



С. А. ЛЫСЕНКО

ГРОТЕСК В РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Гротеск (жанр, стиль, прием) — один из видов вторичной условности, которая при всей специфичности форм и возможностей во все века играла существенную роль в художественном познании и воздействии на жизнь. Д. Николаев отмечает: «С давних пор гротеск понимался как такой принцип изображения действительности, который предполагает структурное соединение воедино предметов, признаков, частей, принадлежащих к разным жизненным рядам, сочетание несочетаемого, совмещение несовместимого»¹.

В самом характере событий и явлений великой ломки, революционных преобразований после Октября было предрасположение к гротеску и гиперболе. Кроме того, следует учитывать и историко-литературные предпосылки: традиции Гоголя, Шевченко («Сон»), Салтыкова-Щедрина, Сухово-Кобылина, Л. Андреева («Конь в сенате») и других.

Причудливо-гротескный мир, тесно связанный со своим временем, с движением новых идей освобождения человека от всего безобразного и враждебного, уже в ранней советской сатирической комедии открывал новые эмоционально-эстетические и стилевые возможности. Не замыкаясь в имманентной самоцельной многозначности, гротескность в сатирических произведениях и постановках нацеливала на конкретные отрицательные общественные явления, позволяла передать соотношение актуального, временного и универсального.

В это время преобладали «малые формы», чаще всего сценки-памфлеты и одноактные пьески, небольшие по объему и построенные по принципу открытого разоблачения врага, конфликт в которых представлял столкновение двух полярных сил, враждебных друг другу. Они чаще всего строились на материале чередования реплик персонажей и диалогов с последующими комментариями. Драматическая основа их слаба, а элементы сценического действия еле намечены. Упрощенность форм, однозначность характеристик в таких произведениях оправданы задачами дня, агитационностью, выражавшейся в прямом обращении к зрителю, в лозунговости, плакатности, окарикатуривании. Действие в ранних пьесах-сценках не раскрывает психологических особенностей характера, а преследует цель прямолинейного показа политического и социального лица персонажа («Приемный день Антанты» И. Соколовского, «Последний заговор» Рябова-Бельского, «Небесная механика» М. Рейснера).

Особое место среди первых драматических произведений занимает «Мистерия-буфф» (1918), с которой связывают расширение охвата советской комедией круга общественных явлений и художественных изобразительных средств.

Как и в народном театре, персонажи «Мистерии-буфф» четко разделены на два лагеря: с одной стороны, «нечистые», т. е. революционный народ (трубочист, фонарщик, шофер, швея, рудокоп, плотник, батрак, слуга, сапожник и т. д.), с другой — все их враги — «чистые» (раджа, турецкий паша, русский купчина, китаец, офицер-итальянец, американец и другие).

По мнению А. Богуславского и В. Диева, М. Микулашека, Е. Озмителя, Н. Киселева и А. Дымшица, в «Мистерии-буфф» та же контрастность («не-

чистые» и «чистые»), которая так часто встречается в агитационном театре и идет от традиций народного кукольного театра и балаганного зрелища. Контрастность объясняется двойной задачей — прославлением революции и злым осмеянием враждебного буржуазного мира.

Принципы и приемы создания гротескных типов прослеживаются на образе американца-торгаша, самонадеянного и предельно ограниченного, верующего в абсолютную силу чистогана; на образах немецкого и итальянского офицеров; француза — опасного демагога, не только искушенного в либеральной фразеологии, но еще и донжуана; дамы — истерички-космополитки; англичанина, спешащего первым водрузить на полюсе знамя Британской империи.

Во второй редакции «Мистерии-буфф» (1921) критика буржуазного мира и религии еще более углубляется. Эксплуататоры, оказавшись в аду, устанавливают там земные порядки, и исконные черты на своей собственной шкуре познают, что такое ад, созданный «лысыми» и «куцыми». В пьесе значительное место отводится разоблачению обывателей и бюрократов: на дверях ада появляется надпись «Без доклада не входить»; эта же тема проходит через многие сцены 5-го действия («Страна обломков»).

Анализируя «Мистерию-буфф», Е. К. Озмитель отмечает: «Именно автоматизм, а не что-нибудь иное, взят за основу изображения каждого «чистого» в сценическом действии»². В пьесе эмоциональное и рациональное начала сосуществуют, правда, в статичных однозначных масках, обусловленных социальным заказом, сосуществуют не в чистом виде, а опосредованно: «маски» живут в мире страстей. «С одной стороны, маска наполнена немасочным содержанием, она «тайно» охарактеризована Маяковским, внутренне определена как человеческий характер. С другой стороны, она все-таки маска, она условна, как в кукольном театре, и это дает ей право на «исчерпывающее», «абсурдное» самовыявление... Маяковскому удается сомкнуть между собой измерение тенденциозное, обнаженно авторское с логикой развивающегося действия, с мерцающим знаком скрытой характерологичности»³. Вот эту условность хорошо чувствовали лучшие режиссеры, ставившие «Мистерию-буфф».

Начиная с «Мистерии-буфф», наряду с реализмом объективно-аналитического типа складывалась тенденция к формированию метафорического реализма, нацеленного на универсальное повествование о действительности в особой, максимально обобщенной форме, на постижение смысла социально-исторических процессов, на раскрытие самых общих закономерностей истории и жизни человека. В рамках «метафорического» реализма сложилось и течение гротескно-сатирической интерпретации реальности, обнажающей через гиперболически и гротескно-фантастическую деформацию жизненных явлений социальную сущность и правду мира.

В 1918 году по мотивам сатирических рассказов Гауфа В. Волькенштейн создает «происшествие» в трех представлениях «Опыт мистера Вэбба»⁴. Направлено оно не столько против белой эмиграции, сколько против «жирнейших» капиталистов, бездарных дипломатов, шалопаев, беспутных дурочек, отдыхающих на одном из богатых западных курортов. В коллекции персонажей выделяется граф Строганов, эмигрировавший из России в начале Октябрьской революции. Впоследствии выясняется: граф — гибрид человека и обезьяны с острова Борнео, которого мистер Вэбб уже год дрессирует, проводя социально-психологический опыт. Он запрограммирован на простейшие действия, низведен до уровня заводной игрушки-автомата. Социальная подоплека этого образа ясна: своими поступками и чертами Строганов напоминает представителей «фешенебельного» курортного общества, тех, для которых вещь, деньги определяют жизнь, поведение и вес человека в капиталистическом мире. «Кто знает — сколько таких обезьян под видом высокопоставленных лиц и общественных деятелей принимало участие в истории человечества? — размышляет вслух мистер Вэбб. — Чем он хуже их?» (32). Несомненно, это уже прямая обличительная инвектива автора.

К концу пьесы все становится «на круги своя»: граф во время дуэли струсил, спрятался за дерево и сбросил одежду. И тогда все увидели орангутанга, покрытого шерстью, кривляющегося и скалящего зубы. Итог случившемуся подводит Вэбб: «Надо же, господа, отличать графа от обезьяны» (67). В этих словах издевательство над обществом, которое в жажде комфорта и наживы забывает о самом главном — человеческой личности.

Гротескное заострение характеров и поступков присуще одноактной пьесе Ф. Селезнева «Местничество «героев» (1919)⁵. Уже первая ремарка дает нам представление о «загробной жизни»: «Подземелье. Вдали видны очаги

пожарищ. На переднем плане зал в виде грота, двери которого наглухо закрыты. В стороне группа танцующих ведьм, неподалеку сидят два-три монаха, прикованные на цепь, в противоположном углу черти забавляются жирным купцом, положив его навзничь» (12). Называя «местничество» потусторонним миром, драматург изображает главным образом «три души», «три прославленные пиявки»: человека с рыжей бородой и шарманкой (угадывается портрет Николая II), усатую фигуру («Атилла настоящих дней», «дух войны», готовый кровью залить целый свет, — в нем мы узнаем черты и поступки, присущие Вильгельму Кайзеру), фигуру в цилиндре (подразумевается президент Вильсон). «Все они теперь в отставке...» (12).

Но есть еще один запоминающийся персонаж — лицо духовное, с длинными черными волосами и «окладистой бородкой», нетрудно в нем угадать Гришку Распутина. Учитывая агрессивность Кайзера, устремленность к вождизму и агрессии, Сатана хочет поставить его рядом с Наполеоном и А. Македонским. Пародийно, с налетом гротеска автор изображает сцену борьбы за «место» рядом со знаменитостями на том свете. Срывание «масок» помогает автору расшифровать цели и задачи буржуазных политиков, в наиболее доступной форме продемонстрировать «товар» лицом, разоблачить заправил первой мировой войны, обнажить империалистическую сущность их планов.

Агитгротеск налицо в одноактной комедии А. Серафимовича «Именины в 1919 году» (1919)⁶. Сам автор говорил о том, что он стремился заклеить в ней «тогдашних хамелеонов буржуазной интеллигенции, которые, в зависимости от колебаний положений сторон на фронтах гражданской войны, моментально перекрашивались то в белый, то в красный цвет, в душе благоговая Деникина и страстно ожидая от него «избавления» от большевиков»⁷.

А. Серафимовичу в высшей степени было свойственно чутье на все абсурдное в действительности, прикидывающееся нормальным.

Герои комедии А. Серафимовича — лицедеи, марионетки, перевертыши, меняющие свое обличье в зависимости от обстоятельств. Стратегия «борьбы против абсурда» была у драматурга глубоко продумана, и он атакует абсурдность как наследие старой системы, но в его безжалостном суде звучит и спонтанная вера в преобразование всего сущего в интересах человека, в интересах новой жизни.

Тема «бывших», исподтишка вредящих молодой Советской республике, в те годы разрабатывалась многими драматургами («Бывшие» М. Волкова, «Спиритический сеанс» И. Бена, «Южная ночь» В. Черного, «Буржуй в переплете» Е. Венского, «Хамелеон» Л. Никулина и другие). К концу гражданской войны появляются первые пьесы, в которых остро критикуются недостатки в работе государственных учреждений — бюрократизм, взяточничество, волокита, очковитительство («Тетушка Волокита и ее детки» Ю. Беспартийного, «В некоем учреждении» А. Германа, «В порядке боевого приказа» Деда Глаза (Тюрина П.).

Особое место среди ранних условно-гротескных драматических произведений занимает сценарий М. Горького «Работяга Словотеков». 16 июня 1920 года его премьера состоялась в петроградском импровизированном Театре народной комедии. Вслед за этим в прессе появились довольно противоречивые отзывы. Так, «Красная газета» в одном и том же номере за 20 июня поместила две противоположные оценки спектакля. По мнению одного рецензента, театр, показав произведение Горького, «серьезно шагнул к особому виду революционного репертуара»⁸. А критик В. Чадаев утверждал, что «Работяга Словотеков» есть художественное и талантливое отражение обывательской «точки зрения» и, если хотите, ее подтверждение, скрепленное авторитетом имени автора⁹. В вину Горькому ставилось и то, что бюрократу он не противопоставил положительных персонажей. Проявилось не только полное непонимание жанровой природы произведения автором статьи, но и резко отрицательное отношение к сатире и ее задачам в новых условиях. 22 июня «Красная газета» оповестила читателей об исключении «Работяги Словотекова» из репертуара театра.

Шло время. И точку зрения В. Чадаева великолепно опровергли Б. А. Бялик, В. Панков, К. Муратова, Л. Жак, Е. Б. Тагер, Е. К. Озмитель, Н. Киселев.

Гротескные речи и высказывания ретивого администратора Словотекова (он является главным персонажем) — основное средство его «саморазоблачения».

Действие пьесы начинается со звонка будильника в большой грязной

комнате. Словотеков уже спросонья громко бормочет: «Товарищи. Все за работу. Организуемся, покажем...»¹⁰ К нему приходит милиционер и ставит в известность, что «на углу Лениной улицы лопнула труба — потоп» (154). Но вместо того, чтобы принять решительные меры и отремонтировать трубу, бюрократ лишь разглагольствует и успокаивает.

Одна конфликтная сцена пьесы сменяется другой, и каждая из них подчеркивает все возрастающее словоблудие главного персонажа. В конце произведения к нему «входят с различными просьбами и заявлениями несколько человек сразу». В ответ Словотеков произносит горячую речь, в которой, однако, «понять ничего нельзя, отчетливо слышны только слова: организация, коллегиальность, концентрация, централизация, рабочая энергия, утилизация, экономика, Ма-аркс, Ма-аркс, империализм, Лапландия, Антанта, Че-ка, Пе-ка, Це-ка» (157). Все это бессмысленный набор слов, не имеющий никакого отношения к делу, поступки персонажа лишены логики. Как гласит авторская ремарка, люди сначала слушают Словотекова стоя, потом, измученные и выбившиеся из сил, начинают вянуть, рассаживаться, подгибают ноги и, наконец, мрачно засыпают. Да и сам праздный болтун начинает говорить все тише, все менее внятно, устает, а потом падает на постель, погружаясь в тяжелый сон. Герой при всех перипетиях не принял ни одного решения, пальцем не шевельнул, а только лил потоки слов.

Гротеск, выраженный в полную меру, чаще всего переводит тему, действия, поступки в плоскость ирреального: у М. Горького гротескный образ Словотекова, заостряясь от сцены к сцене, не покидает плоскости реального. И все же отрицательные качества персонажа здесь развиты до фантастических и невероятных пределов.

В политическом обозрении Д. Самарского «Невозвратные мечты» (1921) предпринята попытка показать пошлость ханжей-дипломатов, алчность «культурных горилл», ложь социал-ренегатов, одним словом, несостоятельность «политического зверинца». Учитывая рост сознания пролетарских масс за четыре года революции и то, что они без затруднения узнают, что скрывается под маской приспособленца, драматург изображает «шипящую змею» перекрасившейся буржуазной интеллигентщины: Саботажника, Мироеда, партийного профессионала (Зернов), титулованного авантюриста (Шпрингель), советскую Барышню и др., используя при обрисовке этих живых типов повседневности карикатуру, шарж, гротеск.

Среди пьес и сценок, разоблачающих поповство и религию, выделяются произведения М. Волкова «Господь спит» и «Господь в гостях» (1922). В этих произведениях «действие» держится на диалоге господ Бога, Касьяна-мученика, Михаила-архангела, Николая-угодника, Ильи-пророка и других святых и мучеников. Святые и угодники здесь гротескно низведены до уровня базарных скандалистов и алкоголиков. Как в первой сцене, так и во второй автор, соединяя два плана — небесный и земной, довольно удачно их противопоставляет. Лубочное великолепие, молочные реки, кисельные берега, неведомые деревья, райские птицы, праздность жизни святых оттенены бедностью, убожеством, голодом и каторжной работой мужиков. Речь святых, их поведение, одежда — все максимально приближено к грубому земному быту, изобилующему низменными натуралистическими деталями: у Николая-угодника вся риза в навозе, Михаил-архангел тянет за бороду Онуфрия-пещерника, Марья-египетская вцепляется в волосы Магдалины, а кучка святых называет Ивана-богослова вруном, наушником и ябедником.

В 1924 году реалистический гротеск для разработки антирелигиозной темы широко использовал в своих одноактных пьесах «Дела небесные», «Запуталось божье дело» и «Что может наделать циркуляр» Остап Вишня.

Многих авторов ранних советских условно-гротескных произведений можно упрекнуть в их художественной упрощенности и несовершенстве. В их пьесах еще не действуют персонажи, обладающие индивидуальным характером. Однако проблематика сатирических комедий тех лет была широка и злободневна. Реалистическое гротескное начало, проникнув в образы, «действие», структуру произведения, способствовало памфлетному заострению изображаемого, противостояло иссушающей назидательности, несло неожиданное и парадоксальное. Актуальность ранних условно-гротескных комедий диктовалась временем и была подчинена требованиям агиттеатра.

«Несовершенство», «косолапость и детскость» произведений этого периода отмечал В. И. Ленин. «Их нужно поддерживать, — писал он, — они перестанут быть косолапыми и детскими, если пролетариат здорово крепко начнет учиться художественным приемам эпох расцвета»¹¹.

¹ Николаев Д. «История одного города» и проблема сатирического гротеска // Вопросы литературы. 1971. № 2. С. 71.

² Озмитель Е. К. Мастерство сатиры Маяковского: 1917—1921 гг. // Уч. зап. Киргизского ун-та. 1957. Вып. 4. С. 39.

³ Смирнов-Несвицкий Ю. Зрелище необычайное: Маяковский и театр. Л., 1975.

⁴ См.: Волькенштейн В. Опыт мистера Вэбба. Пронсшествие в трех представлениях. (Машинописный текст хранится в Центральной научной библиотеке Всесоюзного театрального общества. Цитаты даны по машинописному тексту.)

⁵ См.: Селезнев Ф. Местничество «героев» // Факел. Нижний Новгород. 1919. № 1. Цитаты с указанием страниц даются по этому изданию.

⁶ См.: Серафимович А. С. Именины в 1919 году // Собр. соч. М., 1948. Т. 8.

⁷ Там же. С. 440.

⁸ Г. В. «Советский сундучок» и «Работяга Словоотеков» // Красная газета. 1920. 20 июня. С. 4.

⁹ См.: Чадаев В. Из-за деревьев леса не видящие // Там же. С. 2.

¹⁰ Горький М. Пьесы и сценарии. М., 1941. С. 154. Цитаты с указанием страниц сценария «Работяга Словоотеков» даются по этому изданию.

¹¹ Луначарский А. В. О театре и драматургии. М., 1958. Т. 1. С. 533.

Л. И. МУРЗИЧ

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ КАК ТЕОРЕТИК ФАНТАСТИКИ

Деятельность В. Я. Брюсова, самого культурного, по мнению М. Горького, писателя на Руси, многогранна. Неутомимый труженик, он много работал в разных жанрах литературы, экспериментировал и искал не только как прозаик и поэт, но и как переводчик, литературовед, критик. В течение всей жизни Брюсов много и плодотворно трудился в области научной фантастики: им написан научно-фантастический роман «Гора Звезды», пьесы «Диктатор», «Пирознт», «Мир семи поколений», «Земля», научно-фантастический рассказ-памфлет «Не воскрешайте меня!» и другие. Создавая научно-фантастические произведения, В. Брюсов выступал и со статьями, в которых поднимал вопросы, связанные с выяснением специфики этой литературы. Примечательно, что о научной фантастике, о роли фантастического писателя размышлял не только в посвященных ей статьях, но и в работах, где речь идет о тайнах творческого процесса, о художественном мастерстве, символизме, об условности в искусстве, об историческом романе. В. Брюсов высказывал довольно смелые теоретические предположения.

Непосредственно о научной фантастике В. Брюсовым написана статья «Пределы фантазии» (1910). Она не была напечатана, рукопись хранится в ГБЛ¹. В. Брюсов стремился осмыслить приемы, которые можно использовать, «чтобы изобразить явления фантастические: 1) Изобразить иной мир — не тот, где мы живем. 2) Ввести в наш мир существо иного мира. 3) Изменить условия нашего мира».

Эти и иные положения В. Брюсова стали аксиомами фантастоведения. Знакомство с брюсовской фантастикой позволяет увидеть, как использовал названные приемы сам писатель. Так, в произведениях о космосе он изобразил иные миры (пьеса «Мир семи поколений»), в романе «Гора Звезды» использован второй прием — в нашу жизнь введено существо иного мира. И третий прием — изменение условий земной жизни — также находит отражение в его произведениях. Наш мир он изменял, проецируя на будущее (пьеса «Земля», рассказ «Республика Южного Креста»).

В этой же статье В. Брюсов размышлял о месте действия в фантастическом произведении. События, описанные фантастом, могут происходить на земле, в океане, в воздухе. Заметим, что писатель не отправлял своих героев, как это делали отдельные фантасты того времени, на необитаемые острова, в недра земли. Брюсова привлекали иные миры, поэтому его герой часто действовал на другой планете.

Статья «Пределы фантазии» свидетельствует не только о желании разобраться в специфике фантастики; писатель стремился понять, как использовали фантастику другие авторы, такие, как Кампанелла, Сирано де Бержерак, Эдгар По. Особенно высоко ценил Брюсов произведения последнего, называя его «родоначальником всей новой фантастики». Ценность рассказов Эдгара По он видел в умении автора строить свои фантастические допущения на научной основе.

Понятие «фантастическое» в представлении В. Брюсова имеет синонимы: необычное, таинственное, загадочное, невероятное. Исходя из таких позиций,