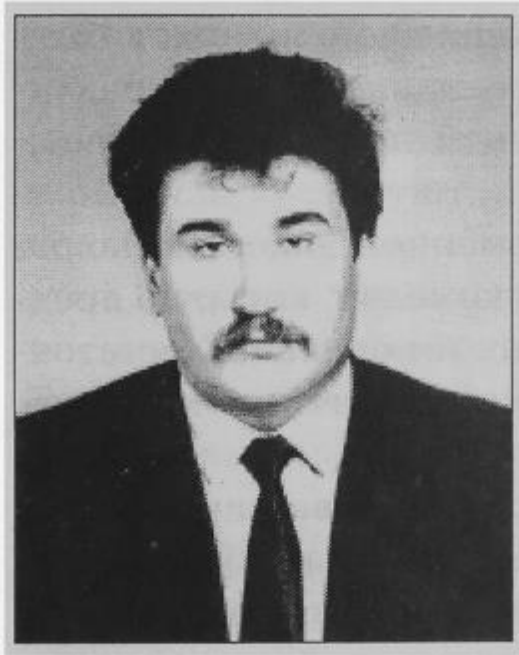


ЛИТЕРАТУРА

1. Айпин Е. Д. И уходит мой род // Народов малых не бывает. М.: Молодая гвардия, 1991.
2. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск: Ср.-Урал. кн. изд-во, 1982.
3. Эринтур. Вып. 1. Ханты-Мансийск, 1996. С. 112, 160. В "Избранном" Е. Айпина 1995 г. начало и финал рассказы иные. Но хронология изданий указывает на направленность авторской воли, за которую мы должны принять вариант альманаха как более поздний. Далее текст рассказа цитируется по альманаху "Эринтур".
4. См.: Айпин Е. Д. Клятвопреступник. Избранное. М.: Наш современник, 1995. С. 168-171, 429.
5. Вэлла Ю. К. Вести из стойбища. Свердловск: Ср.-Урал. кн. изд-во, 1991. С. 3, 5-6.
6. Лотман Ю. М. Русская поэзия 1800-1810-х годов // История русской поэзии: В 2-х т. Т. 1. Л.: Наука, 1968. С. 191.
7. Гаспаров М. Л. Очерки истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. С. 248-266.
8. Овчаренко О. А. Русский свободный стих. М.: Современник, 1984. С. 144-188.
9. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / фрагмент первой главы // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. лит., 1986. С. 18.
10. Указанные черты эпоса выделены М. М. Бахтиным / Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. лит., 1986. С. 401-402.



**СЕРГЕЙ АНАТОЛЬЕВИЧ
КОМАРОВ —**
доцент кафедры русской литературы
филологического факультета,
кандидат филологических наук

УДК 882. 09.

**НОВАЯ РУССКАЯ КОМЕДИЯ
(ОПЫТ ОБОСНОВАНИЯ ПОНЯТИЯ)**

АННОТАЦИЯ. В статье обосновывается ввод понятия "новая русская комедия" в связи со сменой классической эпистемы современной, показывается системность носителей жанра на новой стадии его существования.

This article states the introduction of notion New Russian comedy (due to the change of classic episystem for modern one. The systematic existence of genre vehicles on the new stage is gemost rated.

Понятие "новая русская комедия" в научно-критической литературе отсутствует. Предлагая ввести его в оборот, мы руководствуемся рядом соображений. Во-первых, очевидно, что русская литература XX века развивает-

ся в рамках новой парадигмы, то есть нового способа ставить и разрешать эстетические задачи. Во-вторых, понятие "новая" заостряет вопрос о временных границах этого способа, его основаниях, структуре, предпосылках. В-третьих, употребляемое сегодня понятие "новая драма" а) не учитывает жанровой специфики пьес, б) носит преимущественно наднациональный типологический характер, в) сужено по времени бытования и доминирования в литературе (1890-1910-е годы), г) выборочно, несистемно описывает уровни организации художественного целого.

Ввод понятия "новая русская комедия" позволит иначе решать комплекс теоретико- и историко-литературных проблем. Во-первых, вернуться к плодотворным для отечественной филологии традициям описания жанровых рядов и тем самым, например, соединить комедию Толстого и Чехова с так называемой "советской комедией" Горького, Серафимовича, Булгакова, Маяковского, Эрдмана, Шварца, Леонова и др. Во-вторых, возвращение к жанровой проблематике даст возможность рассматривать сам "тип строить и завершать произведение как целое", избегая несистемности, выборочности и субъективизма в анализе. В-третьих, расширит и уточнит хронологию историко-литературного феномена, увязав ее с новой парадигмой художественности и новой эпистемой европейской культуры (по М. Фуко).

Проведенный нами анализ показывает, что рефлексия комедийного жанра на стыке XVIII-XIX веков становится качественно иной и может быть соотнесена как со сменой типов художественного сознания (традиционалистского индивидуально-творческим) [1], так и со сменой эпистем (классической на современную) [2].

Выделение ренессансной, классической и современной эпистем вполне коррелируется со стадильной концепцией мировой комедии, которую предложил Л. Е. Пинский. Но если первые два инварианта им описаны достаточно четко, то третий — современный — не описан, о его наличии и контурах можно лишь догадываться.

Черты ренессансной комедии, по Л. Е. Пинскому, таковы: предмет — "натуральный ход вещей", источник комического — "нормальная человеческая натура в избытке отпущенных на свободу, цветущих жизненных сил", отсюда неповторимость характеров, их персонификация, в смехе автора и зрителя — "нет оттенка ни морального, ни интеллектуального превосходства". Черты же "комедии иерархического общества" (Мольер, Фонвизин, Гоголь, Грибоедов, Островский, Толстой) следующие: предмет — "пороки сословного человека", источник комического — сословное положение человека, обуславливающее или его "пороки культуры" или малокультурность, отсюда нарицательность персонажей, смех — от ощущения морального и интеллектуального превосходства над героями [3].

В силу того, что последней в списке "комедий иерархического общества" Л. Пинским названа пьеса "Плоды просвещения" Толстого, можно предположить: комедии Чехова открывают какой-то новый период в развитии жанра.

Других макроконцепций стадильности комедии нет. Есть макроконцепции, как бы включающие в себя творчество русских комедиографов. Но они описывают динамику литературы в целом или же динамику драматического рода. Так, Л. П. Шатина и Ю. В. Шатин обосновывают наличие трех этапов в развитии европейской драмы по способу организации дей-

ствия: античный — метафоризация конфликта внутри предмета изображения; классический — коллизия, предметно выражающая не субстанциональное, а индивидуальное; XX век — сюжетный диалог, несовпадение значений конфликта и коллизии, сознательная игра на этом (Чехов, Брехт, Шоу, Уильямс) [4].

Жизнь комедии, ее традиционно устойчивое положение в жанровых системах различных литератур обусловлены предметной сферой освоения — субъективизмом человека. Этот субъективизм, обозначающий границы возможной деформации обыденной нормы, безопасного существования человека и мира, наличествует всегда. Меняются его формы, структура, мотивы и т. п., и комедия их осваивает. Меняется и образ "объективной действительности" в комедиях, завершающий субъективизм героев. Жанр, воспроизводя их соотношение, продолжает жить и развиваться.

В рамках классической эпистемы слово и непосредственное действие комедийного героя едины. Отсюда актуализация коллизий в пьесах, обычное совпадение фабулы и сюжета, выражающих конфликт интересов персонажей. Герои комедий классического типа адекватны в понимании собственных мотивов и интересов, целенаправлены в их преследовании и формулировании. Слово обслуживает действие, прямо и непосредственно выражая его для персонажей и читателя [5].

Многоговорящий и не действующий герой в этой системе воспринимается как неполноценный. Например, Гоголь в "Ревизоре" строит интригу на том, что отцы города ищут адекватность словам Хлестакова, его поступкам (делу, положению), все время сверяя их, а слух о ревизоре и страх перед ним лишь вуалируют, психологически мотивируют коллективную слепоту, коллективный самообман, заражаемость в заблуждении друг от друга. Из этой системы трудно выпасть, и только случайность, поступок (вскрытие письма Хлестакова Тряпичкину) обнаруживают реальное положение вещей. То же и в "Игроках" Гоголя: слова и поступки, выстроенные в систему, воспринимаемые однопорядково Ихаревым, позволяют в конце концов компании шулеров обыграть не менее опытного собрата по профессии. В "Горе от ума" Грибоедова слепота Чацкого мотивируется искренней любовью к Софье, его верой в адекватность и открытость слова и поступка. Молчалин же публично бессловестен (фамилия подчеркивает значимость признака) и поэтому не воспринимается как истинный серьезный соперник. Комедии Островского также выстроены на обнажении адекватности слова и поступка и умении сознательно играть на их разрыве. Так, Глумов "глумится" над простаками, что как бы обнаруживает его особый ум. И это же подчеркивает адекватность слова и поступка, только уже использованную в своих целях, ведь все опытные "простаки" верят в его искренность, не допускают возможности разрыва слова и намерения.

В современной эпистеме, в условиях распада связи между бытием и представлением, комедия начинает исследовать принципиально новые формы и структуры субъективизма, а именно иллюзии, связанные с разрывом намерения (хотения, поступка, дела) и слова о нем. Это фундаментальное несовпадение слова и намерения действующих лиц изменяет всю систему построения и завершения комедии, характер носителей жанра [7].

Если герой не адекватен не просто в понимании своего места в мире, своих возможностей, поступков и претензий, но даже своих намерений,

интересов, хотений, то должны принципиально измениться в жанре формы выявления для читателя (зрителя) истинного положения дел. Ход событий, конфликт, расстановка сил уже не могут быть определяющими средствами обнажения комизма персонажей. Закономерно, что существенно ослабляется роль сюжета, фабулы, конфликта, системы персонажей в несущей конструкции пьесы. Теперь они скорее создают ложные, отвлекающие, углубляющие параллельные смыслы комедий, потому что сознание читателя (зрителя) традиционно цепляется за них, а авторы эту инерцию используют в своих целях. Объективную, не искажаемую речью и сознанием персонажей информацию способны нести такие традиционные элементы, как названия произведений, имена, отчества, фамилии и прозвища персонажей, ремарки, пространственно-временные обозначения. Их роль, их информационно-художественная загруженность усиливаются. Они теперь расширяют и интенсифицируют ассоциативный фон произведения, придают ему особое значение.

Композиция приобретает все более монтажный характер. Комедиографы ожидают и требуют от читателя-зрителя умения слышать, видеть, сопоставлять, оценивать переключки слов, реплик, положений, ситуаций, возникающих по ходу пьес. Они заставляют держать в зоне внимания всю конструкцию целого, а не только представляемый в данный момент отрезок действия.

Меняется и субъектная организация комедии. Слово фиксирует границы понимания реальности героями. Поэтому диалог, степень его адекватности общепринятым нормам, ситуации и положению персонажей, глухота в нем становятся главными компонентами изображения действующих лиц, выявления их комизма. Слово обнаруживает и проявляет соотношение сознательного, подсознательного и бессознательного в человеке, выражает новую природу субъективизма. Оно делает действие пьес многослойным и опосредованным, замещает и подменяет поступки, выступает в их роли, ведет героев и целые группы. Так как признания и самохарактеристики персонажей преимущественно не адекватны реальностям, сомнительны, то возрастает роль чужих характеристик. Они часто взаимоисключающие, не однопорядковы. Это придает объемность характеризованному объекту, обостряет его восприятие читателем (зрителем), координируется с атмосферой относительности всего в мире, аналоги которой не могут не создаваться "новыми" комедиографами.

Так как поступки, хотения, намерения героев ограничены, стерты, мало-развернуты, дробны и признаком героя выступает его речь, то она и вбирает в себя их. Отсюда речь насыщается предысториями, размышлениями о возможных следствиях планируемого события, о вариантах уже состоявшейся жизни. Таким образом, прошлое и будущее, а также настоящее в их полном объеме и субъективном прочтении стягиваются в момент произнесения речи и по сути становятся единственной зримой и неопровергаемой реальностью. Эта реальность может быть в следующем эпизоде тем же персонажем принципиально изменена, перевернута, уточнена. Читатель (зритель) должен с помощью внесубъектных носителей оценивать происходящее. Он должен различать иллюзорное прошлое-настоящее-будущее персонажа от объективного прошлого-настоящего-будущего, задаваемого автором. В классической эпистеме время и пространство героя были линейны, четко членимы, непосредственны, легко контролируемы и толкуемы. В современной эпистеме все иначе.

Теперь недействие становится одной из важных характеристик героев, но мы ошибемся, если будем уверены, что оно должно быть твердо и ясно

мотивировано комедиографом. Сама реальность в современной эпистеме воспринимается как языковая (или даже речевая), то есть как культурно допустимая и нормальная. Значит, соответствие языковой и неязыковой реальностей может вполне опускаться, сниматься, не требовать мотивировок и интерпретаций. Другое дело, что сам жанр комедии запрограммирован на выявление границ реального и ирреального, ответственного и безответственного, иллюзорного и неиллюзорного, на сопоставление двух смысловых рядов [8].

Эта жанровая установка сохраняет и актуализирует значимость внесубъектных форм выражения авторской позиции, ведь в рамках субъектных ориентации читателя (зрителя) теперь существенно затруднена.

Качественно меняются не только сами элементы субъектной организации (монолог, диалог, полилог), их соотношение и структура в пределах художественного целого. Принципиально меняются масштабы и предметы рефлексии героев. Жизнь, труд и язык в их внутренней силе теперь планомерно подвергаются субъективистским толкованиям действующих лиц комедии. Кроме того, эти предметы получают фильтрацию нового качества. В классической эпистеме положение героя в иерархическом обществе было достаточно проверяемо через соответствие определенной системе признаков. В современной эпистеме таких твердых признаков минимум. Одним из них служит идеология. Она способна придавать определенную устойчивость индивиду, вписывать его в некий смысловой (идейный, общественный, социальный и т. д.) ряд, компенсировать недостающие индивидуальные качества, создавать иллюзию личной значимости, придавать нечто типовое персонажу, что существенно именно для комедии. Вместе с тем, идеология легуча, легко сменяема, входит в слой неустойчивых признаков типового человека, часто используется как приспособительный механизм обывателем в чередѣ жизни. Например, по сравнению с такими признаками, как размеры собственности, признанность и принятость определенными социальными кругами, сословиями и т. п. в системе иерархического общества, идеология более диффузна, размыта. Но именно она соответствует языковой (речевой) природе существования нового героя, условиям распада связи между бытием и представлением.

Это объясняет, почему идеология и идеологизм становятся также важной предметной сферой новой русской комедии. В совокупности эти подвижки приводят к актуализации и переосмыслению таких элементов традиционной комедии, которые, казалось бы, были уже периферийными и даже отмирающими. Речь идет, например, об амплуа резонера в жанре. Бюрократ, активист-идеолог, трудящийся и нетрудящийся, обыватель, авантюрист теперь совершенно с равным правом могут словесно приписывать себе любые реалии, тут же отказываться от них и разворачивать новую иллюзию, вполне искренне вживаясь в нее. В силу того, что слово теперь отслаивается от поступка и не выражает твердого интереса персонажа, то и система амплуа в комедии деформируется, размывается, но бесследно не исчезает. Рольевые функции, ранее закрепленные за конкретными амплуа, теперь перекрещиваются, и их составляющие входят в новые комбинации, соединения. Это усложняет структуру персонажей, делает их объемнее, неуловимее, устойчивее в испытаниях, вызывает большее доверие зрителей к искусству театра.

И последнее. Комедия в современной эпистеме все более целенаправлено концентрируется на тех формах субъективизма, которые очевидно

иллюзорны. Значения слова "иллюзия" и его однокоренных слов раскрывают предметную сущность жанра. Согласно словарям эти значения таковы: видимость, мнимость, обманчивость, обман чувств, воображения, надежд, нечто кажущееся, болезненное состояние — ошибочное, искаженное восприятие предметов, явлений, призрачное, несбыточное [9].

Заметим, что слово "иллюзия" обнаруживает генетическую связь комедии и цирка. Видимо, древние празднества не напрямую трансформировались в литературный жанр, как это вычитывается из "Поэтики" Аристотеля. Они продвигались к нему через цирк. Можно назвать целый ряд черт, роднящих цирк и комедию. Например, преувеличенность, зримость и сила эмоции, вовлеченность аудитории в действие, предельность последнего. Кроме того, аналогичны приемы построения: мозаика номеров, наличие ведущего, манипулятора. Все это объясняет присутствие фольклорно-народного пласта в комедии, возможность усиления его присутствия в конкретных образцах жанра и их группах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Комаров С. А. Комедия в традиционалистском художественном сознании // Литература и критика в системе духовной культуры времени. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 1996. С. 41-52; Он же. Рефлексия комедии и индивидуально-творческий тип художественного сознания // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 1997. С. 22-28.
2. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. 406 с.
3. Пинский Л. Е. Комедии и комическое начало у Шекспира // Шекспировский сборник. М.: Искусство, 1967. С. 168-169.
4. Шатина Л. П. Способ организации действия на разных стадиях развития драмы // Проблемы литературных жанров. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1990. С. 13-14; Шатин Ю. В. Речевая деятельность персонажей как средство комического в пьесе "Вишневый сад" // О поэтике А. П. Чехова. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1993. С. 251-261; Шатина Л. П. Временная организация сюжетного диалога в "Вишневом саду" А. П. Чехова // Там же. С. 261-268.
5. Подробнее см.: Комаров С. А. В. В. Маяковский и проблемы комедии. Тюмень: ТГУ, 1996. С. 11-16.
6. О системности связи слова, героя и интриги в прозаическом и стихотворном вариантах русской классической комедии см.: Лебедева О. Б. А. С. Грибоедов и Д. И. Фонвизин: к проблеме типологии действия и сюжетосложения русской высокой комедии // Русская литература. 1996. № 1. С. 129-138; Она же. Формы выражения витийственного начала и его смысловые функции в русской высокой комедии // Проблемы литературных жанров. Ч. 1. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1996. С. 21-24.
7. О модели жанра, его носителях см.: Лейдерман Н. Л. Теоретическая модель жанра // Практикум по жанровому анализу литературного произведения. Екатеринбург, 1996. С. 16-29.
8. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 189.
9. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. С. 42; Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азъ, 1995. С. 239; Современный словарь иностранных слов. СПб.: Дуэт-Комета, 1994. С. 229.