фосфорической женщиной полубезнее, во-вторых, показать, что он вовсе не застигнут врасплох и давно принял надлежащие меры, и, в-третьих, не производить и не выказывать ничего такого, за что бы ему потом пришлось отвечать, то есть не говорить ничего конкретного. Подобным же искусством Победоносиков владел в совершен-

стве: «Я, конечно, уже в курсе этого дела, и мною оказано всемерное содействие... У нас этот вопрос уже прорабатывается в комиссии и сейчас же за получением руководящих директив будет с вами согласован...» В сущности, Победоносиков ведет себя с Фосфорической женщиной как с ревизором — только очень важным ревизором, облеченным чрезвычайными полномочиями¹.

В пятом действии приемная и кабинет Победоносикова превращены в «Бюро по отбору и переброске в коммунистический век». Оптимистенко снова исполняет обязанности секретаря, и из его уст сыплются знакомые нам по первым актам сентенции и формулы: «Не суйтесь вы с мелочами в крупное госучреждение!», «Не согласовано ваше путешествие... с НКПС не увязано» и т. д. Но воспринимаются они уже по-другому, во много раз острее и комичнее, потому что бывший секретарь Победоносикова «служит» теперь Фосфорической женщине и его сентенции адресованы теперь самому главначпупсу... Ибо, как довольно точно говорит Оптимистенко, «нам все равно, какое лицо стоит во главе учреждения, потому что мы уважаем только то лицо, которое поставлено и стоит...» — Победоносиков же в данном случае не только не «поставлен» и не «стоит», но, напротив, сам выступает в роли просителя и ждет переброски в коммунистический век...

Победоносиков горит нетерпением поскорее отправиться в путь — и в этом тоже скрыт свой смысл. Прежде всего — само путешествие сулит Победоносикову немалые выгоды (одних командировочных за сто лет наберется изрядная сумма), а кроме того, ведь он совсем не против того, чтобы жить при коммунизме; ему только хочется, чтобы это необычное «переселение» не лишило его ни всевозможных благ, к которым он так привык, ни почестей и знаков внимания, соответствующих его положению. «Вы, конечно, сами понимаете, что мне придется предоставить должность согласно стажу и общественному положению, как крупнейшему работнику в своей области...» — это он говорит Фосфорической женщине... И как симптоматично, что в столь важную для него минуту Победоносиков, совсем как гоголевский Земляника, принимается наговаривать на сво-

¹ Маяковского, кстати, очень интересовала исходная фабульная ситуация «Ревизора» (см. об этом «Новое о Маяковском». М. : Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 398).

их сослуживцев, но уже не мнимому ревизору, а Фосфорической женщине...

Ставшая уже традиционной комедийная ситуация перенесена Маяковским на гротескную почву, на которой она смогла раскрыть свои новые сатирические возможности.

У гротеска Маяковского, как разновидности фантастического предположения, есть интересное, будоражащее фантазию читателя (или зрителя) свойство. Здесь гротескное возникает на наших глазах; мы как бы сами принимаем участие в его формировании, разделяем азарт, увлечение, смелость демонстрируемого художественного эксперимента.

Вообще связь этого вида гротеска с негротеском наглядна, и если невозможно точно установить, в какой момент «начинается гротеск», то логика такого перехода очевидна. Фантастическое предположение является развитием той ситуации, когда писатель ставит своих героев в необычные для них, «чрезвычайные», как любил говорить Гоголь, обстоятельства. По этому принципу строятся десятки, сотни произведений. Чрезвычайность обстоятельств тоже служит способом концентрации, сатирического обнаружения сущности...¹

Разве перед зрителем предстала бы так отчетливо алчность и полнейшая аморальность героев «Смерти Пазухина», если бы Салтыков-Щедрин не взял их в необыкновенный для них час — ожидания смерти старика Пазухина, борьбы за его наследство... Они не утружддают себя соблюдением приличия — для этого просто нет времени, — действуют решительно, без тени совестливости; сговариваются открыто: «Я, брат, человек русский, люблю чай с калачами пить, а пустяки городить не люблю, — говорит Лобастов Прокофию, — да и не поверишь ты мне, как я в любви перед тобой рассыпаться стану...» — «Это точно, что не поверю, ваше превосходительство». И дальше идет сговор, открытая сделка...

В «Острове мира» Евгений Петров помещает своих героев на безымянный остров в Тихом океане, где они решили спрятаться от войны. Лондонский коммерсант Джозеф Джекобс-младший искал здесь спокойного уголка, недоступного треволнениям современности, а очутился в центре противоречий капиталистического мира, в самом пекле событий. Он и сам,

¹ Напомню также замечание Щедрина о «другой действительности», открывющейся в особых обстоятельствах.

захваченный нефтяной лихорадкой, принимает теперь в этих событиях активное участие.

Можно привести много сходных примеров. Чрезвычайность обстоятельств создает в них ускорение действия, необыкновенную напряженность ситуации, в которой находятся герои. Они, как молекулы при нагревании, движутся быстрее. На этом пути есть качественный, пусть не всегда точно указываемый, рубеж... «Что бы случилось с героями, если бы произошло заведомо странное, невероятное событие?» — мы говорили уже, что это исходная установка одного из видов гротеска, а именно — фантастического предположения. Пользуясь тем же сравнением, можно сказать, что температура нагревания достигает такой точки, когда молекулы распадаются на атомы, чтобы объединиться в новых сочетаниях...

3

Итак, фантастическое предположение — формальный прием, не обусловленный качественным своеобразием противоречия? В первом виде гротеска такая обусловленность налицо: определенный, как говорил Щедрин, «принцип» доводится до обнаружения всех его «последствий». Но где эта обусловленность во втором случае, когда фантастическое предположение выступает как бы независимым, изначальным моментом действия?

Действительно, во втором виде заметнее субъективная, произвольная сторона художественного творчества, существующая при создании любого — не только гротескного — произведения. Гоголь как-то посоветовал М. Погодину: «Не пожалейте красненькой, нарядите попа во фрак, за другую — обрите ему бороду и введите его в собрание или толкните меж дам. Я это пробовал, и клянусь, что в жизни не видел ничего лучше и смешнее: каждое слово и движение нового фрачника нужно было записывать»¹.

Без этой свободы примеривания «фрака» к фигуре героя не бывает художественного творчества. Но это не значит, что в самом примеривании и тем более в окончательном выборе не сказывается эстетическая необходимость.

¹ Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений. Т. X. М.—Л. : Л Издательство Академии наук СССР, 1940. С. 255.

Поэтому формула «художественный эксперимент» по отношению к фантастическому предположению все же недостаточно точна. Эксперимент не создает предмета исследования — он только обнаруживает или не обнаруживает его свойства. Экспериментирование предполагает ряд опытов, цепь опытов, из которых одни могут оказаться менее, другие — более удачными. Напротив, фантастическое предположение — единственно и незаменимо. Оно так же зависит от героев, темы и т. д., как последние зависят от него. Оно не столько «форма существования» художественного произведения, сколько само это произведение, его плоть.

Конечно, нельзя фетишизировать произведение, даже и великое, простирая действие необходимости буквально до всех мельчайших его компонентов (по крайней мере великие писатели, обращаясь к тексту своих законченных вещей, всегда находили в нем что поправить и изменить). Но в *известной* мере, в *известных* границах в них проявляется необходимость.

Интересно, что и сочетание гротескного с негротескным в рамках одного произведения тоже внутренне обусловлено.

Действие пьесы Б. Брехта «Швейк во второй мировой войне» развивается по двум направлениям: сцены «в высших сферах», в которых выступают Гитлер и его приближенные, все «сверхъестественных размеров», — и сцены на земле, в обычной обстановке. Оба направления, из которых первое — гротескное, резко противостоят друг другу. В постановке комедии в Эрфуртском театре (ГДР) этот параллелизм подчеркивался. Три сцены с Гитлером, которые разыгрываются в высших сферах, как пишет театральный рецензент, выдержаны в стиле страшной сказки, лингвистически они подчеркнуты благодаря употреблению сатирического раешника (*der Knittelvers*) и представлены масками¹.

Какой смысл несет в себе это противопоставление?

В «Прологе в высших сферах» Гитлер сообщает о своем решении «покорить земной шар» и спрашивает Гиммлера, какие чувства, помыслы, намерения «маленького человека», можно ли рассчитывать на его поддержку. Гиммлер заверяет его, что «маленький человек» предан новому порядку. Но настоящим ответом на вопрос Гитлера является второе направление

¹ «Theater der Zeit». 1958. № 4. S. 36.

действия: сцены, в которых выступает Швейк, его друг фотограф Балоун, хозяйка трактира Анна Копецкая.

Официально считалось, что в «Третьем рейхе нет противоречий», как говорит гитлеровский Советник из другой пьесы Брехта — «Страх и отчаяние в Третьей империи». Но в действительности они есть и имеют к тому же такие качества, которые вызывают сочетание гротескной формы изображения с негротескной.

Это сочетание выявляет контраст призрачного и реального... Мир Гитлера — как страшный, огромный, леденящий душу сон. И расчеты, которые строят здесь, «в высших сферах», призрачны, химеричны, замкнуты логикой этого мира; они оперируют миллионами жизней, но не в состоянии полностью «усчитать» интересы «маленького человека», который, как объясняет Швейк в своей манере, «плевать хотел» на затеваемые Гитлером «грандиозные» планы.

Только в «эпилоге» под Сталинградом, где происходит «историческая встреча Швейка с Гитлером», оба направления действия пересекаются. Гитлер «быстро движется попеременно в каждом из четырех направлений». Движения его автоматичны, кукольны, подчинены все той же призрачной логике. Он смешон, жалок, отвратителен, и «бравый солдат Гитлера» Швейк произносит ему суровый, последний приговор:

Нет дороги тебе ни назад, ни вперед,
Ты банкрот в небесах и в аду банкрот...

Фантастика, таким образом, не только усиливает одни значения, но и привносит с собою дополнительные. Драматическая сцена Брехта — на этот раз негротескная — «Жена еврейка» (из цикла «Страх и отчаяние в Третьей империи») обнаруживает некоторое сходство с гротескной пьесой Э. Ионеско «Носорог». Фриц, интеллигентный, гуманный человек, далекий прежде от какого-либо антисемитизма, меняется на наших глазах. Он еще бранит фашистов, но его как бы случайная реплика, что «евреи не так уж много внесли в науку», его плохо скрываемое желание поскорее выпроводить из дома жену еврейку выдают человека, который завтра будет всецело разделять все установки гитлеровской идеологии. «Какой дьявол вселился в них?» — говорит о фашистах жена Фрица.

В этих словах — уже намек на особый поворот темы, который осуществлен в «Носороге». На первый план здесь выдвинута сама фантастичность, «ирреальность», чудовищность превращения. Процесс человеческого отчуждения, утраты элементарных норм морали, пробуждения в людях не контролируемых разумом животных инстинктов, — материализован в образе «оносороживания». Есть в нем и другие значения: так, в «мелодичности» пения носорогов и их «красивости» проступает своеобразная «романтика» грубой и организованной силы, в сравнении с которой благородные, но одинокие гуманисты, типа Беранже, выглядят трагически архаичными. Содержательно и отношение персонажей к «оносороживанию» — характерное для поэтики гротеска отношение к фантастическому как реально возможному. События фантастические, а люди применяют к ним обыкновенные, проникнутые «здравым смыслом» мерки. Ботар, превратившись в носорога, выкрикнул: «Нужно идти в ногу со временем». Дюдар оправдывает процесс «оносороживания» тем, что «каждый имеет право на саморазвитие» и т. д. Люди мирятся с тем, с чем мириться они не должны, не имеют права.

Фантастическое само несет в себе часть поэтической мысли произведения — и, следовательно, часть, «сколок» самой действительности. Оно звучит в произведении, пожалуй, самым сильным, завершающим аккордом — именно благодаря своей необычности, расстоянию между фантастическим и реальным положением вещей. Мы ощущаем огромность этого расстояния, но в то же время находим в действительности такие основания, которые сделали это сопоставление с нереальным возможным и закономерным, — в этом коренится эффект фантастики.

Глава 5

ГРОТЕСК И АЛЛЕГОРИЯ

1

У обоих видов гротеска есть еще одно важное сходство — им в равной мере присуща полнота и, так сказать, предметность изображения. Гротескный мир не просто назван, существует не номинально, он воспроизведен во всем объеме, разанатомирован до мелочей, уснащен десятками выразительных подробностей. Мы как бы разделяем иллюзию истинности этого мира, ни на минуту не забывая об его условности.

Так возникает своего рода поэзия гротескного, в котором соотнесение и нагнетание «условных деталей» рождает особый поэтический эффект.

Вспомним, как показаны Брехтом в «Круглоголовых и остроголовых» гротескные фигуры «сбивателей шляп» — сбишой. Вот слышатся крики: «Шляпы долой! Проверка голов!» — это бродят по столице группы сбишой. Они в полном смысле слова научились извлекать все из своего занятия. У них свои остроты, ядовитые и иронические выражения; сбивая прохожему шляпу, они говорят: «У вас, кажется, слетела шляпа?» Напав на добычу, то есть на остроголового, они играют с ним, как кошка с мышкой: «Мне нравится ваша шляпа... Дайте-ка взглянуть на нее изнутри, какой там фирмы марка...» На этой почве возникают свои недоразумения, и преследователи попадают впросак. «Первый голос. Ну-ка сними колпак, парень. Посмотрим, что у тебя за голова... Адвокат (снимая шапочку). Моя-то, пожалуй, покруглее вашей» (!).

Так же предметен и осязаем гротеск Маяковского. Вспомним, к примеру, десятки выразительных подробностей, относящихся к пребыванию Присыпкина в клетке: «четыре фильтра по бокам», которые «задерживают выражения на внутренней стороне клетки»; приглашение директора зоосада: «товарищи, подходите, не бойтесь — оно совсем смирное...»; его коммен-

тарии, когда Присыпкин тянется к водке: «Не бойтесь — сейчас оно будет так называемое «вдохновляться» и т. д.

Но если одни гротескные произведения тяготеют к детализации, то другие — к лаконизму, к сведению художественных «деталей» до минимума. Но в таком случае удельный художественный вес каждой «детали» возрастает.

Вспомним гротескные рисунки Б. Пророкова, например, «Статую свободы», где две-три подробности (скорбные очертания рта, зрачок глаза, образованный головой полицейского, и слеза — его дубинкой) создают трагический символ буржуазной демократии.

Подчеркнутым лаконизмом отличаются и театральные афиши Н. Акимова, — например, его афиша к комедии Д. Аля и Л. Ракова «Опаснее врага» (многие афиши Н. Акимова, как известно, яркие и оригинальные гротески).

Литература — особенно сатирическая — выработала тончайшие способы овеществления гротескного, один из которых — перевод фантастического в прозаический, будничный план. Уже у Свифта в «Путешествии Гулливера» невероятнейшая фантастика сочеталась с рационалистически точным описанием места и времени действия, приведением названий, дат, размеров — до подчеркнутого, комического педантизма.

Современный гротеск широко и успешно применяет этот способ. Назовем только один пример: рассказ Бруно Ясенского «Нос», где по мотивам гоголевской повести создана сатиры на фашистскую Германию. Поведение доктора Отто Калленбрука, «профессора евгеники, сравнительного расоведения и расовой психологии», обнаружившего у себя, к своему ужасу, «неарийский нос», описано с убеждающей конкретностью, вплоть до упоминаний настоящих фашистских организаций и «ссылок» на подлинные фашистские газеты. И здесь необычное, фантастическое соседствует с реальным, будничным.

2

Предметность и вещность воспроизведения гротескного мира связаны с отличием гротескного принципа от аллегорического.

Но прежде — необходимое уточнение термина «аллегория». Современное литературоведение объединяет под ним самые разные типы иносказания. Так, в статье об аллегории в первом томе «Краткой литературной энциклопедии» говорится, что это

«условная передача отвлеченного понятия или суждения посредством конкретного образа»; в качестве примера аллегории названы и символическое изображение правосудия (женщина с повязкой на глазах и весами в руке), и стихотворение Пушкина «Соловей и кукушка», и «басни, притчи, моралите» и т. д. Однако эстетики конца XVIII — первой половины XIX века, так или иначе связанные с формирующимся реализмом (Лессинг, Дидро, Белинский и др.), различали два противоположные типа иносказания. Во-первых, иносказание, отправляющееся от *готового*, «заданного» тезиса, который переводится им в символическое изображение (например, упомянутое изображение правосудия в виде женщины с повязкой на глазах и весами). Во-вторых, иносказание, которое хотя и ориентируется на «*мораль*», «*вывод*», но исходит из *конкретного образа* (традиция народной и литературной басни — от античной до реалистической). Название «аллегория» относилось ими, собственно, к первому типу иносказания¹, которое они беспощадно следовали как жанр антихудожественный.

Это объясняется тем, что аллегорическое иносказание коренным образом противоречило реалистическому методу типизации. В течение многих веков аллегория служила дидактическим целям, переводя на язык «образов» религиозные догматы. Классицизм также культивировал поучающую аллегорию, исходящую из априорных моральных истин. Полнота, богатство жизни были заказаны аллегории. Вот почему Белинский не только отделял от аллегории реалистическую басню, но противопоставлял их по художественному методу. Говоря, что басня как нравоучительный род поэзии «в наше время» ложный род, Белинский писал, что в баснях Крылова нет «никакого нравоучения, никакой сентенции; это просто — поэтическая картина одной из сторон общества, маленькая комедийка, в которой удивительно верно выдержаны характеры действующих лиц»².

Позднее внутренняя противоположность метода аллегории и басни была глубоко разъяснена А. Потебней, причем басня приводилась им как типичный и элементарный пример ху-

¹ В таком же значении употребляется термин «аллегория» в настоящей работе.

² Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений. Т. VIII. М. : Издательство Академии наук СССР, 1955. С. 574.

дожественного мышления вообще. Басня не низводит общее моральное положение до частного случая, но поясняет один частный случай (жизненный) другим (вымыщенным). Благодаря этому в создаваемом басней художественном образе есть глубина содержания, позволяющая извлекать из него не одно, а множество «применений». «Чем объясняется то, что она (басня) живет тысячелетия? Это объясняется тем, что она постоянно находит новые и новые применения»¹. В этом смысле басня сходна с художественным произведением вообще. Напротив, эмблема (которая у Потебни тождественна аллегории) не знает внутреннего движения, глубины образа и не позволяет добывать из себя более одного «применения» (вспомним еще раз символическое изображение правосудия, которое не имеет — и не может иметь — никакого другого значения).

Аллегории враждебна не только реалистическая басня и сказка, но и гротеск.

Дело в том, что поскольку гротеск включает в себя элемент двуплановости, он иносказателен, — хотя и не в такой степени, как басня. Однако важно то, что эта иносказательность отличается от аллегорической. Важно также, что исторически гротеск формировался как принцип, во многом противоположный аллегории.

В аллегорической «Почте духов» И. Крылова (который в своих сатирах был более традиционен, чем в баснях) гном Зор рассказывает волшебнику Маликуль — мульку о посещении театра. Премьера «новой драмы», которая не понравилась гному Зору, дала ему повод для резкого обличения всего театрального дела. «Смысла и остроты не надо, — жалуется Зор своему патрону, — правила театральные совсем не нужны; берегитесь пуще всего нападать на пороки, для того что комедия, написанная на какой-нибудь порок, считается здесь личностью...» Где же происходит действие? В некоем «обширном государстве», куда Зор отправился по совету одного «сильфа»... Но это только условный адрес. В «Почте духов» без всякого труда можно узнать петербургский театр, к которому и относятся все без исключения упреки гнома Зора. У Крылова, кстати, есть написанное им в тот же год письмо заведовавшему столичными театрами П. А. Соймонову, в котором писатель развернул

¹ Потебня, А. А. Из лекций по теории словесности... Харьков, 1894. С. 34—35.

резкую критику состояния петербургской сцены. Многие места из этого документа почти буквально совпадают с описаниями из «Почты духов», с той только разницей, что здесь они принадлежат самому автору, а там — вложены в уста гнома Зора. Но что же изменилось от такой передачи? Ничего, если не считать некоторой весьма небесполезной для обмана цензуры зашифровки текста. В смысле же изобразительности, художественности она давала не много. Автор ничего не извлекал из созданной или, вернее, намеченной им ситуации; он не исследовал с ее помощью действительность, а только набрасывал на нее легкий, прозрачный флер.

Схематизм суживает адрес аллегории. Ее сатирическое острие поражает, как правило, одно конкретное лицо, один конкретный факт, одно конкретное явление, даже если это явление по своей природе отличается широтой, — скажем, скопость или ханжество. Сильные ее качества — острота и целеустремленность сатирической мысли — неизбежно обираются отвлеченностью и умозрительностью. Аллегории по самому ее существу чужда полнота, предметность и живописность образа.

Аллегория — как силлогизм: из нее с логической необходимостью следует только один вывод. Напротив того, реалистический гротеск — как сама жизнь: чем дольше мы в него всматриваемся, тем больший смысл нам открывается, и подчинить его одной формуле никогда бы не удалось.

В «Путешествиях Гулливера» попавший к лилипутам Гулливер был привязан с помощью 91 веревки и 36 замков. Для того чтобы понять это место, надо знать конкретный факт: Свифт говорил, что в период его политической деятельности им был написан 91 памфлет к услугам 36 фракций. Это место аллегорическое. Но так ли необходимо знать о фактах тогдашней партийной борьбы тори и вигов, когда читаешь про «высококаблучников» и «низокаблучников»; о спорах между католиками и протестантами — когда читаешь про войны «тупоконечников» и «остроконечников»? Описание деятельности ученых из Великой академии в Лагадо метило во многих реально существовавших профессоров и «изобретателей», но вместе с тем оно рисовало яркую, обобщенную картину пустого фантазерства и схоластики. Во всех названных случаях мы имеем дело уже не с аллегорической, а с гротескной двухплановостью.

Вот почему так мало удавались попытки аллегорического растолкования «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле¹, «Истории одного города» Щедрина и других гротескных произведений.

Автор «Истории одного города», в частности, писал: «Парамоша совсем не Магницкий только, но вместе с тем и граф Д. А. Толстой и даже не граф Д. А. Толстой, а все вообще люди известной партии, и ныне не утратившей своей силы».

Вероятно, ту же самую мысль мог бы высказать и Бертольт Брехт относительно «Круглоголовых и остроголовых»: Иберрин — это не только Гитлер или какое-нибудь другое конкретное лицо, это воплощение определенного социального типа, вызванного к жизни эпохой загнивания буржуазного общества, фашизацией его государственных форм.

Многозначность гротеска обусловлена его предметностью и веществностью, а последние — тем, что художник извлекает «все возможное» из взятой им ситуации, исследует с ее помощью реальную жизнь, передает развитие этой жизни.

В этом отношении, как уже говорилось, гротеск близок к литературным формам, восходящим к народной традиции, — прежде всего к басне и сказке. Ведь им тоже, при всей полисемии и иносказательности образного содержания, чужды схематизм и рассудочность аллегории.

Близость гротеска к сказке лишний раз подтверждается тем, что одни гротескные произведения основывались на сказочных или полусказочных сюжетах (эпопея Рабле и народная лубочная книга о великане Гаргантюа), а другие гротески (или произведения, близкие к гротеску) сами принимали форму сказки (фьябы Карло Гоцци, сказки Салтыкова-Щедрина, некоторые из «Русских сказок» Горького и т. д.).

В советской литературе близость гротеска к сказке можно наблюдать на таком значительном явлении, как драматургия Евгения Шварца.

3

В пьесе Шварца «Тень» одна из героинь говорит: «Все, что рассказывают в сказках, все, что кажется у других народов выдумкой, — у нас бывает на самом деле каждый день». В прологе к «Обыкновенному чуду» зрителям напоминают, что на сказку

¹ См.: Веселовский, А. Н. Рабле и его роман. Избранные статьи. Л. : Гослитиздат, 1939. С. 403.

надо смотреть не мудрствуя лукаво, просто — «как в детстве». В «Золушке» перед началом действия на занавесе возникает надпись: «Мы сделали из этой сказки музыкальную комедию, понятную даже самому взрослому зрителю».

Но вот сам драматург, защитник «подлинности» сказочного, веры в чудесную и мудрую фантазию, которая, увы, уже не доступна взрослому, заглушена его житейским опытом и дурным воспитанием, — сам же драматург, оказывается, на каждом шагу нарушает иллюзию сказочности.

Даже в собственно детских пьесах Е. Шварца, не обремененных особыми философскими проблемами, как будто бы преследующих лишь одну цель — рассказать занимательную и поучительную для ребенка чудесную историю, — даже в них его сказочные герои слишком не традиционны. Уже из сообщения Атаманши в «Снежной королеве» — «после того, как умер от простуды мой муж, дело в свои руки взяла я» — мы понимаем, что перед нами действительно необыкновенные, несколько субтильные разбойники. А когда Мачеха в «Золушке» упоминает о своих больших связях или же предлагает королевскому Капралу взятку, чтобы он уладил дело с примеркой чудесной туфельки, мы чувствуем, что хотя она и сказочный персонаж из далекого прошлого, но все же знакомый и с более поздними цивилизациями...

Права В. В. Смирнова, которая подчеркивала, что в написанной «по Андерсену» пьесе «Снежная королева» «Хозяином» является «не знаменитый датский сказочник, а советский драматург». «Снип-снап-снурре...» — таинственно говорит сказочник, в лице которого Шварц дал в пьесе роль самому Андерсену, но в самый фантастический момент, когда андерсеновские сны пролетают по дворцу Короля, мы слышим вдруг иронический шварцевский голос: «Держитесь правой стороны!»¹

А во «взрослых сказках» Шварца это осовременивание традиционного еще сильнее, еще откровеннее!

В «Обыкновенном чуде» идет непрекращающийся, звонкий перебой сказочного житейским и бытовым. Министр-администратор потому забрал такую власть над Королем, что в дороге он хорошо «обслуживает и снабжает» королевскую семью. Узнав, что Хозяйка, которой он назначил свидание, жена волшебника и что тот может превратить его в крысу, Министр-адми-

¹ Смирнова, В. Заметки завлита. «Литературная газета». 20 мая 1940 г.

нистратор говорит: «В таком случае — забудьте о моем наглом предложении... Считаю его безобразной ошибкой... Раскаиваюсь, раскаиваюсь, прошу дать возможность загладить». Юлия проходит в любовницы министра финансов приказом по канцелярии. Трактирщик, владеющий секретом передачи мыслей на расстояние, передает их почти как по телеграфу: «Мужской монастырь, келья девять, отцу economy... Отец эконом! Гоп-гоп! Ау! Горах заблудилась девушка мужском платье. Сообщи, где она. Целую. Трактирщик».

В прологе же к «Обыкновенному чуду» драматург открыто сближает своих персонажей с простыми смертными: Короля — с «обыкновенным квартирным деспотом», Министра-администратора — с «лихим снабженцем»...

Ну, а сами сказочные герои Шварца — всегда ли они верны своему характеру, сказочному началу? Далеко не всегда. Они подчас смотрят на себя со стороны, смеются над собой вместе с драматургом и зрителями. Король из «Обыкновенного чуда», — тот самый, которого в прологе сравнивают с современным квартирным деспотом, — порою склонен оценивать самого себя с таким же чувством исторической перспективы: «Я не гений какой-нибудь. Просто король, какими пруд пруди». А на вопрос, почему он потворствует Министру — администрации, захватившему власть в стране, Король вдруг признается: «Потому, что я вырождаюсь, дурак ты этакий! Книжки надо читать и не требовать от короля того, что он не в силах сделать».

(Помню, я видел «Обыкновенное чудо» в постановке одного из московских театров. Актеры, представлявшие Короля, министров, Медведя и т. д., играли чинно, серьезно, с сознанием собственного достоинства. Но увы, вместе с ироничностью сказки исчезала ее поэтичность. Какой смысл имеет история медведя, превращенного в человека, без ее поэтического подтекста? Злоключения короля-деспота, трактованные как трагедия? Ироническое «остранение» — неотъемлемая черта стиля Шварца; это хорошо понял Ленинградский театр комедии, нашедший оригинальную, сказочно-лукавую интонацию в постановке «Обыкновенного чуда».)

Так, может быть, все зависит от тона сказки и более драматичные, более лиричные по колориту пьесы Шварца чужды этой иронии и смысловой чересполосицы? Быть может, в них-то все ужасное, страшное, таинственное, в избытке предоставленное?

ляемое фантастикой волшебных сказок, найдет наконец концентрированное, не смягченное ни улыбкой, ни современной ассоциацией выражение? Но нет, драматург по-прежнему уверен в них себе настолько, насколько его герои неверны сказочному началу, и, к примеру, архивариус Шарлемань из «Дракона», говоря, что Дракон избавил страну от цыган, не может объяснить этого факта, не прибегая к современным понятиям: «Они — враги любой государственной системы... Их песни лишены мужественности, а идеи разрушительны». А в «Тени» ученый восклицает: «Какая печальная сказка!» Это говорится по поводу старинной легенды о человеке, потерявшем тень. Но одновременно — и о том, что происходит в пьесе с самим ученым.

А как разговаривают положительные герои Шварца — эти медведи, средневековые рыцари, принцы! Ланцелот за минуту до поединка с Драконом просит свою возлюбленную не забывать его и говорит ей сокровенное: «Вот вы сейчас первый раз за сегодняшний день посмотрели мне в глаза. И меня всего так и пронизало теплом, как будто вы приласкали меня. Я странник, легкий человек, но вся жизнь моя проходила в тяжелых боях. Тут дракон, там людоеды, там великаны. Возишься, возишься... Работа хлопотливая, неблагодарная. Но я все-таки был вечно счастлив. Я не уставал и часто влюблялся». Не вдруг приходит на память параллель к этому задушевному признанию — реплика чеховского Астрова... Тот тоже в чуть иронических, со скрытой грустью, словах говорил о своей будничной «работе»: «...что касается моей собственной, личной жизни, то, ей-богу, в ней нет решительно ничего хорошего... Я работаю, — вам это известно, — как никто в уезде, судьба бьет меня не переставая, порою страдаю я невыносимо...» Да, у этого Ланцелота, героя Круглого стола короля Артура, необычно тонкая для его века духовная организация...

Но если даже оставить в стороне эту перебивку планов, корректирование сказочных подробностей бытовыми, ассоциациями и намеками, то и в самом существе своем, в своей философской и эстетической нагрузке, сказки Е. Шварца явно приближены к современности. Иногда его связывают с традицией Карло Гоцци. Но у итальянского драматурга, особенно в первых его фьябах (в частности в знаменитой «Любви к трем апельсинам»), сказочное начало было выдвинуто на первый план, не уступая первенства их собственно пародийной, сатирической функции.

Фьябы призваны были показать и ложность эстетических воззрений противников Карло Гоцци (прежде всего Гольдони), умалявших традиции народного театра, и силу, яркость, интерес самих этих традиций. Отсюда тесное переплетение у Гоцци гротескно-пародийного элемента с элементом чисто сказочным, рассчитанным как будто бы только на то, чтобы поразить зрителя всем богатством фантастических, сказочных сюжетов, всей изобретательностью приемов комедии дель арте. Напротив, сказочному во «взрослых пьесах» Шварца никогда не доводилось играть такую важную, самостоятельную роль — они для этого слишком философичны и сатиричны (но, разумеется, не в лично-пародийном плане). Шварц тоже не упустит случая извлечь поэтический эффект из сказочной ситуации, будь то полет Дракона или шитье нового платья для Короля, но редко когда извлеченный эффект не приобретет у него сатирическую окраску. «Равнение на небо, — кричит часовой перед дворцом Дракона, — его превосходительство показались над синими горами...» В этом отношении Шварц ближе к другой сказочной традиции — к И. Крылову с его замечательной пьесой-сказкой «Подщипа» и конечно же к сказкам Салтыкова-Щедрина.

Для Шварца характерна исключительная четкость сатирического задания. При всем богатстве его эмоционального тона, мягкости переходов от сарказма к грусти, от сатиры к лирике зло всегда очерчивается им резко, без малейшего снисхождения. Об этом хорошо писал Н. Акимов: «...трудно сказать, что больше раздражает автора во всех этих драконах, людоедах, тенях, лживых министрах и королях-самодурах — зло, которое они причиняют хорошим людям, или коренная бессмысленность философии этих злодеев, если преступления их не могут доставить счастья и самим преступникам»¹.

Напомню только одну сатирическую метафору Шварца: банкир в предчувствии беспорядков перевел за границу даже свои золотые зубы, и «теперь он все время ездит за границу и обратно», так как на родине ему «нечем пережевывать пищу». Или только один разговор доктора с курортниками, страдающими «острой формой сытости»:

¹ Послесловие Н. Акимова к книге: *Шварц, Е. Повесть о молодых супругах.* М.—Л. : «Искусство», 1958. С. 97.

«1 - я курортница. Доктор, а отчего у меня под коленкой бывает чувство, похожее на задумчивость?

Доктор. Под которой коленкой?

1 - я курортница. Под правой.

Доктор. Пройдет.

2 - я курортница. А почему у меня за едой, между восьмым и девятым блюдом, появляются меланхолические мысли?

Доктор. Какие, например?

2 - я курортница. Ну, мне вдруг хочется удалиться в пустыню и там предаться молитвам и посту.

Доктор. Пройдет.

1 - й курортник. Доктор, а почему после сороковой ванны мне вдруг перестали нравиться шатенки?

Доктор. А кто вам нравится теперь?

1 - й курортник. Одна блондинка.

Доктор. Пройдет. Господа, позвольте вам напомнить, что целебный час кончился... Сестра развлечения, приступайте к своим обязанностям.

Сестра развлечения. Кому дать мячик? Кому скакалку? Обручи, обручи, господа! Кто хочет играть в пятнашки? В палочку-выручалочку? В кошки-мышки? Время идет, господа, ликуйте, господа, играйте!»

Как видно, мирские дела слишком близко подступали к сердцу этого неистощимого фантазера и сказочника... Значит, сказочное у Шварца — это только «форма выражения»? Или, в лучшем случае, повод для разговора о более важных материях? В том-то и дело, что нет!

В прологе к «Обыкновенному чуду», после слов о том, что сказку надо воспринимать как в детстве, драматург поясняет: «Не искать в ней скрытого смысла. Сказка рассказывается не для того, чтобы скрыть, а для того, чтобы открыть, сказать во всю силу, во весь голос то, что думаешь».

Считать ли сказочное за условное, заведомо неправдоподобное или видеть в нем только отражение реальных вещей?. Но почему: или — или? Такая дилемма существует лишь для того, кто видит в условном щит, скрывающий хорошо знакомый ему предмет. Кто к художественной форме относится как к препядре, которую любой ценой надо отбросить в сторону, чтобы убедиться в том, в чем давно уже все убеждены... Но сказки Шварца — и в этом их характерное сходство с гротескным принципом — не терпят узкого, аллегорически-расчетливого

подхода. Если сказывается сказка, то ради того «намека», который, еще по формуле Пушкина, может послужить уроком «добрый молодцам». Но ведь сказывается не что-нибудь, а именно сказка — этого тоже нельзя упускать из виду.

Отсюда замечательная цельность и органичность сказочного стиля Шварца — при всей игре планов, ассоциациях, смысловой чересполосице. Эту цельность стиля, когда фантастическое естественно входит в обычную жизнь, сплавляется с ней почти незаметно, — точно передают декорации Н. Акимова в Ленинградском театре комедии, — например оформление дома волшебника в «Обыкновенном чуде». Интерьер с большим окном, за которым видны лесистые горы, камин в середине комнаты, деревянная обшивка стен — все обычно, все дышит теплом и уютом. «Лишь мебель, которой хозяин придал зооморфный вид, — эта «самодеятельность» волшебника, — да ветка, растиущая не снаружи дома, а прямо в комнате, создают тонкое ощущение обстановки, в которой, конечно, нет ничего необычного, но вместе с тем не были бы удивительными всякие волшества и перевоплощения»¹.

В драматургической манере Шварца сказочное (условное) и современное слились в некий средний, «промежуточный» стиль. Ассоциации нигде не ведут к модернизации стиля, к нарочитому обыгрыванию современных ситуаций, — скорее, это только перерыв условности, обнажающий свой комизм и тотчас исчезающий. Писатель не создает аллегории, он с полным доверием относится к тем чудесам, о которых рассказывает, и если временами в его голосе слышится улыбка, так это лишь потому, что он знает больше, чем его герои, но совсем не потому, что он перестал им верить или сочувствовать. Зачем все это? Почему все это? Просто без этого невозможно. Сказка рассказывается не для того, чтобы скрыть, а для того, чтобы открыть.

4

То, что открывают нам сказки Е. Шварца, важно не только само по себе, но и потому, что оно формирует их жанр, делает многие из них гrotесками. Заимствуя у сказки форму иноска-

¹ Эткинд, М. Н. П. Акимов — художник. Л. : Изд. «Художник РСФСР», 1960. С. 117.

зательности (противоположную аллегорической), драматург наполняет ее новым содержанием.

У Шварца часто под покровом сказочности идет полемика со «сказочным» видением жизни. В «Тени» вслед за известными уже нам словами Аннунциаты о том, что в ее стране все сказочные истории бывают на самом деле, говорится: «Вот, например, Спящая красавица жила в пяти часах ходьбы от табачной лавочки... Только теперь Спящая красавица умерла. Людоед до сих пор жив и работает в городском ломбарде оценщиком. Мальчик с пальчик женился на очень высокой женщине... И знаете, что удивительно? Эта женщина, по прозвищу Гренадер, совершенно под башмаком у Мальчика с пальчика. Она даже на рынок берет его с собой. Мальчик с пальчик сидит в кармане ее передника и торгуется, как дьявол». Здесь все образовано по контрасту с тем, что предлагают нам сказки, — от Спящей красавицы, которая умерла, до превратившегося в филистера Мальчика с пальчика.

Это — излюбленный прием Шварца; многие его комические ситуации построены по способу «от противного», на получении эффекта, противоположного ожидаемому.

Аннунциата рассказывает, что Король, став управляющим театра, безнадежно запутался во взаимоотношениях актеров и заболел; лейб-медик предложил простое лекарство — казнить половину труппы, но Король не согласился.

«— Почему?

А н н у н ц и а т а. Он никак не мог решить, какая именно половина труппы заслуживает казни».

Управляющий гостиницей Пьеро жалуется, что жилец комнаты номер пятнадцать только что опять отказался платить:

«— От ярости я выстрелил в жильца комнаты номер четырнадцать.

— И этот не платит?

— Платит. Но он, четырнадцатый, ничтожный человек. Его терпеть не может наш первый министр. А тот, проклятый неплательщик, пятнадцатый, работает в нашей трижды гнусной газете».

В этом примере — уже цепь комических эффектов, построенная на цепи неожиданностей. Во-первых, управляющий гостиницы неожиданно, от ярости, выстрелил в другого человека. Во-вторых, этот другой был совершенно ни при чем. В-третьих, Пьеро выстрелил, оказывается, не неожиданно, не «от ярости»,

а с расчетом: неплательщик — знатный человек, а другой — «ничтожный»...

Может показаться, что эта игра на противоречии, на неожиданности — прием чисто комический. Но уже в следующем примере из той же пьесы выступает наружу его содержательная, смысловая функция.

Придворный, о котором ремарка сообщает: «седой, прекрасное, грустное лицо», который трогательно рассуждает о гуманном отношении к канарейкам, — вдруг оказывается палачом: он надевает белые перчатки и просит извинения у своей собеседницы: «Я скоро вернусь и расскажу вам, как я спас жизнь моим бедным кроликам. (*Первому министру*.) Я готов».

Здесь уже отчетливо видна гротескная природа противоречия у Шварца, чем и объясняется его полемика со сказочным. Жизнь намного сложнее, чем сказочные представления и сказочная поэтика. Седой человек с прекрасным, грустным лицом (не притворно, а действительно грустным!) оказывается палачом. Палач перед казнью надевает белые перчатки. Юлия сообщает Ученому о грозящей ему опасности с улыбкой. Почему она улыбается? — недоумевает Ученый. Потому, что «в нашем кругу, в кругу настоящих людей, всегда улыбаются на всякий случай. Ведь тогда, что бы ты ни сказал, можно повернуть и так и этак».

Гротескно подана драматургом и главная антитеза сказки «Тень» — Ученый и его Тень.

Кстати, и здесь из фантастического образа, кажется, извлечено все, что он может дать. Поэзия гротескного, игра условными деталями, о которой говорилось в начале этой главы, достигают в «Тени» своего совершенства.

...Тень предлагает Ученому вспомнить их юность — «мельницу, где мы болтали с водяным, лес, где мы встретили дочку учителя и влюбились — ты в нее, а я в ее тень». Тень потому обладает более трезвым умом, чем Ученый, что она всегда была «ближе к земле». Тень без труда отгадывает сны принцессы: «ведь сны и тени в близком родстве...»

Все эти подробности, вплоть до имени Тени (ее звать Теодор-Христиан, потому что Ученого — Христиан-Теодор), так уместны, естественны и в то же время ничуть не аллегоричны. Пытаться отыскать «тайный смысл» каждого из них так же нелепо, как разгадывать в «Фаусте» фантастическую тайнопись Вальпургиевой ночи, философский смысл *каждой* ее детали, или,

скажем, расшифровывать предметное значение всех атрибутов колдовского обряда, который в «Золотом горшке»правляла старая Лиза 23 сентября по дороге к Дрездену: «Она вырыла в земле яму, насыпала в нее углей, поставила над ними треножник, а на него — котел. Все это она сопровождала странными жестами, а кот кружился около нее. Из его хвоста брызгали искры, образуя огненное кольцо. Скоро угли затлелись, и, наконец, голубое пламя пробилось над треножником...» И т. д. и т. п.

Все фантастические и комические подробности «Тени» образуют воздух гротеска, — таким увидел мир сказочник, и таким он для нас важен и интересен.

Но именно потому, что «детали» у Шварца не навязчивы и не аллегоричны, они помогают раскрыть в антитезе Ученый и его Тень жизненное содержание. Ибо, конечно, противоположность между ними не только та, что Ученому суждено влюбляться в дочку учителя, а Тени в ее тень. Это антитеза глубокая, дающая пищу для толкований, для различных оценок однако же в тех границах, которые установлены художественной волей драматурга.

Тень — не двойник Ученого, хотя она однажды и обмолвилась, что живет в полумраке, в тайниках сознания: «В глубине вашей души — я». Но это не изнанка души Ученого, не то, что бежит в нем дневного света, разъедает его муками рефлексии и искушения. Нельзя приписывать драматургу то, чего у него нет. Как и все положительные герои Шварца, Ученый — человек цельный, детски непосредственный¹ и антитеза его и Тени иная, не субъективно-психологическая.

Это — выражение раздробленности мира, но в «целых величинах», в объективном противопоставлении добра и зла, правды и кривды (в сказках Шварца есть элементы, близкие просветительскому гротеску).

Тень, которая завоевывает почет, славу, власть — все, что по праву принадлежит более достойному, является спутником добра. Она паразитирует на нем, присваивает себе, подобно гофмановскому Цахесу, его плоды. Она готова бы и совсем расправиться с Ученым, как это сделала Тень в сказке Андерс-

¹ Ст. Рассадин в книге «Обыкновенное чудо» (М., «Детская литература», 1964) правильно писал о близости Ученого к положительным героям народных сказок (С. 97).

на, но не может в силу той же глубокой антитезы. Тень пуста, бесплодна. «Ведь мир-то держится на нас, на людях, которые работают», — говорит Ученый. Для того чтобы Тень паразитировала, должно существовать добро. «За чем им воскрешать хорошего человека?!» — «Чтобы плохой мог жить».

Сказка не закрывает, а открывает. Это значит — она обнаруживает живые нити диалектики. Недаром Шварц любил говорить: он, сказочник, только начал сказку как песню, а во что она выльется, как споется, он еще не знает. Никто не может предугадать поступки реальных героев, течение живой жизни.

Но всегда ли Шварц был верен этой живой диалектике жизни? Думается, не всегда.

Шварц очень любил людей, мучительно желал торжества добра, справедливости и поступал иногда по-просветительски, по-волшебному, хотя и понимал, что «чудеса подчинены таким же законам, как и все явления природы».

В «Обыкновенном чуде» Медведь не поцеловал любимую девушку потому, что боялся исполнения волшебного прорицания: снова превратиться в медведя. Почему же он не рисковал? — с укором спрашивает волшебник: «Кто смеет рассуждать или предсказывать, когда великие чувства овладевают человеком? Нищие, безоружные люди сбрасывают королей с престола из любви к ближнему. Из любви к родине солдаты попирают смерть ногами, и та бежит без оглядки. Мудрецы поднимаются на небо и ныряют в самый ад из любви к истине. Землю перестраивают из любви к прекрасному. А ты что сделал из любви к девушке? — Я отказался от нее. — Великолепный поступок. А ты знаешь, что всего только раз в жизни выпадает влюбленным день, когда им все удается. И ты прозевал свое счастье».

Но неправильность здесь в том, что Медведю во второй раз удалось то, что удается «всего только раз». И оттого последнее действие пьесы, в котором Медведь целует принцессу, напоминает исправленное издание предыдущего действия.

Но, может быть, это субъективное впечатление? Может быть, допустима и другая логика (и в пьесе она настойчиво подчеркивается, сообщая драматургическое движение последнему акту), которая как раз и опирается на эту неправильность? Ведь юноше удалось то, чего не ожидал уже никто, начиная от Охотника, который не на шутку готовился застрем-

лить его после превращения, и кончая самим волшебником. Волшебник только ждал скорейшего свершения того, чего миновать нельзя, а там, думал он, придет завтра, люди забудут о неприятном происшествии и все заживет своей обычной жизнью. Но сила любви сотворила чудо, превышающее даже возможности волшебника.

(Патетика этой завершающей сцены с поцелуем прекрасно оттеняется у Шварца и, как всегда, оберегается от мелодраматизма комическими подробностями. Охотник-то ли ему это померещилось от сильного желания, то ли это действительно было — клянется, что юноша все-таки превратился в медведя. И волшебник отвечает: «Ну, может быть, на несколько секунд, — со всяким это может случиться в подобных обстоятельствах».)

Но как бы то ни было, какая бы концепция ни казалась более убедительной (во многом, как всегда в пьесе, это зависит от сценического воплощения, от театра) — сама возможность разночтения симптоматична. Свобода толкования художественного произведения всегда ограничена какими-то рубежами, намеченными (хотя иногда и неосознанно) самим художником. Но даже противоположные точки зрения в пределах этого поля ведут к одному источнику, к одной закономерности.

Этот источник — любовь драматурга к человеку, страстное желание, чтобы ему было хорошо.

Обычно похожесть — не признак силы литературных образов. Но положительные герои Шварца, похожие друг на друга, как близнецы, жизненны и обаятельны. Они переходят из пьесы в пьесу, как одна лирическая тема из стихотворения в стихотворение. Они несут в себе мечту драматурга о гармоничных, разумных человеческих взаимоотношениях.

А как изображается у Шварца любовь? Это какое-то царство откровенности, искренности, без тени взаимных обид, укоров, непонимания. Чувства не должны с годами тускнеть, пусть все будут как волшебник из «Обыкновенного чуда», который пятнадцать лет прожил с женой и все не может на нее наглядеться. Положительные герои Шварца не умеют кокетничать или хитрить в любви; они влюбляются с первого взгляда и выясняют свои отношения сразу. И что они говорят друг другу? «Я вас очень люблю. Ужасно. Я не могу без вас больше жить», — обычно только и могут сказать его влюбленные герои, и в этих

скупых признаниях угадывается больше чувства, чем в самых пылких любовных излияниях.

Подход Шварца к сложным драматическим коллизиям своеобразен. Каких бы трудных вопросов он ни касался, какие бы неожиданные импульсы человеческой деятельности ни обнаруживал, последнее слово он оставит не за ними. Медведь (который учился в Сорбонне, и в Лейдене, и в Праге!) не избавится от хандры, Ученый из «Тени» не найдет ответа на занимавшую его проблему, но сюжетное развитие, особенно к концу пьесы, определяться этим не будет.

Как просветителю и сказочнику (это сближение, несмотря на свою парадоксальность, реально), ему надо верить, что где-то «в пяти годах ходьбы отсюда, в Черных горах», есть особая книга, в которую заносятся все подлежащие наказанию поступки. Он исходит из того, что правильный ответ известен и только корысть одних или нерешительность и трусость других мешают его назвать. Если же разгадки все же еще нет, то она безусловно найдется, причем это будет недвусмысленный, четкий, однозначный, как в сказке, ответ. Драматург исходит из четкого осознания добра и зла, из их абсолютной противопоставленности.

Заметили ли вы, как кончаются пьесы Е. Шварца? Страстным призывом в зрительный зал, к реальным героям: «Любите, любите друг друга, да и всех нас заодно, не остывайте, не отступайте — и вы будете так счастливы, что это просто чудо!» Это заключительная реплика «Обыкновенного чуда», но, с небольшими изменениями, она могла бы служить концовкой почти любой пьесы Шварца.

Так сказки-гротески Шварца открывают нам не только то, что он ненавидел, но и то, что он любил, во имя чего он работал.

5

Теперь видно, что предметность и вещность гротеска — это не вышивание по намеченной канве, не уснащение начертанной схемы оживляющими подробностями, — это принцип, то есть способ художественного рассмотрения.

Если автор гротеска красочно, объемно, а в иных случаях — «сказочно», изображает мир, значит, таким способом он его осмысливает и художественно осваивает.

Теперь видно, что противоположность гротеска и аллегории ведет к различию художественного метода. И для критиков, связанных с формированием реализма, аллегория была неприемлема не частностями, но принципиально. Лессинг считал, что аллегория противоречит сущности искусства. Дидро писал: «Никогда не перестану я считать аллегорию оружием бесплодного, слабого ума, неспособного обогатиться реальностью...»¹ Для Белинского аллегория была синонимом искусственности и деланности.

В аллегории художественные «детали» выполняют не изобразительную, а, как говорил еще Лессинг, условно-традиционную роль. Одно дело — молоток в руках Вулкана, он положен ему «по должности», характерен для него. Другое дело — узда в руках Умеренности, условный знак отвлеченного признака. Или весы в руках женщины, олицетворяющей правосудие.

Но, может быть, все это слишком давние, ушедшие в прошлое проблемы?

Действительно, теперь уже никто не пишет аллегорические изображения Весны, Осени, Добротели и т. д., а если и пишут, никто не считает их за образец высокого искусства. Но аллегорическая «складка» в сознании, аллегорический подход к художественным произведениям еще не умерли. Если бы этого не было, зачем бы понадобилось Шварцу (в прологе к «Обыкновенному чуду») продолжать традицию борьбы с аллегорическим обеднением и омертвлением сказки?

Читатель, воспитанный на аллегории, на первый взгляд отличается от того, кто воспитан на натуралистических поделках. Но в действительности сказка, гротеск, романтика — не приемлемы для них обоих. Только один отвергает их с порога, «в принципе», а другой — в том случае, если не указан точный адрес.

Разъяснение Шварца, что в его героях надо видеть «квартирного деспота» или «лихого снабженца», отчасти удовлетворяет это желание. Но можно ли дать исчерпывающий список всех адресов? Что, если Министр-администратор окажется работником не снабжения, а какой-нибудь другой отрасли хозяйства.

Когда «Тень» была поставлена в Берлине, в филиале театра имени М. Рейнгардта, рецензент нашел, что это «острая и точная пародия на гитлеровскую Германию». Когда «Тень» сыгра-

¹ Дидро, Д. Собрание сочинений. Т. VI. М. : Гослитиздат, 1946. С. 449—450.

ли в Цюрихе, в 1948 году, рецензент писал, что это «антикапиталистическая пропаганда в изящной форме», «политическая и социальная критика современности»¹. И, надо сказать, оба рецензента были правы. Может быть, драматург и имел в виду одну страну — гитлеровскую Германию, но разве его вина, что считая им «шапка» пришла впору и другим?

Вспомним другой пример. В «Хулио Хуренито» отражены многие элементы фашистской идеологии и фашистского «образа жизни». Шмидт — один из тех, кому, по предсказанию Хулио Хуренито, суждено было вскоре «стать у руля человечества», — считает, что «убить для блага человечества одного умалишенного старика и десять миллионов — различие лишь арифметическое». Он же носится с проектом отбора «самок наиболее плодовитых племен», чтобы через тридцать лет государство имело необходимую армию... А ведь повесть Эренбурга написана задолго до прихода к власти Гитлера.

Сила предвидения — замечательное качество реалистических гротескных произведений, показатель их связи с жизнью, с борьбою передовых сил современности. Гротескное служит художественному познанию действительности, заставляет выступить такие ее черты, которые при обычном рассматривании остались бы незамеченными. Гротеск, — скажем мы, перефразируя слова Е. Шварца, пишется не для того, чтобы скрыть, а для того, чтобы открыть.

¹ См.: Цимбал, С. Евгений Шварц. Л. : «Советский писатель», 1961. С. 178.

Глава 6

КОМИЧЕСКОЕ В ГРОТЕСКЕ

1

Природой гротеска объясняется и комическое в нем. Комическое в гротеске не является простым продолжением «грубой комики». Отнюдь не в степени остроты, грубоści (как иногда считают) состоит его специфика.

С. Образцов в книге «Моя профессия» рассказывает о таком случае из своей творческой практики. В номере «Титулярный советник» его герой появлялся над ширмой с маленькой бутылочкой — «соткой». «Мне казалось, что она правильна, так как похожа на кукольную и совпадает с куклой по пропорциям». Но однажды, забыв «сотку» дома, актер дал своему герою настоящую поллитровую бутылку, как заправскому пьянице. «И вот в то время, как появление маленькой бутылочки зрители обычно встречали только легким шорохом, большая бутылка вызвала взрыв хохота и аплодисменты». «Зрители рассмеялись не просто на то, что бутылка слишком велика, — комментирует Образцов этот случай, — а главным образом на то, что этот размер подтверждал ее *настоящесть* рядом с *ненастоящим*, изображенным человеком»¹. Источник комизма этих ситуаций, которые Образцов называет «встречей условного с безусловным», состоит в нарушении одного плана другим. Это уже близко комическому в гротеске, передает его внешний рисунок.

Но гротеск — не технический прием. Поэтому исчерпывающе судить о комическом в гротеске можно, только исходя из произведения в целом, из его идейно-художественного смысла.

Постижение комического в гротеске связано с тем, что в прихотливых и как бы случайных его построениях нам от-

¹ Образцов, С. Моя профессия. Кн. I. М. : «Искусство», 1950. С. 150.

крывается закономерное. Противоречие между кажущейся случайностью и алогизмом гротескового, с одной стороны, и его глубокой обусловленностью и реальным смыслом, с другой, составляет в нем основной источник комизма.

«Возьмите “Записки сумасшедшего”, — писал Белинский, — этот уродливый гротеск, эту странную прихотливую грезу художника, эту добродушную насмешку над жизнью и человеком, жалкою жизнию, жалким человеком, эту карикатуру, в которой такая бездна поэзии, такая бездна философии... вы еще смейтесь над простаком, но уже ваш смех растворен горечью; это смех над сумасшедшим, которого бред и смешит, и возбуждает сострадание...»¹

В отзыве Белинского схвачены два крайних звена восприятия гротеска. Кого не поражала безудержная фантасмагория гоголевской повести! Рой видений, проносящихся в воспаленной голове Поприщина... Нарушение всех привычных связей... Болезненные изломы, контрасты, причудливые переходы... Самое тесное переплетение реального и фантастического... «Уродливый гротеск», «странная прихотливая греза художника»... Чем все это вызвано? Ссылка на психическую ненормальность героя была бы достаточной для истории болезни, но не для художественного произведения.

Вспомним главного героя повести — титулярного советника Поприщина, задавленного, приниженного, живущего в постоянной бедности. О бедности Поприщина мы узнаем буквально из первых строк его «записок»: он мечтает выпросить у казначея «сколько-нибудь из жалованья вперед». Самая страшная клятва в его устах: «Да чтоб я не получил жалованья». И это — при его болезненной раздражительности, уязвленной гордости, постоянном стремлении сохранить веру в себя, как в человека благородного и достойного уважения. Как честолюбец нуждается в таких внешних признаках, которые бы систематически подтверждали правильность его собственного высокого мнения о себе, так постоянно попираемое человеческое достоинство Поприщина ищет вовне примет своей истинности, реальности. Жизнь не могла побаловать Поприщина такими приметами. Но тем большее значение приобретало для него

¹ Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений. Т I. М. : Академии наук СССР, 1953. С. 297 (курсив мой. — Ю. М.)

единственное, сокровенное, лелеемое им в глубине сердца чувство к женщине.

Вот первая встреча Поприщина с Софи. Под проливным дождем, в «шинели очень заношенной и притом старого фасона», прижавшись к стене, Поприщин наблюдает за директорской каретой, из которой Софи «выпорхнула как птичка» и скрылась в магазине, — «Господи, боже мой! пропал я, пропал совсем». Писатель ставит своего героя в условия, которые бы сильнее подчеркнули и его «бедность» и недоступность для него красавицы. Весь дальнейший ход повести только усиливает и развивает этот мотив: «Ну, размысли хорошенько!.. — пора бы ума набраться... Ведь ты волочишься за директорскою дочерью! Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя нет ни гроша за душою. Взгляни хоть в зеркало на свое лицо...» Начальник отделения только подводит итог тому, что уже ясно из развивающихся событий. «Титулярный советник»¹, «у тебя нет ни гроша», и ты некрасив и безобразен — таково реальное положение вещей, не оставляющее никаких оснований для надежд...

И глубокий смысл в связи с этим приобретает гротескное начало повести...

Присмотримся к психическому состоянию героя в начале действия. Мы замечаем его ненормальность с первой же дневниковой записи (алогичный ход мысли, наблюдение о собачках и т. д.), но не видим еще пункта его помешательства. Есть очевидные симптомы, но нет еще конкретно выраженной болезни. Эти симптомы благодаря личной форме повествования, обнажающей глубоко затаенные мысли Поприщина, читатель замечает раньше, чем окружающие его люди. Начальник отделения бранит Поприщина за «ералаш» в голове, но говорит еще с ним как с нормальным человеком, хотя, как всегда, и уничижительным тоном.

И вместе с этими первыми признаками ненормальности мы замечаем в сознании больного (как говорят физиологи) «очаг сильного возбуждения», связанный с любимой женой, — настолько сильного, что Поприщин боится произносить ее имя («ничего, ничего, молчание...»).

Толчком для усиления болезни, вернее, ее оформления, послужил выговор начальника, решившего образумить По-

¹ Из черновой рукописи повести.

причина и поставить его на свое место («ведь ты нуль, более ничего...»). На какой еще почве могли теперь сохраниться вздорные и дерзкие мечтания Поприщина, как не на почве иллюзорного?.. И под этим давлением симптомы болезни все явственнее и отчетливее группируются вокруг «очага возбуждения», вокруг главной и мучительной мысли о далеком, недостижимом счастье, которое легко «срывают» и уносят другие. Мелькнувшее в его сознании месяц назад «наблюдение» о разговоре двух собачек не пропало даром. Поприщин хватается за него («меня как бы светом озарило...»). Несправедливость мучит его пока как неясность, таинственность, необыкновенность мира, где живет Софи («хотелось бы мне рассмотреть поближе жизнь этих господ...»); он ищет пути узнать, выяснить, в фантастическую переписку Меджи и Фидель облекает собственные наблюдения и догадки — и с новой силой убеждается в действии неумолимого закона: «Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам, или генералам...»

Но и на этот раз Поприщин верен своим дерзким притязаниям. И если раньше мысль, «отчего происходят все эти разности», рождала в нем страстное желание развеять таинственность, то теперь она встала перед ним в своем прямом, страшном значении. Поэтому, если раньше ему важно было узнать, приблизиться к этому миру, то теперь ему надо стать таким же, как «камер-юнкеры или генералы», и даже выше их, чтобы они уже больше не могли пренебречь им и чтобы он смог отомстить им и «увидеть», как они «запоют» и «будут увиваться...» («отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник...»). Болезнь переходит в следующую, заключительную fazу («меня как будто молнией осветило»). Мания величия Поприщина развилась на почве его униженного и бесправного положения¹.

¹ Характерен известный параллелизм гоголевской повести и «Войцека» Бюхнера (см. стр. 25—28 настоящей работы). Мотив безумия — традиционный для гротесковой литературы — критический реализм подвергал социальному переосмыслению. Как и Бюхнер, Гоголь мог бы сказать, что его задача — показать характер таким, каким он создан «природой и историей», причем полноту и жизненность изображения создает слитность обоих слагаемых одной задачи. Социальная трактовка Поприщина вышла на первый план, но так, что сквозь нее видны биологические, сформированные «природой», основы этого характера.

Вместе с углублением нашего общего восприятие гротеска видоизменяется характер смеха. Несоответствие между истинным положением вещей и восприятием больного Поприщина порождает в повести множество комических ситуаций, но в начале повести мы далеки от понимания всей полноты их трагизма. Может вызвать улыбку химерическая выдумка Поприщина о «двух коровах, которые пришли в лавку испросили себе фунт чаю» или его догадка, что директор оказывает ему «знаки благорасположенности» и начальник отделения по этой причине завидует ему. Потом, в фантастических картинах, рисуемых в «письме» Меджи, например, в сопоставлении камер-юнкера с Трезором, мы вполне почувствуем другой характер смеха, его едкую сатирическую соль, — но это еще не все. «Встречи условного с безусловным» порождают новые, еще более нелепые и, казалось бы, комичные ситуации, но тут уже наш смех «растворен горечью», пронизан тяжелым, гнетущим чувством.

Комическое в гоголевском гротеске развивается вместе с конфликтом, перерастая из одной стадии в другую и переходя наконец, в заключительных словах повести, в свое отрицание: «Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! что они делают со мною!. Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых как вихорь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик... Дом ли то мой синеет вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси своего бедного сына! урони слезинку на его большую головушку, посмотри, как мучат они его! ему нет места на свете! его гонят! Матушка! пожалей о своем больном дитятке».

Какой страшный, вдохновенно-прекрасный монолог! Как уместен здесь образ матери, с которым привычно ассоциируется мысль о равенстве, о праве на счастье каждого человека! На фоне этой речи нормального, но только бесконечно несчастного, сломленного, больного существа («...Матушка! пожалей о своем больном дитятке!») — новый, наверно уже последний, срыв в безумие: «А знаете ли что? — у алжирского дея под самым носом шишк!» Это сродни прежним химерическим выдумкам Поприщина, но уже не улыбку пробуждает она, а ледяной ужас...

Еще одно-два замечания о теме безумия в гоголевской повести. Мы говорили, что Поприщин сочиняет «письма» Меджи. В форме чтения и комментирования этой фантастической

переписки развивается, — правда, искаженно, уродливо, так сказать по логике «сна», — мысль самого Поприщина, проходит уяснение им реального положения вещей. Однако не все в «письмах» может быть объяснено состоянием и психикой героя. Как подчеркнул Г. Гуковский, «в письмах содержатся сведения, неизвестные ранее Поприщину и в то же время *верные*. Так, из писем Поприщин узнает о романе Софи с камер-юнкером, узнает и фамилию камер-юнкера (Теплов), и о чем разговаривают Софи с Тепловым *наедине...*»¹ Даже если, вопреки Гуковскому, допустить, что Поприщин добыл эти сведения самостоятельно, до «чтения» писем (ведь его дневник, возможно, фиксирует не все его шаги), или, наконец, что он «домыслил» их, то все равно остается необъяснимой форма, «интеллигентная передача» (Г. Гуковский), в которую «облекает» Меджи эти сведения и к которой Поприщин едва ли был способен.

Эта «неправильность» сродни той особенности гротеска, которая отмечалась в главе о «Носе». Возникнув на определенной исторической почве, гротеск впитывает в себя из нее и не поддающиеся точной расшифровке, хотя и вполне реальные, элементы. Нет ли в одной из записей Поприщина: «Числа не помню. Месяца тоже не было. Было черт знает что такое» — переклички с авторской ремаркой из повести «Нос»: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия...»?

Но сейчас я хочу сказать о том, как преломляется эта черта гротеска в самом качестве смеха. Сначала смешно, потом грустно — давно отмеченная закономерность гоголевского комизма. И все же смех Гоголя сложнее. Как бы ни был он свободен, непрятязателен, с самого начала к нему примешивается какое-то беспокойное, тревожное чувство, наверное полнее всего определенное самим Гоголем в «Вии»: «Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря и веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе».

Комическое в «Записках сумасшедшего» основано на различии действительных явлений и той искаженной проекции, которую оставляют они в сознании Поприщина (в частности, эта дистанция постоянно выявляется реакцией на поступки По-

¹ Гуковский, Г. А. Реализм Гоголя. М.—Л. : Гослитиздат, 1959. С. 269.

причина других людей — чиновников, Мавры, девчонки из дома Зверкова и т. д.). Но временами отсвет «безумия» словно падает на сами эти явления. Гоголевский комизм развивается на неверной, чреватой толчками и катаклизмами почве, в мире, где «странны... непостижимо играет нами судьба». В сущности, завершая чтение вещи — в данном случае «Записок сумасшедшего», мы только вполне осознаем то впечатление, которое заронилось и росло в нас с первых ее строк.

2

Итак, комическое в гротеске тоже скрывает в себе элемент двуплановости. Первый исследователь гротеска Флегель, автор «Истории гротескно-комического»¹ считал, что комическое в гротеске отличается особой наглядностью и легкостью, делающими его доступным любому, даже эстетически очень неразвитому вкусу. Но это потому, что Флегель исследовал главным образом низшие формы гротескного, связанного с «грубой комикой».

Однако впоследствии в западной эстетике мысль о «грубой», «низкой» природе гротескно-комического получила широкое распространение. Ее разделяют многие исследователи и поныне. Н. Гартман в вышедшей в 1953 году книге «Эстетика» противопоставляет гротеск «тонкому комизму».

Но в применении к развитым формам гротеска эта точка зрения явно ошибочна. Комическое в гротеске отличается «легкостью», непритязательностью, но только в известных границах. Читатель сталкивается в гротеске прежде всего с внешне невероятным, и он может остановить свое внимание только на нем. Он вправе посмеяться над убежавшим носом майора Ковалева и считать свое знакомство с гоголевским гротеском законченным. Но он может пойти и дальше, постигая сущность гротеска, и тогда ему откроется вся глубина и содержательность его комизма.

Примеров, когда читатели или литераторы искусственно задерживались на первой «стадии» комического в гротеске, история знает немало.

Монтень упорно не хотел признавать серьезность «Гигантюа и Пантагрюэля» и причислял роман к исключительно увеселительным книгам. Гоголевская повесть «Нос» была от-

¹ Flögel. Geschichte des Groteskkomischen, 1788.

вергнута журналом «Московский наблюдатель» «по причине ее пошлости и тривиальности». Трудно поверить, но находились критики, которые даже в «Записках сумасшедшего» видели только цепь забавных картинок, способных развеселить «самого угрюмого человека». С. Шевырев же ссылался на «Записки сумасшедшего» в подтверждение своей теории комического как безвредной бессмыслицы.

В применении к гротеску особенно справедлива мысль, что комическое требует развитого эстетического вкуса.

Простодушие или наивность комического (которыми, кстати, так хорошо владеют наши сатирики — пародисты — З. Паперный, А. Раскин и другие) не исключают его серьезности и глубины.

Комическое в гротеске высвобождается с постижением его сути. Спад напряжения, расслабление, присущее комическому вообще, имеет в гротеске некоторую дополнительную, видовую окраску. Гротескный катарсис связан с постижением разумного в неразумном, естественного — в странном.

Об этом хорошо говорит американский искусствовед С. Финкелстайн, описывая восприятие «невероятных» карикатур Домье: «Зрителю приходится преодолевать эту “невероятность”, ставить ее с головы на ноги и тем самым постигать здравую ситуацию, являющуюся противоположностью находящемуся перед ним абсурду. Таким образом, зритель на основе своего опыта и умственного усилия создает невыраженную реальность, причем он одновременно и попадает в ловушку, подстроенную для него художником, и выбирается из нее. И тут раздается смех, так как смех является выражением удовольствия при эстетическом созидании, а искусство комедии заключается в том, чтобы побудить зрителя сделать самому последний акт творения, преобразовав загадку, дополнив недостающее звено реальности на основании своей собственной жизни, превращая бессмыслицу в смысл и таким образом узнаявяя нечто новое»¹

Но чем глубже проникает читатель в содержание гротеска, тем явственнее вырисовывается та закономерность, что комические элементы в нем часто переплетаются с драматическими и трагическими. Мы уже видели это на примере и «Записок

¹ Финкелстайн, С. Реализм в искусстве. М. : Издательство иностранной литературы, 1956. С. 182.

сумасшедшего» и брехтовской пьесы «Круглоголовые и остроголовые», где трагическое особенно сильно сконцентрировано в судьбе Кальяса.

Говоря о пьесе «Матушка Кураж...», Брехт писал: «Люди, наблюдающие какие-либо катастрофы, совершенно напрасно ожидают, что пострадавшие обязательно извлекут из них урок. До тех пор, пока массы останутся *объектом политики*, они не будут в состоянии воспринимать то, что с ними происходит, как эксперимент, а воспримут это лишь как удары судьбы; они так же мало смогут понять причины катастрофы, как подопытный кролик сможет что-либо понять в биологии». И далее: «Задача драматурга состояла не в том, чтобы открыть глаза матушке Кураж... а в том, чтобы открыть глаза зрителям»¹.

Эти замечательные слова имеют особый смысл в применении к Кальясу, ставшему жертвой фашистской демагогии и собственного легковерия, беспечности. Причудливая фантастика, смелый вымысел сочетаются у Брехта с неумолимой верностью логике жизни: как ни дерзок, прихотлив, изобретательен драматург, он, оказывается, ничего не может поправить в судьбе своего героя, которая необратима. Зритель чувствует это подспудное противоречие гротеска — и тем сильнее ощущение трагизма. Но ведь и усилия драматурга направлены к тому, чтобы через это ощущение привести зрителя к ясному пониманию перспектив жизни и борьбы, помочь ему из объекта исторического процесса стать его субъектом.

Итак, комическое в гротеске имеет свою специфику, но это не значит, что оно выступает всегда изолированно, в чистом виде. Наоборот, в гротеск часто вплетаются элементы буффонаады, фарса, «грубой комики», но при этом свойственная гротеску двуплановость комического сохраняет свою определяющую роль.

Вспомним первую послереволюционную пьесу Маяковского, названную им «Мистерией-Буфф». Вспомним в «Клопе» свадьбу Присыпкина — третью картину, представляющую собой настоящую вакханалию смеха. Вспомним традиционную для сатирической драматургии сцену обучения танцам, когда Присыпкин под руководством Баяна, как в свое время г-н Журден под руководством учителя танцев, проделывает «с вооб-

¹ Цит. по статье Л. Черной и Д. Мельникова «Драматургия Бертольта Брехта» (Иностранная литература. 1956. № 12. С. 172).

ражаемой дамой» изящные па. Легко представить себе, как уморительно смешон этот урок, когда Присыпкий вначале стучит каблуками, «как на первомайском параде», потом снимает башмаки («во-первых, жмут, во-вторых, стаптываются») и танцует с таким усердием, что Баян вынужден сказать: «Да не шевелите вы нижним бюстом, вы же не вагонетку, а мадмуазель ведете», — и, наконец, делает движение, которое означает, что это он «так... на ходу почесался...»

Фарсовые подробности этой сцены помогают непосредственной обрисовке образа Присыпкина. Но драматург не брезговал и такими элементами «грубой комики», которые связаны с сатирической типизацией опосредованно, косвенно. Вспомним речь Победоносикова из шестого действия «Бани», построенную на нарочитой игре слов: «Мы переживаем время, когда в моем *аппарате* изобретен *аппарат времени*» и т. д.

На гротескную основу Маяковский щедро перенес элементы веселой буффонады — от чисто зрелищных фарсовых приемов, до каламбуров, игры слов, пародийных намеков и водевильных куплетов. «Я хочу, чтобы агитация была веселая, со звоном», — говорил Маяковский о жанре своей комедии.

Проникновение «грубой комики» в гротеск — интересное явление современного, в частности социалистического, искусства (оно наблюдается, кстати, и у Brexta). Понять его можно в свете упоминавшегося выше двоякого отношения гротеска к противоречию. Стремление преодолеть алогизм, возвыситься над ним, обезвредить его смехом вызвало обращение к традициям народной комики, к ее фарсовым и бурлескным элементам. В более широком плане это родственно сближению нарочитой (фарсовой), и неподчеркнутой, «скрытой» условности, о чем мы кратко скажем в последней главе.

Глава 7

ОБ «УСЛОЖНЕНИИ» ГРОТЕСКА

1

В современной критике (главным образом западной) часто говорится об «усложнении» гротеска, о новом качестве, которое приобрел он в литературе XX века¹. Сам вывод этот правилен, но формула — усложнение гротеска — еще ничего не определяет. Чтобы конкретно разобраться в этом явлении, остановимся на произведениях такого признанного мастера гротеска в литературе нашего века, как Луиджи Пиранделло.

Творчество Пиранделло вводит нас в круг мучительных драматических противоречий модернистского искусства XX века.

Пьеса Пиранделло «Это так, если вам так кажется» во многих отношениях программна. Имеет значение уже сам ход того разбирательства, которое ведут герои пьесы, их дискуссии и открытия.

Жители одного итальянского провинциального городка встревожены странным положением в семье синьора Понца. Почему синьор Понца запрещает своей жене видеться с ее матерью? Почему старая женщина живет отдельно от молодых? Несколько вполне респектабельных жителей города берутся разгадать эту тайну. Тайна, как заноза, сидит и в сознании зрителей, и мы на протяжении всех трех действий, захваченные искусно построенной драматургической интригой, с нетерпением ждем выяснения истины. Но что же выясняется?

Вначале общественное мнение склоняется к тому, чтобы обвинить во всем синьора Понца, назвать его черствым, бездушным человеком. Но тогда Понца раскрывает тайну: его теща, синьора Флора, — сумасшедшая. Причиной ее помешательства была смерть ее дочери. Понца теперь женат на другой женщи-

¹ Об этом пишет, в частности, Вольфганг Кайзер, ссылаясь на пьесу Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора» («Das Groteske in Malerei und Dichtung». 1960. S. 100).

не, но синьора Флора убеждена, что это ее дочь, и поэтому она не может, не должна с ней видеться.

Герои пьесы, как, впрочем, и зрители, потрясены этим сообщением, а тем временем им готовится новый удар. Является синьора Флора и рассказывает историю, из которой явствует, что сумасшедший — Понца и что она вынуждена притворяться будто бы верит в придуманную им самим небылицу: она не хочет доставлять ему лишних огорчений. Синьора Флора приводит столь же веские доказательства своей правоты, как и ее зять. Но где же в таком случае истина?

Разгоряченные, доведенные до последней степени нетерпения и ужаса, жители города устраивают обоим очную ставку. Казалось бы, поведение Понца подтверждает правильность версии синьоры Флоры, но, когда она в слезах уходит, тот объясняет, что «должен был притворяться», потому что это «единственный способ поддерживать в ней ее иллюзию». Жители города как были, так и остались ни с чем... Они решаются еще на один шаг — приглашают жену Понца, которая до сих пор не участвовала в действии пьесы. И что же? Синьора Флора бросается к ней как к дочери с криком безумной радости: «Лина! Лина!» Муж называет ее другим именем — Джуллия, а та в одно и то же время играет роль дочери синьоры Флоры и второй жены синьора Понца.

«...Я та — какою каждый из них меня считает», — говорит она в заключение.

В литературе о Луиджи Пиранделло смысл драматургической ситуации этой пьесы иногда объясняется так: и синьор Понца и синьора Флора находятся в жестоком заблуждении; сохранить обман удается ценой самоотверженного поведения жены синьора Понца, тем, что она готова отречься от своего «я», носить маску дочери для синьоры Флоры и маску Джуллии — для своего мужа¹.

Действительно, срастание человека с «маской», которая становится его второй природой, — излюбленная тема Пиранделло. Но здесь в ее разработке появляются необычные ноты.

Синьор Понца готов все делать, чтобы старая женщина жила в созданном ею иллюзорном мире. Синьора Флора готова делать все, чтобы тот верил в свою иллюзию. Оба мотивируют

¹ См. предисловие Г. Рубцовой к сб. Л. Пиранделло «Обнаженные маски». М.—Л., «Academia», 1932.

это состраданием. Жена синьора Понца делает все, чтобы верили и тот и другая, и тоже мотивирует это состраданием.

«Вы видите, что здесь несчастье, — говорит она жителям города, — которое надо скрывать, чтобы можно было состраданием помочь горю». Но в свою очередь кто она сама, — может быть, тоже сумасшедшая? И каковы ее родственные отношения к синьору Понца и синьоре Флоре в действительности?

Писатель обрывает действие как раз там, где замыкается круг. Обычно у Пиранделло маска спадает с лица его героя; носить ее мучительно трудно, но еще труднее удержать ее, и вот действительность, реальность все же берет верх над игрой. В пьесе «*Это так, если вам так кажется*» (симптоматичным является уже ее название) последнее слово оставлено не за истиной.

Этому соответствует и обстановка, в которой разворачивается действие. В пьесе нет ни одного, даже самого маленького, факта, который бы говорил зрителям в пользу того или другого героя — синьоры Флоры и ее зятя. Если вера зрителя находится на чьей-либо стороне, то это до поры до времени, пока новый удар не повергнет его в растерянность и недоумение. Оба героя пьесы правы. И оба в то же время неправы. Документальные данные заблаговременно убираются автором: оказывается, никаких документов о прошлом этой семьи обнаружить не удалось — «все потеряно или разрушено: муниципалитет, архив, гражданское управление».

О том, что ситуация пьесы выходит за рамки непримечательного психологического этюда и, приобретает широкий, программный смысл, свидетельствуют высказывания Ламберто Лаудизи, этого самого здравомыслящего, по мнению автора, героя произведения. Он один не желает участвовать в распутывании тайны. «Для меня реальность... в думах этих людей», — говорит Ламберто Лаудизи, отстаивая мнение, что каждый из членов семьи Понца по-своему прав и что объективной истины не существует. Его саркастический смех завершает каждое действие и всю пьесу в целом: «Вот вам, синьоры, голос истины! (Окидывает всех насмешливым взглядом.) Вы удовлетворены? (Разражается смехом.)»

Смысл пьесы не в том, что истину не могут установить герои. Ее не может установить зритель или читатель. Ее не знает сам автор. Истины нет в пьесе, — и это подчеркивается Пиранделло со всей силой его драматургического мастерства.

Вместе с истиной из пьесы исчезает реальность. На сцене две взаимоисключающие действительности: одна — синьора Понца, другая — синьоры Флоры. Реальные закономерности и связи демонстративно обрываются. Свойственный гротеску элемент двуплановости перестает быть условностью, становится темой и пафосом художественного произведения. Гротеск действительно усложняется, но не является ли это усложнение одновременно его упрощением?

2

Другие произведения Пиранделло позволяют подробнее остановиться на содержании этого процесса.

Его исходный пункт — вызов общепринятой морали, буржуазной и мещанской.

В рассказе «Живая и мертвая» дядюшка Нино против своей воли стал двоеженцем. Когда он был в плавании, в поселок возвратилась его первая жена, которую все считали погибшей. Все взрослое население поселка взбудоражено: как теперь будет жить дядюшка Нино? В первый же день его приезда в доме набилась куча любопытных. Но ничто не предвещало трагедии. Наоборот, тетка Филиппа, собрав к ужину, деловито сказала: «Чего стоите? Посмотрели, посмеялись — и ладно. Мы в своих делах сами разберемся».

И разобрались. Дядюшка Нино стал жить поочередно то с той, то с другой женой. И никто в семье не обижался, не негодовал, все приняли это как самый разумный выход. Ведь никто не виноват в случившемся, и надо, чтобы каждому было хорошо, а если так *не принято*, то это еще не резон.

В «Живой и мертвой» вызов общепринятой морали дан в комически-бытовом плане, в тоне легкой, непрятательной щутки. В рассказе «Подумай, Джакомино!» этот вызов уже гротескно заострен.

Поведение профессора естественно и обычно, если допустить, что он добивается всего не для любовника своей возлюбленной, а для себя. Все в его облике до мельчайших психологических подробностей нарисовано с этим допущением. Но профессор, безумно влюбленный в девушку, действует не в своих интересах. И Пиранделло спрашивает: что от этого меняется? Разве профессор становится от этого хуже? Нет, лучше!

Люди «смеются над ним, все эти злобные люди! Какой жалкий, какой глупый смех! Потому что они не понимают... Они замечают только смешную, даже гротескную сторону его положения, не умея проникнуть в его чувства».

Рассказ, как таран, направлен против лицемерных норм морали и быта. К нему применимы слова Антонио Грамши, сравнивавшего произведения Пиранделло с ручными гранатами, которые производят в сознании «взрывы и вызывают крушение пошлых мыслей и чувств»¹.

Рассказы «Живая и мертвая» и «Подумай, Джакомино!» пронизаны пафосом относительности. Нет абсолютных моральных критериев, нет абсолютной несправедливости, и то, что в буржуазном обществе порицается как аморальное, по существу своему гуманно. Здесь в пафосе относительности еще удерживается у Пиранделло объективное содержание.

Но художник идет дальше. Если критерии, которыми определяем мы, так приблизительны, если содержание явлений и фактов так неустойчиво, то где же найти опору в этом море случайности и произвола? Нужно, считает он, с самого начала отвергнуть всякую попытку судить об общем, целом и в конечном счете об объективном, оставить за собой лишь право познания частного, сегодняшнего, сиюминутного.

Но ведь «общее» грозит в любое мгновение опрокинуть это частное? Тем лучше! Будем крепче держаться за него, извлечем из него весь его философский смысл, всю поэзию...

Так начинается у Пиранделло драматическая и мучительная борьба за то, чтобы любой ценой уцепиться за относительную, частную точку зрения — в ущерб реальной и объективной.

Главный герой пьесы «Генрих IV» говорит: «...горе вам, если вы не уцепитесь изо всех сил за то, что вам кажется истинным сегодня, или за то, что покажется вам истинным завтра, хотя бы оно противоречило тому, что казалось вам истинным вчера! Горе вам, если вы углубитесь, как я, в созерцание того ужаса, который может действительно свести с ума; если, будучи рядом с другим человеком, вы глубоко заглянете в его глаза, — как я заглянул тогда в одни глаза, стоя, как нищий, перед дверью, в которую никогда не удастся войти...»

И вот, чтобы уйти от этой изнуряющей рефлексии, от угрозы настоящего сумасшествия, герой пьесы прячется в сумас-

¹ См. Пиранделло. Пьесы. М. : «Искусство», 1960. С. 12.

шествие мнимое, в призрачный, выдуманный мир короля Генриха IV.

В пьесе «Жизнь, которую я тебе даю» донна Анна теряет единственного сына. Но она не надевает траур, не выполняет обрядов и, к удивлению окружающих, как будто бы даже не переживает горя. Она продолжает считать сына живым. «Ведь если я могу дать ему жизнь, так сказать, составить его из моих представлений, материализовать их, то зачем же плакать». «Достаточно, если живет память; тогда и сон есть жизнь».

Исследовательница творчества Пиранделло Г. Рубцова пишет: «По мнению Пиранделло, действительность отличается от иллюзии только своей правильностью. Длинный, последовательно развивающийся сон воспринимается нами как действительность. Отсюда намечается и выход... Не может ли человек сам творить свою жизнь, как художник творит свое произведение? Такую попытку... герои Пиранделло делают, — но всегда неудачно»¹.

Действительно, герой «Генриха IV» «выздоравливает», поневоле покидает удобный, обжитой мир с тронным залом, тайными советниками, шутами и т. д.

А как бы хотела донна Анна навсегда сохранить веру в то, что ее любовь способна «материализовать» умершего сына! Но в конце пьесы она чувствует себя бессильной упорствовать в своих иллюзиях.

В произведениях Пиранделло сталкиваются и борются противоположные тенденции. Жестокая логика реальности рождает страстное желание замкнуться в своем «микромире», найти в нем опору и оправдание многострадальной человеческой жизни. Но остаться в мире иллюзии трудно, невозможно. Ведет ли Пиранделло действие так, чтобы продемонстрировать торжество объективной логики над «частной»? Скорее, он признает его как трагическую необходимость. И в пьесе «Это так...», в отличие от «Генриха IV» и от «Жизни, которую я тебе даю», словно употреблены все усилия, чтобы не допустить крушения частных, индивидуальных «логик», чтобы сберечь за ними право на существование. Навсегда ли? Неизвестно. Скорее всего, нет. Но там, где еще не начался обратный процесс, где иллюзии еще всесильны, автор спешит поставить точку.

¹ Пиранделло. Обнаженные маски. М.—Л. : «Academia», 1932. С. 9—10.

Нетрудно почувствовать общественные причины, порождающие в творчестве Пиранделло тему иллюзии. Его произведения буквально дышат тревожной, гнетущей атмосферой империалистической Италии в период ее усиленной фашизации. Потрясенные герои Пиранделло, «маленькие люди», хотят уйти от «всего этого притворства и лжи, которые становятся все притворнее и лживее и от которых нельзя освободиться...» («Каждый по-своему»). Они глубоко презирают политическую игру партий, будь то республиканцы или либералы; простому человеку «нет дела... до ваших шутовских комедий» («Дурак»). И они не видят никакого просвета, никакого выхода из тупика; лучший выход, что находит Лука Фацио, герой комедии «Дурак», чтобы отомстить своим противникам, — это покончить самоубийством.

Вместе со своими героями чувством безнадежности объят Пиранделло. Позиции героя и автора совпадают. Темой произведений Пиранделло становится не «маленький человек» со своими иллюзиями, а сами эти иллюзии.

Общественные причины, наложившие отпечаток на творческую манеру Пиранделло, нужно понимать и шире. Италия, родина драматурга, была только одной из арен проявления социальных конфликтов времени, однако ареной чрезвычайно типичной. Она в этом отношении напоминала Австрию, давшую世世Franца Кафку: на окраинах буржуазного мира, где новые, капиталистические отношения врастали в старые, феодальные и полупатриархальные, общественные противоречия ощущались особенно мучительно и болезненно. Н. Елина правильно отмечает, что Пиранделло первый, хотя и неполно, выразил то мироощущение, которое в результате войны, роста фашизма, внутреннего кризиса и распада охватило людей так называемого «потерянного поколения»¹. Недаром западная критика одно время называла Пиранделло «лучшим выражителем современной души».

Трагедия в том, что отрицание писателя-гуманиста постепенно утрачивает существенную часть своего объективного содержания. Не конкретные убеждения, моральные нормы, взгляды (как в рассказах «Живая и мертвая» и «Подумай, Джакомино!») становятся объектом его нападок, а всякое убежде-

¹ Пиранделло. Пьесы. М. : «Искусство», 1960. С. 11.

ние, всякая моральная норма, всякий претендующий на объективность взгляд.

Пиранделло обостренно чувствует раздирающие противоречия современности — социальные, классовые, семейные и т. д., но выход из них признается уже в том, что они абстрагируются. Принимается за истинное каждый их компонент, каждая часть, как бы они ни противоречили друг другу. Гармонии нет, но в признании этой дисгармоничности заключена, по мнению художника, возможность иной, высшей гармонии.

Жизнь слишком тяжела, сложна, подвижна, чтобы можно было судить об истине, принимать добытое знание за абсолютное (а если невозможно абсолютное знание, то какой в нем прок?). Не лучше ли дать права гражданства ограниченным «точкам зрения», иллюзиям, даже если они не совместимы?

Пиранделло не всегда удается сохранить силу иллюзии, в недрах его гротеска бушуют противоборствующие силы, решается вопрос «кто — кого»... Но попытка вырвать у действительности объективную истину рождает величайшую муку, нарушает природное равновесие. Она напоминает дерзость живописца из гоголевского «Портрета», который, рисуя ростовщика, перешел заповедную черту и принес на полотно что-то от его разрушительной дьявольской силы...

И в таких произведениях, как «Это так, если вам это так кажется», Пиранделло поступает прямо противоположным образом. Он признает существование нескольких действительностей — «мира» каждого персонажа. В этом — своеобразие алогизма, столкновение планов в его пьесах. В этом корни гротескного у Пиранделло.

3

А как же «гротескное в композиции» — не столько подчеркнутое разрушение жизненных связей, алогизм самой действительности, сколько «странных» в построении произведения?

Может показаться, что они не имеют отношения к «вскрытию противоречий», но в действительности это не так.

Знаменитая пьеса Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора», составившая эпоху в истории нового театра, поразила всех необычностью своего построения. Нарушение принципов зрелищной иллюзии проводилось здесь с невиданной дерзостью. На подмостках сцены не только разворачива-

лась мнимая репетиция (жанр пьесы-репетиции был известен еще Мольеру и Фильдингу), но и оживали «реальные» персонажи из еще не написанной драмы; они спорили друг с другом, с актерами, с директором, ежеминутно поправляли их, мешали им, и действие пьесы обрывалось так же, как и началось, — «на полуслове».

Впоследствии Пиранделло не раз обращался к сходным приемам построения драмы. В пьесе «Мы сегодня импровизируем» вновь вспыхивал спор персонажей с «реальными людьми»; канонический текст, по примеру комедии дель арте, дополнялся и поправлялся «импровизацией». Действие другой пьесы «Каждый по-своему» — перебивалось хорическими интермедиями, где «реальные» зрители, то есть «актеры настоящей жизненной драмы», произносили свое суждение о комедии...

Это было нарочитое усложнение композиции драмы, отказ от традиционных средств ведения действия, — но оно вырастало на определенной идеальной основе.

В пьесе «Шестеро персонажей в поисках автора» Падчерица отстаивает свое право рассказать зрителям о себе: «Ему (*показывает на отца*) не терпится вытащить на сцену свои душевные терзания, а я хочу показать вам свою драму! Именно свою».

В ответ на это Директор театра произносит следующий монолог: «...Нет уж, извините, драма эта отнюдь не только ваша!.. Поймите, что сцена не терпит, чтобы один какой-нибудь персонаж действовал в ущерб другим. Все персонажи должны представлять одно слаженное целое, на сцене может играться только то, что целесообразно! Мне и самому известно, что у каждого есть своя особая внутренняя жизнь, которую он хотел бы выразить как можно полнее. Но в том-то вся загвоздка: выражать нужно ровно столько, сколько необходимо для партнера, а все остальное остается «внутри», должно угадываться!.. Нужно уметь ограничивать себя, сударыня, это в ваших же интересах».

Кого в этом споре поддерживает драматург? Может быть, Директора? Он ведь рассуждает не только здраво, но и в полном согласии с классической эстетикой.

Бальзак писал в свое время, что «каково бы ни было количество аксессуаров и множество образов, современный романист должен, как Вальтер Скотт, Гомер этого жанра, сгруппировать их согласно их значению, подчинить их солнцу своей

системы — интересу или герою — и вести их, как сверкающее созвездие, в определенном порядке»¹. Гоголь отмечал: «Нет выше того потрясенья, которое производит на человека совершенно согласованное согласье всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре»².

Точка зрения Директора близка, таким образом, к этим высказываниям. Он прав: в классических произведениях персонаж выступал как часть целого. Великие реалисты прошлого считали, что соразмерность частей, их гармоническая согласованность — не только источник силы искусства, но и необходимейшее средство реализации замысла произведения, предпосылка раскрытия всех его образов, и главных и второстепенных.

И все же симпатии Пиранделло не на стороне Директора. Пиранделло принадлежит к тем писателям, которые (отчасти опираясь на прежние тенденции, противоречившие «классическим», — прежде всего на Достоевского) хотели бы преодолеть теневые стороны «идеи ансамбля». Это верно, что гармоническая согласованность частей помогает раскрытию каждого персонажа. Но она же и сковывает его, хотя бы уже тем, что подчиняет общему замыслу, разрешает ему раскрываться только в такой мере и такой форме, которые не наносят ущерба целому. Конечно, эта мера и форма обусловлены значением персонажа, его внутренней «стоимостью» (в этом объективная основа идеи ансамбля, его опора). Но кто может поручиться за то, что значение и «стоимость» определены безошибочно? Наконец, что персонаж не будет изменяться, останется верен им навсегда? Хорошо еще главному герою, например, Отцу, которому волею драматурга разрешено «вытащить на сцену свои душевные терзания», но ведь и у второстепенных персонажей есть своя внутренняя жизнь, намного более сложная, чем это определено рамками пьесы, — ведь и Падчерице не терпится «показать... свою драму! Именно свою».

Исходя из такого понимания «ансамбля», Пиранделло отступает от спокойного, объективного развития действия, прибегает к усложненному построению, перебивает один план

¹ «Бальзак об искусстве». М.—Л. : «Искусство», 1941. С. 82.

² Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений. Т. VIII. М.—Л. : Издательство Академии наук СССР, 1952. С. 270.

другим, бросает фрагменты, наброски, лоскутья; отказывается от произведения как от художественного целого, от «совершенно согласованного согласия всех частей». При таком согласии персонаж, который хочет проявить себя, — скован. Директор выступает за старый театр, в котором, как считает Пиранделло, актер никогда до конца не поймет и правильно не покажет героя, так же как в жизни один человек никогда не поймет другого. В идеальном же театре, по Пиранделло, все герои равноправны, и потому целое у него гrotескно взрывается.

Мы снова попадаем в поле действия главного противоречия Пиранделло. Свойственный ему «пафос относительности», опрокидывающий старые понятия и нормы, совершающий полезную разрушительную работу, постепенно утрачивает объективное содержание, становится пафосом релятивизма.

Люди никогда не поймут друг друга не только потому, что они бесконечно сложны, что в каждом из них сто и тысячи «видимостей» (в то время как мы по одной грани судим о целом), но и потому, что это «видимости». Зайти по ту сторону «видимости», считает Пиранделло, так же невозможно, как глубоко заглянуть в глаза близкому человеку, как углубиться в содержание того ужаса, который, по словам героя «Генриха IV», «может действительно свести с ума».

Отсюда такое озлобление «реальных» героев против актеров в пьесе «Шестеро персонажей...», трагическое расхождение между героем и исполнителем. Актер не шаржирует, не впадает в карикатуру; напротив, он действует с лучшими намерениями; но он искажает сущность персонажа уже тем, что пытается представить его. Падчерица говорит игравшей ее актрисе: «Честное слово, я не хотела вас обидеть! Просто мне показалось забавным увидеть себя в вашем исполнении, вот и все. Не знаю, но... вы ведь на меня совсем не похожи».

Трагизм здесь, по мнению Пиранделло, в исконном антагонизме искусства и жизни, совершенства и обыденности, наконец, иллюзии и реальности. Рассуждения другого персонажа Пиранделло — доктора Хинкфуса из пьесы «Сегодня мы импровизируем» — раскрывают их противоположность во всей полноте.

Искусство, говорит Хинкфус, отличается от жизни «именно потому, что ему удается освободиться и замкнуться навсегда в неизменность своих форм». К искусству близка наша субъективная деятельность, очевидно — все бесчисленные про-

явления иллюзорной жизни героев Пиранделло: «Каждый из нас пытается создать самого себя и собственную жизнь теми же самыми способностями духа, какими поэт создает свое произведение искусства. И действительно, кто более одарен ими и лучше умеет распоряжаться ими, тому удается достигнуть более высокого положения и на более долгое время закрепить его».

Однако это субъективное творчество, создающее иллюзорную жизнь человека, неминуемо терпит крах: прежде всего, оно должно кончиться с нами во времени, ограничено пределами жизни одного человека. Далее, «стремясь достичнуть конца, оно никогда не будет свободным». Наконец, «подвергаясь всем случайностям, которые не были, не могли быть предвидены, осужденное на все те препятствия, которые другие ставят на его пути, оно беспрестанно рискует задержаться, уклониться с пути, деформироваться». Так в силу ряда причин деформировалась и наконец приостановилась иллюзорная жизнь донны Анны, героя «Генриха IV»... Иное дело — искусство, которое, являясь результатом такой же субъективной деятельности, намного свободнее в своих возможностях. «Искусство мстит от части за жизнь (то есть за непрочность иллюзии в жизни. — Ю. М.), потому что его произведения являются в той мере истинными, в какой они свободны от случайностей и препятствий, и не имеют другой цели, кроме самих себя».

Итак, приближение к реальности достигается за счет отказа от совершенства. Приближение к совершенству — как в форме иллюзорной жизни одного человека, так и в более прочной форме искусства — достигается за счет отказа от жизни. На новой почве оживает антитеза, сформулированная еще немецкой идеалистической эстетикой, вплоть до терминологических совпадений.

Однако и здесь гармония обманчива, в недрах творчества Пиранделло сталкиваются противоборствующие силы. Жизнь властно вторгается в область субъективной деятельности духа, разбивает его эфемерные построения или же заставляет увидеть их недостаточность.

«Сколько раз мне случалось думать с мучительным ужасом, — продолжает доктор Хинкфус, — о вечности произведения искусства как о недосягаемом божественном одиночестве, из которого даже сам поэт, как только он создал его, оказывается исключенным». «Статуя внушает ужас неподвижностью

своей позы». «Ужас внушает вечное одиночество неподвижных форм, находящихся вне времени».

«Ужас» сопрягается с красотой в искусстве именно потому, что она совершенна, а значит безжизненна.

Но «ужасны» и химерические фантазии донны Анны, героя «Генриха IV» и других; в них тоже была правильность и законченность целого, но не было дыхания жизни.

Где же выход из этого плена безжизненности и совершенства?

Подобно тому как в пьесе «Это так...» Пиранделло остановился на признании нескольких иллюзий, как бы они ни противоречили друг другу, так и в самой структуре его пьес столкновение жизненного и творческого, стихийного и художнически обработанного фиксируется и удерживается навечно. Алогизм действительности, то есть, в конечном счете, современной социальной действительности, и «гротескное в композиции» соприкасаются.

Отец из пьесы «Шестеро персонажей в поисках автора» жалуется, что писатель, «который дал нам жизнь, потом раздумал или не смог возвести нас в ранг искусства». Но, очевидно, сам автор этой ненаписанной пьесы считал свою художническую миссию до некоторой степени выполненной. Законченность и завершенность он видел как раз в том, чтобы отказаться от завершенности. Это было воспроизведение сложности, застывшей в той форме, в какой ее подстерег взгляд писателя.

Разумеется, тотчас же рождается вопрос: а разве это снижало декларированные автором противоречия? Верный своей творческой манере, Пиранделло и в импровизационных кусках своих пьес и там, где действовали не актеры, а «реальные персонажи», с пунктуальной точностью определял, что и как должно говорить и делать. Мера со стороны драматурга естественная, но здесь, помимо его воли, и символическая. Разве от перебивки планов, отказа от полноты, цельности и т. д. и т. п. произведение переставало быть вторичным по отношению к жизни? А если это так, то вместе с известным расширением изобразительных возможностей искусства, с передачей характера противоречий в буржуазном обществе XX века не утрачивалось ли что-то от художнической целеустремленности и, в конечном счете, от полноты воспроизведения самой жизни — то, ради чего Пиранделло осуществлял свою театральную реформу? В конечном счете, в видение противоречия

вносились многое от самого противоречия — факт, не способствовавший беспристрастию художнического анализа, размывавший объективные контуры явлений и процессов. Факт, точно охарактеризованный в уже известных нам словах И. Бехера: изображение «хаоса жизни с точки зрения хаоса».

Фрагментарность формы, алогизм в построении характерны для многих крупных западных писателей. Из этого видно, что современное западное искусство имеет сильную тенденцию к гротеску вообще. Это усложнение и усиление гротескного, как мы видели на примере Пиранделло, передает противоречия современной социальной действительности, передает в переплетении своих «сильных» и «слабых» элементов.

4

К началу 20-х годов, когда популярность гротеска в западной литературе достигла невиданной силы, когда, в частности, выходили одна за другой «раздражающие комедии» Пиранделло, относится набросок К. С. Станиславского «Из последнего разговора с Е. Б. Вахтанговым». Этот небольшой отрывок, печатаемый обычно с подзаголовком «О гротеске», вводит нас в самую сердцевину «усложнения» гротеска, помогает понять противоречия этого процесса. Поэтому позволим себе привести одну выдержку из наброска.

«...Гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенності внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах — надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определенен и ясен. Беда, если в созданном вами гротеске зритель будет спрашивать: “Скажите, пожалуйста, а что означают две кривые брови и черный треугольник на щеке у Скупого рыцаря или Сальери Пушкина?” Беда, если вам придется объяснять после этого: “А это, видите ли, художник хотел изобразить острый глаз. А так как симметрия успокаивает, то он и ввел сдвиг...” и т. д. ...Какое мне дело, сколько бровей и носов у актера?! Пусть у него будет четыре брови, два носа, дюжина глаз, пусть. Раз что они оправданы, раз что внутреннее содержание актера так велико, что ему

не хватает двух бровей, одного носа, двух глаз для выявления созданного внутри беспредельного духовного содержания. Но если четыре брови не вызваны необходимостью, если они остаются неоправданными, гротеск только умаляет, а вовсе не раздувает ту маленькую сущность, ради которой “синица зажгла море”»¹.

В этом рассуждении Станиславского надо, как и во всем, различать объективную и субъективную стороны дела. В частности, всегда ли гротеск «до наглости определен и ясен»? Гротеск Ю. Олеши «Зависть» далеко не прост. Совсем не просты гротескные вещи Томаса Манна. И это — не исключения. Герцен писал в свое время: «Говорить языком совершенно простым бывает не скажу — невозможно, но трудно при известных обстоятельствах. Современно слагающееся воззрение на жизнь сложно; взятое с боя, выработанное в мучительной борьбе, в отрицаниях и лишениях, не конченное, наконец, оно трудно уловляется в какой-нибудь маленький кодекс, в несколько общих мест...»² Сложность структуры, таким образом, часто отражает сложность смысла, трудный путь его «добычания» и «прояснения».

В данном случае оказались субъективные творческие устремления Станиславского, стоявшего, как известно, на других позициях, чем его оппонент — Вахтангов; это особенно ощутимо в том месте «наброска», где, обращаясь к уже знакомому нам фигулярному примеру — о «четырех бровях», Станиславский говорит о правомерности такого решения для живописи и не-правомерности для театра. Но именно потому, что Станиславский стоял в стороне от современных ему исканий в области гротеска, ему были видны некоторые конечные, отрицательные результаты этого процесса.

Подчеркивая зависимость гротескных форм от содержания, Станиславский решал проблему единственно правильно — материалистически. Никто не может установить допустимую степень «сложности» гротеска, но каждый знает, что есть черта, за которой «сложность» становится простотой — увы, на этот раз простотой разрушения гротеска. Пусть произведение бес-

¹ Станиславский, К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М. : «Искусство», 1953. С. 256.

² Герцен, А. И. Собрание сочинений в тридцати томах. Т. II. М. : Издательство Академии наук СССР, 1954. С. 89.

конечно стремится к сложности (или к простоте) — возможностям искусства в обоих направлениях неисчерпаемы, — но пусть никогда не преступает ту черту, за которой утрачивается содержательность сложности (или простоты).

В этом случае вступают в свои права те коренные, схваченные еще Аристотелевой формулой, закономерности искусства (искусство — подражание жизни), которые крепко привязывают его к реальности и при нарушении этой связи мстят ему самым страшным — разрушением искусства.

Что происходит, когда гротескные построения лишаются своего «внутреннего оправдания»? Приобретает преувеличенное, самодовлеющее значение условное начало. Нарушается естественная, гармоническая двуплановость гротеска. Обрываются ассоциативные нити, соединяющие гротескное с реальностью, с «существенностью». Гротеск умирает, и «на его место, — говорит Станиславский, — рождается простой ребус, совершенно такой же глупый и наивный, какие задают своим читателям иллюстрированные журналы»¹.

Усложнение гротеска в творчестве великих писателей XX века было содержательным, но уже в нем скрывалась опасность самодовлеющей сложности. Отражение хаоса с точки зрения хаоса вело, между прочим, и к истончению смысловых связей «гротескного» с «реальным» — до того, что они грозили обрваться.

Творчество Пиранделло (как в еще большей мере Кафки) в некоторых отношениях было кризисным пунктом: для их последователей стало пробным камнем то, в каком направлении они будут развивать достижения своих учителей. От Пиранделло идут нити к Эдуардо де Филиппо, от Кафки — к творчеству многих замечательных прогрессивных писателей Запада (Роберт Музиль, Герман Брох и другие), но одновременно — и множества эпигонов и формалистов.

Но что, собственно, остается в «самодовлеющих» построениях эпигонов, выступающих под знаменем гротеска, от богатейших традиций классического и нового гротеска? Ни подлинной, безудержной фантазии, ни блистающего остроумия, ни отточенной, разящей сатирической мысли, — только произвол формы, эпатирующей сознание читателя... Только на пло-

¹ Станиславский, К. С. Статьи, речи, беседы, письма. С. 256.

дотворной почве гуманизма и социальной критики возможно сохранение и развитие традиций гротескной литературы.

Об этом, в частности, свидетельствуют некоторые тенденции в современной прогрессивной драматургии Запада, на которых мы остановимся специально.

Глава 8

ГРОТЕСК И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБОБЩЕНИЕ

1

В современной западной драме большое распространение получил ретроспективный способ ведения действия.

У Жана Ануя в «Жаворонке» герои пьесы разыгрывают историю, которая им давно уже известна. То же самое и в «Антигоне», где выдерживать ретроспективную дистанцию помогает хор.

У Артура Миллера в пьесе «Вид с моста» действие развертывается по мере того, как его комментирует Альфьери; он, как адвокат, уже познакомился с историей грузчика Эдди Карбоне и теперь представляет ее зрителям. Сходным образом строит действие Павел Когоут. Например, в пьесе «Такая любовь» действие строится как разбирательство дела студентки Лиды Матисовой, как ретроспективная история ее самоубийства.

Таких примеров из литературы последнего времени можно привести немало. Что это — мода, подражание, увлечение одним удавшимся приемом построения драмы? Очевидно, в какой-то мере и мода, и подражание, и увлечение приемом (прием «возврати назад» — flashback, — отмечает В. Странда, — стал теперь «достоянием каждого ремесленника»¹). Но у настоящих больших художников, враждебных формализму, — это не прием, а «элемент» их художественного видения мира.

Попробуем же выяснить, какова подоплека отмеченной особенности построения драмы. Но прежде всего отметим, что проявляется она не только в драме.

¹ Странда, В. Мысли об итальянском романе // Иностранная литература. 1965. № 9. С. 241.

Вы читаете роман Джузеппе Томази ди Лампедузы «Леопард». Традиционнейшая по форме хроника жизни одной семьи. Обстоятельная, добротная, реалистическая манера повествования. Стиль, который, по отзыву Марио Аликаты, «далек от проблем итальянской прозы послевоенных лет, особенно от проблем молодых писателей». Подробности жизни Сицилии в конце прошлого века, которые мог увидеть только очевидец или восстановить — исторический романист. И вдруг в описании визита Анджелики дону Фабрицио вы наталкиваетесь на имя Эйзенштейна: «...удачнейший прием, который по силе режиссерского замысла можно, пожалуй, сравнить с появлением детской коляски у Эйзенштейна». Это уже не похоже на перестановку «кадров», которую разрешали себе старые романисты: «То, что случилось перед этим, читатель узнает из следующей главы». Отмерено доброе столетие! Рассказчик, который видел, как улыбалась Анджелика, слышал, что говорил князь дон Фабрицио своему племяннику, то есть играл роль очевидца описываемых событий, — оказывается, знаком с «Броненосцем «Потемкиным»... Зачем ему понадобилось нарушать последовательность этой роли, старательно поддерживаемую старыми романистами (жанр произведения, в котором рассказчик являлся одним из героев, отчасти рожден именно этим старанием: ведь в этом случае автор мог выступать «очевидцем» по праву)?

Явление, с которым мы сталкиваемся в этих примерах, заключается не в замедлении или ускорении хода событий, не в переброске действия через десять, двадцать или любое количество лет, а именно в определенном нарушении системы его объективного развертывания. Это разновидность «гротеска композиции». Для реалистической литературы нового времени, особенно для драмы, такое ведение действия было в общем не характерно. Реалистическая драма XIX — начала XX века приучила нас не только к тому, что автор отходит в сторону, старательно прячется за кулисы, полагаясь целиком на своих героев, но и всеми силами поддерживает иллюзию первичности, непосредственности действия. События развертываются по мере того, как мы узнаем о них, даже если рассказ ведется в прошедшем времени. Того, чего мы не знаем, еще нет. Действие происходит на наших глазах, и мы вместе с автором выступаем его первыми очевидцами. Конечно, и здесь было много условного (автор «только» притворялся бесстрастным

очевидцем, действие «только» казалось непосредственной данностью), однако в общем это не выходило за рамки первичной условности всякого искусства; к тому же она всемерно скрывалась, делалась незаметной.

В приведенных примерах соотношение «реального» действия и его воспроизведения меняются. «Реальное» действие уже свершилось. О нем уже знает рассказчик — отдельное лицо или хор. А мы узнаем о нем от рассказчика и постольку, поскольку он считает нужным нам об этом поведать.

С другой стороны, это не прием воспоминания, который широко применялся еще в историческом романе начала XIX века — у Вальтера Скотта, Альфреда де Виньи (в «Сен-Маре») и др. В последнем случае позиция автора устойчива: он, как историк и летописец, воскрешает перед нами дела давно минувших дней, меняя по необходимости современную точку зрения на историческую. Речь же идет о нарушении объективной системы развертывания действия. Не случайно оно ярче всего проявляется в драме, где предполагается, что действие синхронно его демонстрации, а вмешательство автора заведомо исключено.

Какова подоплека этого явления? Его содержательная функция видна уже в стремлении усилить обобщенность действия. Это усиление опирается на простую психологическую закономерность. Ведь если рассказчик (например, адвокат Альфьери) считает нужным что-то поведать, то это неспроста. Мы уже настороживаемся. Вспоминают обычно не все, а только то, что показалось особенно интересным и важным, запечателось в сознании надолго. Рассказчик обращается к прошлому (давнему или только вчерашнему — неважно), чтобы вытащить из небытия то, что достойно воспроизведения, и в такой «редакции», которая его достойна.

Мы знаем, что обобщение — функция искусства вообще, что творчество всегда основано на воспоминании. Но при отмеченном композиционном принципе эта функция выступает наружи, подчеркивается, призвана непосредственно воздействовать на наше эстетическое сознание.

Подчеркнутое воспоминание лежит в основе «эпического театра» Брехта. Вспомним еще раз брехтовское сравнение театра с прохожим на улице, который рассказывает собравшимся о только что случившемся несчастье. Прохожий — свидетель уличной драмы не будет добиваться в своем рассказе полней-

шего сходства о персонажами этой драмы, с шофером и с пострадавшим. Манерой своего рассказа, интонацией, мимикой он передает нам поведение этих людей так, как оно ему представилось со стороны, хотя при этом поочередно будет играть роль каждого из них. Он выразит «принцип отчуждения» не столько прямой оценкой, приговором, сколько внесет его в самую манеру своего рассказа, и там, где можно было ожидать воспроизведения всего многообразного хода события, возникнут лишь «такие подробности, которые помогают нам понять, как произошло несчастье».

Гротескные драмы Жана Ануя, писателя, который по своей манере далек от «эпического театра» Брехта, также отмечены поисками более концентрированного способа художественного выражения.

В «Жаворонке», после того как актеры разобрали каски, шлемы и прочий реквизит, оставшийся от предыдущего спектакля, Варвик предлагает приступить к суду над Жанной. «Но, ваше сиятельство... Прежде ей надо сыграть всю свою жизнь. Всю свою коротеньку жизнь. Огонек, невыносимо яркий и рано погасший». Это говорит судья Жанны Д'Арк, епископ Кошон, но в его реплике откровенно звучит теплый, поэтический голос автора.

Кроме того, что значит пересказать уже завершившуюся историю? Пересказывать ведь будешь не все, а лишь то, что обнажает внутреннюю логику, и не беда, если при этом в устах персонажа окажутся слова, которые он по своему положению и духовному развитию произнести не мог.

Выпрашивая у знатного господина Бодрикура эскорт для проезда к дофину, Жанна, неграмотная деревенская девушка, не умевшая даже расписаться, говорит так, как завзятый политик, вынужденный лишь приоравливаться к умственному уровню своего собеседника. Но внутренняя логика этого разговора, в котором хитрость Жанны может соперничать только с ее простодушием, а безвольный Бодрикур выдает внушенные ему мысли за собственные, вычерчена с неумолимой строгостью.

Сцена встречи Жанны с дофином Карлом, в которой Жанне в две-три минуты удается научить его «ничего не бояться», в которой она ободряюще называет его «сынком», а после его решения назначить Жанну главнокомандующим хлопает в ладоши и кричит: «Браво, маленький Карл! Видишь, как это просто», —

эта сцена лишена и тени исторического правдоподобия, однако внутренняя логика «обработки» августейшей особы опять-таки вычерчена со скрупулезной точностью.

Необычный костюм Жанны д'Арк — «вроде спортивно-тренировочного» — в известной мере символичен: скрещение исторического и современного открыто проведено в каждом из персонажей «Жаворонка». В конце концов, все они — герои исторического прошлого, но такие, какими бы их увидели и представили люди нашего века, причем в домашней, а не театральной обстановке, без «перевоплощения».

Здесь уже видно различие в «принципе отчуждения» у Брехта, с одной стороны, и у Жана Ануя и некоторых буржуазных писателей — с другой. У Жана Ануя нет той беспощадной объективизации, что в «эпическом театре» Брехта. У него историю «уличного происшествия» вспоминает не сторонний прохожий, а сам пострадавший и виновник — пусть с современной душой и современным строем мыслей, но все же сам участник события. Это не способствует беспристрастию «показаний».

Герои Ануя спорят друг с другом — уже не по сценарию, а «отступая» от него, волнуются, выходят из своей «роли»: то, что они разыгрывают, слишком близко их сердцу, чтобы сохранить спокойствие. Как и у Пиранделло, одного из любимых драматургов Ануя, текст пьесы является для него подчас только либретто, которое живой герой должен исправить и дополнить. Но общим для этих разных писателей остается стремление столкнуть противоположные планы — сегодняшнее и вчерашнее, современное и историческое, личное и «отчужденное», — чтобы вызвать в точке пересечения необычайно яркую вспышку художественной энергии. И коль скоро такая вспышка возникла, то ее художественный эффект еще и в том, что она придает изображаемым предметам особую смысловую значимость.

В пьесе, в которой Жанна д'Арк, Карл, Варвик возникают как гибриды XV и XX веков, возможно, чтобы и Инквизитор — этот важнейший с точки зрения проблематики драмы персонаж — декларировал свое политическое беспристрастие: «Я не знаю ни лагерь английский, ни лагерь Арманьяков. Мне совершенно безразлично, кто будет править Францией». Это лицо идеализированное и символическое. Он выражает теоретически идею смирения человека перед догмой, перед системой, и его спор с Жанной д'Арк, которая своими высказываниями о Че-

ловеке и больше всего своим поведением выступила против этой идеи, образует кульминационный центр пьесы. Каждое слово этого спора рождает гулкое эхо, как под сводами храма. Разговор идет о человеке вообще, о его непокорности вообще; правда, спор этот не настолько абстрактен, чтобы не видеть в нем реальных, современных забот французского писателя-гуманиста, и однако же не настолько конкретен, чтобы не быть приложимым к другим эпохам и ситуациям. Это квинтэссенция исторического прогресса вообще, как его понимал Жан Ануй в пору создания «Жаворонка».

Гротескное начало, которое сталкивает века, эпохи, извлекает из них некий обобщенный смысл, все глубже укореняется в сегодняшней западной литературе, в том числе и в произведениях, далеких по манере повествования от гротескной фантастики. Раньше с понятием гротеска (мы имеем в виду не только его разновидность — сатирический гротеск, но гротеск в целом) почти всегда связывалось резкое нарушение бытового правдоподобия. При мысли о гротеске в сознании возникали поющие птицы Звенищего острова из «Гаргантюа и Пантагрюэля», полулюди-полуживотные йэху из «Путешествий Гулливера» или же необычайные приключения носа майора Ковалева. Гротескно-фантастические формы развиваются и в современном искусстве, но подобно тому, как сами они испытали сильнейшее влияние литературы, отображающей «жизнь в формах самой жизни» (подчас безудержная, ничем не сдерживаемая фантастика объединяется с бытовым правдоподобием и полной естественностью психологизма), так, в свою очередь, и эти стили не остались без воздействия гротескно-фантастического начала. В современной западной литературе все чаще встречаешь произведения, в которых все почти буднично, почти обычно, почти реально; допущено только легкое, едва заметное «остранение» — и вот уже на рисуемое полотно упал гротескный обобщающий отблеск.

Если теперь снова вернуться к «Леопарду», легко понять, случайно ли мелькнуло в нем имя Эйзенштейна (хотя, разумеется, в «Леопарде» этот прием запечатлен лишь в малой степени).

Прежде всего, это не единственные проявления двуплановости в романе, не единственный случай отступления писателя от своей роли «очевидца» изображаемых событий. Так, в описании бесконечных блужданий Анджелики и Танкреди по стаинному замку, в разгар чувственного томления двух юных

любящих существ, писатель вдруг резко меняет и тон и угол наблюдения: «То были лучшие дни в жизни Танкреди и Анджелики... Но в ту пору они еще не знали об этом и стремились к будущему, которое представляли себе в конкретных формах; на деле же все затем оказалось одним лишь дымом и ветром... То были дни подготовки к их браку, который впоследствии оказался неудачным и в чувственном отношении; но эта подготовка была значительна сама по себе, она была цельной, прекрасной и краткой и походила на мотив, которому суждено пережить давно позабытую оперу, из которой он взят; в таких мотивах под игриво-целомудренной завесой обнаруживаешь все, что должно было развиться в самой опере, но так и не развились из-за неумения автора, обрекшего на провал свое произведение».

Писатель уже знает все заранее. Он вносит охлаждающий скепсис там, где его герои кажутся слишком патетическими; указывает на своекорыстие или тщеславие, где, на первый взгляд, действует одно благородство; видит черты угасания и смерти в том, что выглядит — торжествующим и излучающим силу. Он не идеализирует ни старину и ни новизну, ни консерваторов и ни либералов. И хотя в человеческой истории, как в жизни его героев в пору их молодости, были, истинно прекрасные моменты, однако по своему преходящему характеру и непрочности они напоминали скорее случайные пленильные мотивы, чем цельное, совершенное произведение.

Трагедия Жана Ануя «Антигона» заканчивается словами хора: «Вот и все... Те, кто должны были умереть, умерли: и те, кто верили во что-то, и те, кто верили в противное; и те, кто ни во что не верили и попали в эту историю случайно, ничего в ней не понимая. Все мертвцы одинаковы — они окоченели и гниют, никому не нужные. А те, кто остались в живых, по немногу станут забывать о них и путать их имена».

Это очень родственно тому взгляду сверху, с которым написан и «Леопард». Отразился ли в этом, как считает Марио Аликата, горький пессимизм «одного из последних представителей феодального класса» или же более широких, не только аристократических кругов современного буржуазного общества, — во всяком случае, это цельное и симптоматичное в своих основах мировосприятие. Оно и определило поэтический строй романа.

Конечно, каждое произведение обобщает или претендует на обобщение. И, однако, в том обобщении, с которым мы встречаемся в современной литературе, есть какая-то новая, настойчивая, проникающая нота, есть что-то от «подведения итогов», от непрерывного поиска философского смысла в любом, даже самом частном, мелком, удаленном от дорог истории случае. Несомненно, в этом отражается какая-то коренная черта современного философского и эстетического мышления. Предчувствие ли это апокалиптической гибели человечества, как часто утверждают в западной критике? Веря ли в новые, еще невиданные, поистине «космические» его взлеты? Западная литература объята чувством «фрагментарности мира», раздробленности и разъединенности его элементов. Идея исторического прогресса писатели противопоставляют утверждение, что мир — это игралище слепых, темных, разрозненных сил, апелляции к разуму и общественной активности народа — пронизанные болью и отчаянием фантасмагорические видения.

Обобщают литераторы, верящие в гуманные начала человечества и разочаровавшиеся в них; обобщают пессимисты и оптимисты — каждый на свой лад. Не хочется называть это качество чувством историзма — это слишком обязывающее слово, к тому же как раз за счет историзма достигается подчас обобщение; скорее, это чувство итоговости. И условность во многих случаях ему подчинена.

Остановимся подробнее на том, как возникает обобщение у Жана Ануя. В конечном счете, именно позиция писателя придает гротескному обобщению конкретную художественную форму. Для Жана Ануя характерна тема подвига. В нашей критике распространено мнение, будто бы пафосом подвига героев Ануя является абстрактный принцип. «Когда Антигона Ануя ведет борьбу против Креона за право предать земле тело брата и идет на смерть, она делает это не ради брата, не ради какой-либо идеи: “Ни для кого. Для меня”... Отсутствие цели, во имя которой совершается подвиг, изолированность от общенародного дела лишают этот подвиг трагедийной содержательности», — пишет Е. Старинкевич в статье «Проблемы трагедии и современность»¹.

¹ «Вопросы литературы». 1962. № 2. С. 71.

Часто к этому добавляют: всем, кто окружает Жанну д'Арк, начиная с ее отца и матери, глубоко безразличны судьба отечества, патриотические чувства геройни.

Это так, но и не так. Обратили ли внимание оппоненты Жана Ануя на последние строки «Жаворонка»? Казнь героини вдруг откладывается, и те, кто готовились быть палачами, говорят:

«Карл... Люди вечно будут рассказывать ее (историю Жанны д'Арк. — Ю. М.), а наши имена забудутся. Затравленный зверек, умирающий в Руане, — это не конец... История Жанны д'Арк — со счастливым концом.

Бодрикур (довольный, помогая остальным разбирать хворост). Хорошо, что я поспел вовремя... Вот же дурачье, они собирались сжечь Жанну д'Арк...

Отец... Такой дочерью можно гордиться. Я всегда говорил: у этой девчонки большое будущее!»

Слова о великом будущем Жанны д'Арк здесь вложены в уста тех, кто больше всего противодействовал ей, кто далек был от понимания ее исторической миссии. Это условность? Нарушение цельности характера? Да. Но если мы признаем, что условность и гротеск — не произвольная игра воображения, то попробуем раскрыть смысл этого художественного «приема».

Во имя чего совершается подвиг? Почему, например, Антигона пытается похоронить тело Полиника?

Действие пьесы развертывается как последовательное отbrasывание, «отсечение» всевозможных мотивов, могущих показаться причиной подвига Антигоны. Может быть, она идет на смерть ради любви к брату? Но, оказывается, Полиник и Антигона не были дружны и привязаны друг к другу. Может быть, она чтит в нем героя, павшего на поле брани? Но, оказывается, это был гуляка и честолюбец, взявшийся за оружие не из высоких побуждений. Может быть, она верит в таинство погребального обряда, которого лишают Полиника? Но нет, для Антигоны Ануя, с ее современным мироощущением, погребальный обряд — это пустая, тягостная формальность. Может быть, она верит в успех своего замысла? Но тело Полиника и днем и ночью охраняют стражники, и даже если Антигоне удастся забросать его землей, оно будет тотчас снова откопано. А в довершение всего Антигона узнает: неизвестно,

труп ли это Полиника или его противника Этеокла, — оба были изуродованы в бою...

Так для кого же этот подвиг? — спрашивает Антигону Креон. И та отвечает: «Ни для кого. Для меня».

Но не будем спешить и видеть в этом ответе так называемый ключ к пьесе.

Одна из последних сцен показывает нам Антигону в тюрьме. До казни осталось не много времени. Антигона всматривается в лицо стражника. Ведь это «последний человек, чье лицо я вижу». И, вслушиваясь в его неторопливо-самодовольную речь о том, что в стражниках служить много выгоднее, чем в солдатах, что квартира, отопление, пенсии (опять характерный для Ануя анахронизм!) — это все вещи стоящие, Антигона восклицает: «Как это ужасно! Сейчас, рядом с этим человеком, я перестала понимать, за что умираю».

Но подождите: ведь Антигона уже раньше решила, за что она умирает; ведь она уже сказала Креону, что этот подвиг «ни для кого», только «для меня»... Откуда же этот пристальный интерес к окружающему миру, к случайному, чужому ей человеку? И при чем тут разочарование? — разочароваться ведь можно только в том, что действительно было, во что действительно верил...

В «Антигоне» крайние точки противоречия разведены на максимальное расстояние, увидеть связь между ними очень трудно. В «Жаворонке», который, в сущности, продолжает ту же тему, мысль автора выражена яснее.

В «Жаворонке» уже отчетливо видно, из каких побуждений вырос подвиг Жанны д'Арк. Здесь тоже, по законам драматургической манеры Ануя, «отсекаются» лишние мотивы, но на этот раз это все то, что могло бы создать впечатление мелкой цели, личной заинтересованности. Жанной руководила не месть, не личное горе, не бегство от нужды. Война прошла в стороне от ее селения. Семья жила в достатке. Крестьянская работа была ей по душе. Жанна взялась за оружие потому, что это велели ей ее «голоса» — ее сознание долга.

И главный обвинитель Жанны на суде — Инквизитор — берет слово тогда, когда понимает, что источник ее подвига не дьявол (как думал Фискал), не гордыня (как считал Кошон), а любовь к человеку. Эта любовь подвергается на суде最 труднейшим испытаниям. Человек лжив, своекорыстен, способен на подлость — говорят Жанне, и она отвечает: знаю. Че-

ловек — это грязь, похоть, непристойные видения на ночном ложе, — и она снова говорит: знаю. Она принимает человека со всеми его недостатками и пороками, любит человека земного, а не идеального.

«Да, сударь, и он грешит, и он гнусен. А потом вдруг неизвестно почему (он так любил жить и наслаждаться, этот поросенок) он при выходе из дома разврата бросается на перерез несущейся лошади, чтобы спасти неизвестного ему ребенка, и с переломленными костями умирает спокойно...» И все же Жанне, которая сама всегда готова на подвиг, тоже суждено было пережить тяжелые сомнения Антигоны. Король отступится от Жанны д'Арк. Товарищи не выручат ее из плена, уйдут прочь, забудут об общем деле. Даже ее боевой товарищ Ла Ир, от которого так хорошо пахло луком, потом, вином, пахло человеком, с которым так славно было скакать утром верхом по росистой траве, ощущая тепло друга, — Ла Ир тоже пропадастся другому князю...

Что же остается делать человеку, идущему на подвиг ради людей, предавших его? Только одно: идти на подвиг!

Жанна — не Антигона, но ведь и она утверждает, что подвиг нужен прежде всего для нее одной, ни для кого другого, когда после всех обрушившихся на нее ударов и разоблачений говорит, что Жанну смирившуюся, отступившую она себе просто не представляет (кстати, это почти текстуальное совпадение со словами Антигоны).

Как же понимать это сакрментальное: «Ни для кого. Для меня»? Только ли как утверждение самоуважения, верности высоким качествам своей личности? Но не есть ли это, в первую очередь, верность самим идеалам, stoически сохраняемая и тогда, когда эти идеалы подвергаются труднейшим испытаниям?

Утверждение, что герои Ануя в своих поступках исходят из абстрактного принципа, низводит их до уровня лесковского Гуго Пекторалиса. Сложность здесь в том, что не абстрактный принцип, а любовь к человеку вызвала подвиг, но этот подвиг все же не мог не выразиться несколько абстрактно.

Другие противоречия в содержании гротесковых драм Ануя усиливают и заодно поясняют это центральное противоречие.

Креон не тиран, не самодур; считать его режим «деспотией» нет никаких оснований. Прежде чем послать на смерть Антигону, он испробовал все, чтобы избежать этого. Для него

приговор Антигоне, выступившей против «принципов», — это вынужденный акт политики; он сам тяготится ее суровою, низменною необходимостью. Иногда на него находили сомнения: стоит ли управлять людьми? «Не лучше ли поручить эту грязную работу другим, тем, которые больше, чем он, привыкли не стесняться в средствах? Но утром перед ним возникают вопросы, требующие срочного решения, и он встает спокойно, как рабочий на пороге трудового дня».

Далеки от самодурства и жестокости и Язон в «Медее» и судья Жанны д'Арк в «Жаворонке». Все они, за исключением одного только Фискала, не испытывают никакой ненависти к своей жертве, скорее, даже сочувствуют ей и предпринимают все, чтобы расправы не произошло. Они исполняют свои обязанности как чернорабочие, стражники — все, кто с утра заступает на работу. Они говорят «да» вещам, порядкам, общественным закономерностям. Но кто-то должен прорвать круг, сказать всему этому: «Нет!»

Такой ход истории, при котором прогресс достигается только выходом из будничного, обыденного ряда, из цепи общественных закономерностей, порождает болезненную, кричащую дисгармонию. Сегодняшнее и завтрашнее в сознании художника связаны, но так, как реальное с идеальным, — между ними мучительный излом, пропасть.

Антигона говорит: «Каким же будет мое счастье? Неужели маленькая Антигона станет счастливой женщиной? Какие подлости придется ей совершать изо дня в день, чтобы урвать свою крохотную долю счастья?.. Пусть мое счастье будет полным, иначе мне не надо его совсем». Итак, если абсолютное счастье невозможно, то долой то крохотное, половинчатое, лживое счастьице, которым довольствуются все! Или все, или ничего! Снова между сущим и долженствующим возникает болезненный излом — как между реальным и идеальным. Они, конечно, связаны, считает драматург.

Но в будущем, в перспективе. Эту связь не увидеть. Но в нее надо верить.

В словах Жанны д'Арк о человеке мелькнула фраза: а потом «вдруг неизвестно почему» он становится героем. Превращение непонятное, но оно происходит. В перспективе — люди, которые сегодня пришли поглязеть на казнь героини, становятся ее друзьями, и слова о бессмертии Жанны д'Арк произносят Карл, Бодрикур, Отец...

В том месте, где сегодняшнее переходит в завтрашнее, сущее в должное, относительное в абсолютное, «да» в «нет» (любимые категории Жана Ануя!) — возникает некая ослепительная, непереносимая для глаза вспышка, наподобие магниевой, мы отчетливо видим непрерывность развития, но не знаем, как эти противоположности соединились, перешли друг в друга. В этом сущность гротескного у Ануя. Легко заметить уязвимые, слабые стороны позиции Жана Ануя, как и многих других прогрессивных писателей Запада. Они мыслят противоречия метафизически: в действительности «нет» так же закономерно, как «да», и борьба с господствующим миропорядком — проявление той же необходимости, что и его существование. Но если не так-то просто увидеть эту необходимость в реальной жизни (ибо, разумеется, не абстрактное морализование, а конкретная социальная действительность питает конфликты пьес Ануя), то легко ли сохранить верность принципам гуманизма и в тех случаях, когда повседневность, будничность заволакивает эти принципы едкими, непроницаемыми испарениями? Иногда необходимо большое мужество для того, чтобы сказать «нет» господствующему буржуазному миропорядку и «да» — Человеку.

Другое дело, что в этом не единственная форма утверждения человечности и не самая сильная. И тут «концепция гуманизма» Ануя и многих других прогрессивных писателей Запада заставляет нас снова вспомнить Брехта.

3

Дело не только в том, что пролетарский гуманизм был противопоставлен у Брехта старому гуманизму. Идеи революции и социализма наложили отпечаток на саму природу условности у Брехта, определили своеобразие его гротеска.

Именно здесь — источник новаторских устремлений Брехта, «подчеркивания приема», отступления от традиций классической драмы.

В свое время И. Крылов писал: «Всякое действие должно быть на театре вероятно и исполняемо в своем месте. Автор не должен казаться чудотворцем, но подражателем природы. Скупому очень свойственно зарыть деньги; но если бы автор вздумал заставить своего скучного зарыть их на большой улице середь бела дня, то сколь бы ни комически обработал он такое

явление, но зритель все остался бы им более удивлен, нежели восхищен»¹.

Особенность художественной манеры Брехта состоит в том, что скромный у него, говоря языком Крылова, зачастую зарывает деньги на большой улице...

В одном из брехтовских шедевров — пьесе «Человек есть человек» (к сожалению, до сих пор не переведенной на русский язык) — рассказывается о том, как был обманут простой индийский упаковщик Гали Гай².

При совершении налета на буддийский храм — пагоду — пропал солдат британской колониальной армии Джерай Джип. Его товарищи, тоже участники налета, любой ценой должны скрыть преступление — разоблачение грозит им военно-полевым судом и расстрелом. Они решают выдать случайно подвернувшегося упаковщика Гали Гая за их пропавшего товарища Джерая Джипа. Но как заставить его стать солдатом? Гали Гай мягок и податлив, в его словаре отсутствует слово «нет», но все же это слишком рискованное дело, к тому же он должен спешить домой: он ведь отлучился ненадолго, чтобы купить рыбу к обеду. Тогда солдаты приготавливают ему ловушку: пусть Гали Гай, чью бедняцкую жажду удачи, обогащения они так же хорошо раскусили, как и его податливость, — пусть Гали Гай приобретет и тут же продаст с прибылью слона. Солдаты же по совершении сделки обвинят Гали Гая в спекуляции имуществом британской армии и таким путем получат над ним полную власть...

Но этот слон, которому предназначено погубить Гали Гая, — совсем необыкновенный, чудесный слон! На глазах у зрителей начинается невероятнейший фарс — сооружается слон с помощью палки, полевой карты, бутылки с водой и прочих подручных вещей... Но захочет ли Гали Гай приобрести такого слона? — спрашивает один из солдат. Захочет, — отвечает другой, если он тут же увидит, что вдова Бегбик (с которой заранее обо всем условились) согласна заплатить Гали Гаю за этого слона втридорога.

Так и произошло. «Если Вы действительно хотите купить этого слона, то я его хозяин», — говорит Гали Гай вдове Бегбик.

¹ Крылов, И. А. Сочинения. Т. 1. М. : Гослитиздат, 1944. С. 400.

² Цит. по: Brecht, B. Stücke, Band II. Berlin, 1955.

Есть что-то вызывающее дерзкое в том выравнивании, упрощении, с которыми конструирует драматург эту сцену, — до полного освобождения от того, что хоть отдаленно напоминало «правдоподобие», до открытой демонстрации всех внутренних пружин. И одновременно — что-то очень поэтичное и грустное: ведь если обмануть Гали Гая так просто, если его легковерие так слепо, то тем тяжелее и горше...

Фантастическая условность, особенно с той откровенно балаганной окраской, с которой она воплощается у Брехта в сцене купли-продажи слона, — всегда рождает подсознательное ожидание разрядки: кажется, вот-вот упадут наброшенные «фокусником» яркие покрывала, развеется напряжение — и взгляду зрителя предстанут «обычные», соизмеримые с его понятиями и представлениями предметы. Не может же быть, чтобы Гали Гай (пусть он на первых порах не заметил обмана) дал погубить себя из-за этого слона! И тут мы вдруг оказываемся во власти той смелости изобретения (обычно проявляющейся «только» в одном неожиданном ходе, «только» в легком, вначале небольшом уклонении от «общепринятого» направления), которая отличает гениального художника от обыкновенного... Нет, драматург не дает зрителю желаемого спада напряжения. Начиная фарс со слоном, он, оказывается, не имел никакого намерения шутить. Из шутовской, фарсово-комедийной сцены для Гали Гая следуют серьезные реальные бедствия: суд, расстрел, когда при звуках выстрелов измученный Гали Гай падает в бессилии; похороны, на которых упаковщик, теперь уже солдат британской армии Джерай Джип, произносит речь над гробом Гали Гая.

Лион Фейхтвангер писал о пьесе «Человек есть человек»: «Внешние предпосылки этой басни совершенно фантастичны: город Килькоа, в котором происходит действие, явно вымыщен уроженцем Аугсбурга, солдаты самым ребяческим образом украдены у Киплинга, а в кульминационном пункте действия помещен необыкновенно нелепый фарс об искусственном слоне. Нигде нет ни следа внешнего правдоподобия, любая иллюзия разрушается примитивнейшим образом. Но внутренняя логика преображения этого человечка Гали Гая действует захватывающе, и когда живой Гали Гай держит речь над гробом мертвого Гали Гая, то этой сцене не найдется равной среди пьес современных авторов, и я не знаю ни одной, которая мог-

ла бы сравниться с этой по величию гротесково-сатирического открытия и воплощению основной идеи»¹

Конечно, И. Крылов — сатирик и баснописец — знал цену сатирическому преувеличению. Но его замечание о скромном отражало применение этого принципа в классицистическом (главным образом мольеровском) и отчасти даже в более позднем, реалистическом театре, с их характерной установкой: скрыть шов между «условным» и «неусловным», подавать преувеличение так, чтобы оно казалось непреувеличенным. Брехт и Маяковский (во многом опираясь на традиции народного искусства, восстанавливая их на новой, уже литературной, основе) открыли, какие огромные возможности таятся в нарочитом, наивном, фарсовом преувеличении.

Бессспорно, то, что скромой зароет деньги на большой улице, не прибавит ему ни осмотрительности, ни благоразумия, но зато сама страсть — скромость — приобретет маниакальный характер. Подражание жизни от этого не только не исчезло (хотя степень правдоподобия действительно уменьшилась), но вдруг раскрыло свою новую, неожиданную грань: резкость и упрощенность, с которыми конструировалось художником драматургическое действие, стали аналогом резкости и упрощенности некоторых тенденций самой действительности, в данном случае, в пьесе «Человек есть человек», — податливости, легковерия, близорукости таких людей, как Гали Гай. Смотрите, какой легкой ценой можно изуродовать простого человека, превратить его в послушное орудие сильного, — предупреждал Брехт накануне роковых событий нашего времени, прихода к власти Гитлера, развязывания Второй мировой войны.

Задача, которую поставил перед собою Брехт, — усилить революционизирующее воздействие театра на зрителя, — нашла в такой форме фантастики и преувеличения свою надежную, твердую опору.

Очень важна эта моральная, этическая направленность гротеска у Брехта!

Для многих прогрессивных писателей Запада, остро критиковавших буржуазную действительность, усложнение жизни тем не менее означает отступление от четких моральных критерiev. Дюренматт следующим образом обосновывал необходимость гротеска в современной литературе, противопоставляя

¹ Брехт, Б. Пьесы. М. : «Искусство», 1956. С. 729.

гротеск трагедии: «Трагедия предполагает вину, необходимость, меру, кругозор, ответственность. В мясорубке нашего века... нет больше виновных и ответственных. Все не виноваты и не хотели этого... Все сорвано со своих мест... Наш мир точно так же привел к гротеску, как к атомной бомбе»¹.

В противоположность этой философии отчаяния социалистические писатели выдвигают твердые и ясные моральные и политические ориентиры.

Гротеск Брехта тоже вырастает из «сложности XX века», из столкновения различных сил и тенденций, но в этой сложности он учит видеть меру ответственности и «вины» отдельного конкретного человека. Таков характер брехтовского обобщения.

Иоганнес Бехер писал: «Во времена, когда говорят друг о друге, во времена путаницы, говорения на тысяче различных языков, художник должен быть ясным и определенным, он должен раскрыть свои карты». Такую ясность придают прогрессивным писателям идеалы мира.

¹ Цит. по: *Kayser, W. Das Groteske in Malerei und Dichtung, 1960. S. 7—8.*

Вместо заключения

Наш небольшой очерк не претендует на исчерпывающее изложение истории гротеска, на полный обзор гротескных произведений. Мы стремились лишь дать общее теоретическое понимание гротеска, охарактеризовать его место в реалистической литературе.

Как мы видели, видную роль играет гротеск и в советской литературе. Правда, в ходе ведущихся у нас дискуссий высказывалось и еще нередко высказывается мнение, что современным требованиям отвечает только изображение жизни в «формах самой жизни», что, в частности, гротеск устарел, утратил перспективу развития и т. д. Крайностью этой точки зрения явилось известное выступление Б. Равенских, который пришел даже к отрицанию сатиры¹.

Но едва ли нужно подробно говорить о несостоятельности этих высказываний. Еще в начале 30-х годов, касаясь вопроса о гротеске и условности, Луначарский подчеркивал: «Несомненно, что и у нас здесь будет если не два стиля, то два различных стилевых метода. Если мы идем по линии гротесковых комедий, актер должен дать карикатуру. Мы бы были крайне ограниченными людьми, если бы заявили, что карикатура не нужна. Почему пролетариат не может прибегнуть к гиперbole, к карикатуре?...»²

Действительно, почему советское искусство должно отказываться от гиперболы, карикатуры — гротеска? Разве это не противоречит не только опыту замечательных гротескных комедий Маяковского, но и ряду других интересных — правда, немногочисленных — произведений гротескной литературы? Обстановка культа личности, конечно, не благоприятствовала развитию гротеска, особенно сатирического. Но решения XX и XXXII съездов партии, разоблачившие культ личности, при-

¹ «Театральная жизнь». 1959. № 15. С. 13.

² «Советский театр». 1931. № 2—3. С. 10.

звали советских сатириков к плодотворной работе, к развитию различных художественных направлений на основе социалистического реализма.

Возможности гротеска не исчерпаны. Оспаривать его значение для советской литературы было бы особенно нерасчетливо в наше время, характеризующееся необыкновенным разнообразием течений мирового прогрессивного искусства. «Не понятие узости, а понятие широты подходит реализму, — писал Бертолт Брехт. — Когда мы видим, в какой разнообразной форме можно описать действительность, мы убеждаемся, что реализм не сводится к формальному моменту. Очень опасно великое понятие «реализм» прикрепить к нескольким именам, какими бы знаменитыми они ни были, и превратить несколько форм в единственно возможный творческий метод».

Новые издания по дисциплине «Литературоведение» и смежным дисциплинам

1. Айхенвальд, Ю. И. Силуэты русских писателей. В 2 томах / Ю. И. Айхенвальд. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
2. Бем, А. Л. О Достоевском. Избранные работы / А. Л. Бем. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.).
3. Введение в литературоведение. В 2 томах : учебник для вузов / Л. В. Чернец [и др.] ; под редакцией Л. В. Чернец. — 6-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
4. Введение в литературоведение : учебник для вузов / Л. М. Крупчанов [и др.] ; под общей редакцией Л. М. Крупчанова. — 3-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
5. Введение в литературоведение. Основы теории литературы : учебник для вузов / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов, Н. П. Кубарева, М. Н. Сербул ; под общей редакцией В. П. Мещерякова. — 3-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
6. Вересаев, В. В. Гоголь в жизни. В 2 частях / В. В. Вересаев. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
7. Воровский, В. В. Литературная критика. Фельетоны / В. В. Воровский. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
8. Горький, М. О русской и зарубежной литературе. Избранные статьи / М. Горький. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
9. Козлов, А. Е. Литературоведение. Биография писателя : учебное пособие для вузов / А. Е. Козлов. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
10. Ланин, Б. А. Методика преподавания литературы : учебная хрестоматия : учебное пособие / Б. А. Ланин. — 4-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.

11. Ланн, Е. Л. Литературная мистификация / Е. Л. Ланн. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
12. Ломоносов, М. В. Об истории и литературе. Избранное / М. В. Ломоносов. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
13. Львов-Рогачевский, В. Л. Новейшая русская литература [взгляд из 1924 г.] / В. Л. Львов-Рогачевский. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
14. Мережковский, Д. С. Толстой и Достоевский / Д. С. Мережковский. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
15. Минералов, Ю. И. Основы теории литературы. Поэтика и индивидуальность : учебник для вузов / Ю. И. Минералов. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
16. Соловьев, В. С. О литературе. Избранное / В. С. Соловьев. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
17. Тарланов, Е. З. Основы теории литературы: анализ поэтического текста : учебник и практикум для вузов / Е. З. Тарланов. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
18. Тюпа, В. И. Дискурсные формации : очерки по компаративной риторике : монография / В. И. Тюпа. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
19. Тюпа, В. И. Литература и ментальность : монография / В. И. Тюпа. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
20. Феномен творческой неудачи в литературе : монография / А. В. Подчиненов [и др.]. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
21. Хазагеров, Г. Г. Основы теории литературы : учебник для вузов / Г. Г. Хазагеров, И. Б. Лобанов. — 2-е изд. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
22. Чулков, Г. И. Как работал Достоевский / Г. И. Чулков. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.
23. Энгельгардт, Б. М. Литературоведение. Избранное / Б. М. Энгельгардт. — Москва : Издательство Юрайт, 2020.

Наши книги можно приобрести:

Учебным заведениям и библиотекам:

в отделе по работе с вузами

тел.: (495) 744-00-12, e-mail: vuz@urait.ru

Частным лицам:

список магазинов смотрите на сайте urait.ru

в разделе «Частным лицам»

Магазинам и корпоративным клиентам:

в отделе продаж

тел.: (495) 744-00-12, e-mail: sales@urait.ru

Отзывы об издании присылайте в редакцию

e-mail: gred@urait.ru

**Новые издания и дополнительные материалы доступны
на образовательной платформе «Юрайт» urait.ru,
а также в мобильном приложении «Юрайт.Библиотека»**

Учебное издание

Манн Юрий Владимирович

О ГРОТЕСКЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

Формат 60×90¹/16.

Гарнитура «Charter». Печать цифровая.

Усл. печ. л. 9,06.

ООО «Издательство Юрайт»

111123, г. Москва, ул. Плеханова, д. 4а.

Тел.: (495) 744-00-12. E-mail: izdat@urait.ru, www.urait.ru