

УДК 82-2+82-7

К. В. Баринава

ЮМОР КАК ОСНОВНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ ИНТЕРМЕДИЙ Н. ЭРДМАНА К ПЬЕСЕ У. ШЕКСПИРА «ДВА ВЕРОНЦА»

Рассматриваются интермедии Н. Эрдмана к пьесе У. Шекспира «Два веронца» в сравнении с оригинальными сценами. В частности, утверждается, что карнавальный характер смеха шекспировских интермедий сменяется юмористическим пафосом эрдмановских сцен.

Ключевые слова: Н. Р. Эрдман, интермедии, У. Шекспир, «Два веронца», комическое, юмор, карнавальный смех, язык карнавальных форм и символов.

Интермедия – «небольшая пьеса или сценка, обычно комического характера, разыгрываемая между действиями пьесы (драмы или оперы), а иногда в тексте самой пьесы» [1, с. 107], которая чаще всего не имеет непосредственного отношения к основному действию спектакля [2]. Крупные драматурги обычно не обращаются к интермедии как отдельному жанру. Единственное известное нам исключение в зарубежной литературе – Бертольд Брехт, создавший интермедии к трагедиям «Гамлет» и «Ромео и Джульетта». Однако эти сцены не являются дополнением к тексту пьес Шекспира, их следовало играть лишь на репетициях. Н. Эрдман, пожалуй, единственный драматург в российской литературе, который активно использовал интермедии в своих пьесах (большое количество интермедий включает в себя пьеса «Мандат», есть они и в «Самоубийце») и создавал их самостоятельные тексты для «чужих» постановок. После возвращения из сибирской ссылки интермедии зачастую были для Эрдмана единственным способом реализоваться как художнику.

В немногочисленных дошедших до нас интермедиях Эрдмана¹ значительную роль играют шекс-

пировские сюжеты. Драматургом созданы сцены к постановкам Театра им. Евг. Вахтангова «Гамлет» (1932) и «Два веронца» (1952), а также интермедия к водевилю Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин» (1924), в которой обыгрывается сюжет «Отелло». Отметим, что отсылки к Шекспиру мы можем найти и в крупных формах творчества Эрдмана: так, трагикомедия «Самоубийца» построена на решении героем вопроса «быть или не быть». Более того, в пьесе есть прямая цитата из трагедии «Гамлет»: один из героев предлагает начать выступление на похоронах цитатой «Не все спокойно в королевстве Датском» [3, с. 207]. Героем одной из басен Эрдмана, написанных в соавторстве с В. Массом, оказывается Шекспир².

Задача интермедий, созданных Эрдманом, – осовременить классические пьесы. Особенно это касается комедии «Два веронца», в которой, как отмечает А. Аникст, «отнодь не все действие является комедийным», «собственно комическое составляет лишь часть действия» – «шутовские эпизоды со слугами». Так, «нет ничего смешного в драме преданной Джулии, совсем не комичны последствия предательства Протея для Валентина и Силь-

¹ Основной их объем напечатан в сборнике 1990 г. (Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. 527 с.), отдельные интермедии публиковались в журналах «Театр» и «Современная драматургия».

² Басня «Вполне возможно» известна в двух вариантах – в эфирном, рассказанном В. Смеховым на канале «Культура», и в записанном со слов Е. Я. Весника интернет-варианте в книге Игоря Губермана «Энциклопедия хулиганствующего ортодокса» (размещена на официальном сайте писателя <http://guberman.lib.ru>). Так как данная басня не получила широкой известности, приведем ее текст в варианте В. Смехова (<http://ichbien.livejournal.com/102567.html>):

Однажды драматург Шекспир
Устроил грандиозный пир,
Купил вина, купил сельдей
И посадил за стол... девиц.

Читатель может возмутиться.
И впрямь: могло ли так случиться,
Что величайший из людей,
Шекспир – и вдруг среди... сельдей??

Безоговорочно и прямо
Должны мы оправдать Вильяма:
Вильям Шекспир купил сельдей
Не для себя, а для... друзей!

вии. <...> Серьезное и смешное уживаются рядом. Счастливая развязка обращает все происшедшее в повод для веселья». Именно «вставные клоунские интермедии», «органически сплетенные с основным сюжетом», и «определяют колорит всей пьесы» [4, с. 201–202]. К сожалению, эти сцены не смешны для зрителя XX в. Как отмечает Л. Пинский, «злободневные шутки и каламбуры буффонов» оказываются «для позднейшего зрителя часто непонятными или натянутыми» [5, с. 96]. В. Этуш, исполнявший роль слуги Ланса в постановке Е. Симонова, вспоминает, что интермедии актерам не давались, они «никого не могли рассмешить», «скука стояла зеленая» [6, с. 392]. По мнению актера, именно благодаря созданным Эрдманом интермедиям постановка зазвучала «современно и смешно» [6, с. 394].

Что же изменил Эрдман в оригинальных сценах Шекспира? Прежде всего, интермедии драматурга превышают шекспировские по объему. Так, монолог Ланса перед отъездом в Милан увеличивается приблизительно вдвое, расширена и сцена встречи Ланса и Спида в Милане, кроме того, добавлена совершенно оригинальная сцена с разбойниками, в которой Спид разыгрывает Ланса.

В интермедиях Эрдмана также изменяется объект и характер смеха. Рассмотрим первую интермедию. В пьесе Шекспира Ланс сокрушается по поводу «жестокосердия» своей собаки – когда вся семья слезно прощалась с героем, пес Креб «не проронил ни единой слезы и не сказал ни единого слова» [7, с. 52]. Основой комизма в этой сцене является игра, дурачество Ланса, который, используя имеющиеся под рукой предметы, изображает сцену прощания в родительском доме: «Сейчас я представлю вам эту сцену. Этот башмак – мой отец. <...> Здесь подошва с дыркой. Значит, этот башмак с дыркой – моя мать, а этот – мой отец. <...> Эта палка – моя сестра. Видите ли – она бела, как лилия, и легка, как трость. Эта шляпа – наша кухарка Нэн. <...> Вот я подхожу к отцу: “Отец, благослови меня”. Башмак и слова выговорить не может, он плачет. Вот я целую отца. А он все плачет» [7, с. 50].

Особый характер смеха здесь заключается в том, что разыгрываемая героем сцена осуществляется им в русле традиций народной смеховой культуры. М. Бахтин в работе, посвященной языку карнавальных форм и символов (т. е. *гротескному реализму, карнавальному языку*) в творчестве Франсуа Рабле, утверждает, в частности, что «карнавальный язык по-разному и в разной степени использовал» и Шекспир [8, с. 17]. По Бахтину, образы материально-телесного начала у писателей

Возрождения «являются наследием <...> народной смеховой культуры», «особого типа образности», шире – «особой эстетической концепции бытия» [8, с. 25]. Игра Ланса с предметами – это не только карнавальное овеществление, опредмечивание близких ему людей. Данная сцена представляет собой классическое *снижение* – основной принцип гротескного реализма, «перевод всего высокого, духовного, идеального, отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела в их неразрывном единстве» [8, с. 26]. Так, для изображения матери герой выбирает «башмак с дыркой» («дыра» олицетворяет здесь женский телесный низ), возвышенность изображаемых героем чувств сочетается с акцентированием образа тела: «Теперь подхожу к матери. О, если бы этот башмак умел говорить как женщина, у которой в голове помутилось от горя! Вот я поцеловал ее. Да, это она, я чувствую дыханье моей матери» [7, с. 52]. Интермедия оказывается пронизана «снижающим и материализующим» [8, с. 27] карнавальным смехом, уничтожающим и в конечном счете утверждающим высокий пафос изображаемых чувств обращением в сферу телесно-земного.

Этого амбивалентного карнавального смеха [9] современный зритель не понимает и не ощущает. Он воспринимает лишь простейший комизм использования предметов для замещения людей, поэтому карнавализованная интермедия оказывается для него гораздо менее смешной, чем для зрителя XVI–XVII вв. Чтобы сделать сцену смешной для своих современников, Эрдман меняет предмет смеха, вследствие чего меняется и тональность комического.

Так, если в интермедии Шекспира монолог Ланса начинается и заканчивается упоминанием Креба, основная же его тема – прощание с родными, то в эрдмановской сцене монолог слуги не только «закольцован» обращением к Кребу (Лаунс¹ принимает решение, брать ли его с собой в Милан), но и целиком посвящен отношениям «собака – человек». В рассказе Лаунса представлена картина жизни любого собачника, где человек является хозяином только по видимости. Герой разрушает устоявшиеся штампы: это «собаки прогуливают своих хозяев», а не хозяева – собак, не собака сторожит дом, наоборот, сторожа нанимаются для собак, «чтобы их не украли», из-за собаки – друга человека – «люди и лишаются друзей» [10, с. 205].

Представляется, что Эрдман при создании этой сцены обращался к творчеству О'Генри: на наш взгляд, здесь можно найти отсылки к рассказу «Улисс и собачник», в котором «человеческие существа» оказываются «несчастливыми слугами соба-

¹ В интермедии Эрдмана используется такая форма имени.

чьего царства», «дворецкими» и «лакеями», «отнюдь не хозяевами» [11, с. 601]. Есть явная переключка между рассказом Лаунса о том, как его укусила собака друга, и рассказом Сэма Тэлфера, как его покусал пес его жены. Комизм этих эпизодов построен на нашем обманутом ожидании. Так, когда в интермедии Эрдмана друг Лаунса кричит: «Лаунс, не шевелись», мы предполагаем, что персонаж переживает за своего товарища. В результате выясняется – он действительно боится, что собака укусит гостя, но по другой причине: «Если она тебя тяпнет, ей придется разжимать челюсти железной лопатой, и собаке можно повредить зубы» [10, с. 205]. (Заметим, кстати, что многие комические моменты в монологе Лаунса связаны с разрушением наших ожиданий: когда герой «пробует рассуждать по-философски», оказывается, что под этим он имеет в виду гадание на пальцах – «если сойдется – брать, не сойдется – не брать»; принятое им решение «рассуждать по-новому» оборачивается формальной перестановкой критериев: «брать, если не сойдется, а сойдется – не брать» [10, с. 204].) Точно так же в рассказе О'Генри: герой рассказывает, что после того, как «эта бешеная зверюга вырвала» у него «кусочек мяса из ноги», его жена предложила вызвать врача: «Необходимо сделать прижигание», – сказала Марселла, и я был целиком с ней согласен». Однако оказывается, что доктор был приглашен для собаки: «А когда он пришел, Марселла и говорит: “Помоги мне поддержать бедную крошку, чтобы доктор продезинфицировал ему ротик. Надеюсь, он не успел наглотаться микробов, пока кусал тебя за ногу!”» [11, с. 605].

Итак, мы видим, что в эпизодах даны идентичные ситуации – владельцы собак более обеспокоены состоянием своих животных, нежели здоровьем их жертв. Но авторское отношение к этой ситуации, выраженное через главных героев, различное, и характер смеха, следовательно, неодинаков. У О'Генри герой ненавидит собаку своей жены, так как, по сути, пес отнял у него любовь и внимание супруги и стал хозяином в доме. Для Сэма, бывшего скотовода, собака оказывается символом его несвободы, подчиненности жене и городскому образу жизни, который он не может понять и принять. Отношения «человек – собака», в которых человек оказывается подчинен желаниям своего питомца, решаются в рассказе в негативном ключе. В изображении О'Генри утреннего городского ритуала выгуливания питомцев собаки – это «жирные, избалованные, капризные твари», «развращенные до мозга костей, зловредные» [11, с. 600–601] существа. Объектом смеха является социальное устройство общества, отрицающая сатира автора направлена на город, который развращает и

людей, и собак, меняет их местами, заставляет людей оказываться в подчинении, теряя себя. В развязке бывший скотовод, приняв решение покинуть удушающий его город, прогоняет собаку, т. е. восстанавливает естественные, правильные, по мысли автора, отношения человека и собаки, в которых человек – хозяин.

У Эрдмана другая тональность смеха. Лаунс сам «собачник» и поэтому может понять и принять поведение хозяина укусившей его собаки и по-доброму посмеяться над произошедшим. Объект смеха – особенности человеческой природы. Принимающий, снисходительный юмористический смех направлен на чувство привязанности человека к своему четвероногому питомцу, когда хозяин оказывается, по сути, в подчинении у собаки. Поэтому и описание утренней прогулки собаководов, подобное картине в рассказе О'Генри, в монологе Лаунса решено юмористически, а не сатирически. Автор (и зрители) с насмешкой наблюдают за Лаунсом, который будто бы решает, брать ли с собой в путешествие собаку, в действительности же он не может ее оставить и поэтому теперь ищет формальные доводы, подтверждающие уже сделанный им выбор. Так, каждый раз, когда «рассуждения по-философски» приводят его к решению не брать Креба в Милан, он находит опровержение этому: «Опять не брать. Значит, два раза не брать? Как же это так? В Милан я уезжаю один раз, а собаку не брать два раза. Глупость какая-то получается» [10, с. 204]. Однако в конечном счете его добрая, любящая натура утверждает юмористическим смехом. Испытываемые человеком чувства к домашним животным, по Эрдману, не принижают его достоинство, они обнаруживают щедрость души и умение любить.

Таким образом, упоминание Креба в интермедии Шекспира превращается у Эрдмана в развернутый монолог, посвященный взаимоотношениям человека и собаки. В результате юмористический пафос вовлекает любого современного зрителя: любитель собак будет смеяться во время монолога Лаунса сочувственно, равнодушный к домашним питомцам – с долей ехидства, но и другой «принимают» предмет смеха – человеческую природу.

В другой шутовской сцене со слугами комизм построен на очередном обращении к телесному низу – в обсуждении любовной истории Протея и Джулии Ланс каламбурно обыгрывает значения слова «стоять»:

Стид. Но как же все-таки у них обстоит с этим?

Ланс. А вот как: если у него хорошо стоит, так и для нее хорошо обстоит [7, с. 69].

По мнению А. Аникста, этот диалог «можно, конечно, объяснить желанием потешить публику

откровенной похабщиной» [4, с. 99]. Однако нам представляется, что данная сцена имеет более глубокий смысл: она построена на карнавальном снижении – высокие чувства героев в обсуждении слуг обращаются «в производительный низ, в тот самый низ, где происходит зачатие и новое рождение, откуда все растет с избытком» [8, с. 28]. Слуги с помощью карнавального смеха как бы уничтожают и сразу возрождают в новом, лучшем качестве возвышенную любовь своих хозяев.

Чтобы сделать сцену смешной современному зрителю, Эрдман вновь меняет объект смеха. Как и в предыдущей интермедии, это отношения человека и собаки, но их осмысление переходит в новую плоскость – выясняется, что не «собака поступает как человек, а <...> человек поступает, как собака», когда прислуживает другому человеку. В соответствии с юмористическим пафосом в этой сцене «под маской смешного» [12, с. 348] скрывается серьезное.

Отметим, что данная сцена прямо продолжает рассмотренную интермедию: в ней не только повторяется тема, но и Лаунс сообщает, что ему нельзя сидеть, так как его укусила собака, и он снова «рассуждает по-философски». Кроме того, данная шутовская сцена связывается со следующей, в которой мы узнаем о том, что Лаунс влюбился – одним из предметов для философствований Лаунса в этой интермедии оказываются женщины: «...на женщин я не хочу смотреть даже издали <...> потому, что именно из-за них мы чаще всего попадаем или в тюрьму, или на кладбище» [10, с. 207].

В следующей интермедии Шекспира основой комического являются метаморфозы одного в другое: при чтении списка качеств своей избранницы Ланс оборачивает все недостатки в достоинства, чтобы еще более обосновать уже принятое решение.

Спид. «Первое: не целовать ее натошак, у нее дурной запах изо рта».

Ланс. Ну, этот недостаток можно исправить заворотом.

Спид. «Дальше: она сластена».

Ланс. Значит, постоянно примешивает к дурному запаху хороший.

Спид. «Дальше: она разговаривает во сне».

Ланс. Ну, это не имеет значения, лишь бы она не спала разговаривая [7, с. 97].

Заметим, что состояние метаморфозы (*маска*) – ключевое в категориях гротескного реализма, это «радость смен и перевоплощений», «веселая относительность», «веселое же отрицание тождества и однозначности» [8, с. 144].

Каламбурная игра со словами, на которых построен комизм данной и предшествующих интермедий, также соответствует карнавальной системе координат. Например, на вопрос Спиды: «Здорово,

синьор Ланс, что это вы читаете?» Ланс отвечает: «Я не вычитаю, а складываю» [7, с. 96], «вы читаете» превращается в «вычитать». Как это характеризует Спид, Ланс «все слова наизнанку выворачивает». «Наизнанку, наоборот, шиворот-навыворот – таково движение, проникающее карнавальные формы и символы» [8, с. 411]. В каламбурах Ланса, построенных на игре переносным и прямым значением слов, осуществляется карнавальный перевод абстрактного в буквальный, материальный план. Так, «черные» новости оказываются действительно черными – написанными чернилами. Карнавальное превалирование материального над духовным проявляется в переводе в прямое значение всего, что употребляется в переносном (реализациях метафоры).

Эрдмановская интермедия, как и шекспировская, – это обсуждение «списка хороших и плохих качеств» избранницы Ланса. В шекспировской сцене мы сами догадываемся, что список составлен с целью принять решение, у Эрдмана же это особо оговаривается: «Если у нее плохих качеств окажется больше, чем хороших, пожалуй, я на ней не женюсь». В то же время выясняется, что, по сути, список не имеет никакого значения: «А если хороших качеств у нее окажется больше, чем плохих, вряд ли она за меня пойдет» [10, с. 208]. Вот так список комически обесценивается его же создателем. В последующем диалоге комизм строится не на метаморфозе недостатков в достоинства, как это происходит у Шекспира, а на непонимании Спидом того, что он читает.

Спид (читает). «Она уме-ит ко-сить». А что же у нее такое с глазами?

Лаунс. С глазами? Ничего.

Спид. А зачем же ты пишешь, что она умеет ко-сить?

Лаунс. А зачем же ты говоришь, что ты умеешь читать? Здесь написано, что она умеет косить не глазами, а траву [10, с. 209].

Таким образом, у Эрдмана Спид играет большую роль в создании смеха в интермедии – если у Шекспира он только зачитывает список, то у Эрдмана его простодушное непонимание рождает каламбуры.

В шекспировской интермедии любовь Ланса имеет карнавально «сниженный» характер, в образе возлюбленной героя акцентируется телесное начало – выясняется, что она беззуба, у нее «дурной запах изо рта» [7, с. 97–98]. Подобный образ женщины не воспринимается современным зрителем, поэтому у Эрдмана Лаунс сообщает про коровницу только то, что она женщина «в полном смысле этого слова» – «шесть с половиной пудов» [10, с. 208]. Шекспировская характеристика «она уже не девушка, о ней ходят дурные толки» заменяется бо-

лее современной «о-чень лю-бит муз-чин». Когда Спид делает вывод, что «это уже плохо», так как она будет изменять Лаунсу с ними, тот поворачивает ситуацию в свою пользу: «Раз у нее много мужчин, значит, она им и будет изменять со мной» [10, с. 210]. Мы видим здесь не карнавальную метаморфозу недостатков, их превращение в достоинства, а «вывернутую наизнанку» логику.

Юмористический смех над человеческой натурой мы наблюдаем, когда Лаунс сначала отказывается рассказать другу, кто его избранница («Шестерка лошадей, запряженная цугом, не вытянет этой тайны из моего сердца. Терпеть не могу мужчин, которые рассказывают о своих романах и компрометируют женщину»), и тут же, когда Спид предполагает, что это «какая-нибудь коровница», опровергает его: «Не какая-нибудь, а коровница Джен» [10, с. 209].

Еще одна интермедия Эрдмана повторяет шекспировскую – Ланс отчитывает собаку за то, что та напачкала под столом герцога. В шекспировской сцене скатологические образы несут глубокий смысл. Вот как говорит об этом Л. Пинский: «В эпизодах Ланса и его собаки повторяется основное положение комедии – тема дружбы, преданности и вероломства. Ланс здесь как бы соответствует благородному Валентину, а “бессердечный” пес Креб – “естественно” эгоистическому, чувственно-му Протею. Вторая сцена, в которой Ланс рассказывает, как Креб “безобразничал” в доме Сильвии, помочился на юбку дамы (“реализованная метафора” поведения Протея), а Ланс, жалея пса, принял на себя побои, подготавливает нас к развязке, где Валентин прощает недостойного друга, от которого все отвернулись» [5, с. 92]. Кроме того, здесь можно увидеть классическое карнавальное «снижение» утонченного, аристократического образа жизни – «приобщение к жизни нижней части тела, <...> к таким актам, как совокупление, зачатие, беременность, рождение, пожирание, испражнение» [8, с. 28]. Отметим, что все происходит в столовой герцога, таким образом, в духе карнавальных традиций изобильная еда сочетается со скатологическим образом.

Эрдман удаляет «реализацию метафоры» как непонятную для современного зрителя и в то же время усиливает комизм первой ситуации, построенной на скатологическом образе. Так, если в шекспировском варианте Ланс берет вину на себя только перед слугой, собирающимся бить собаку, то в варианте Эрдмана Лаунс делает это перед всем высшим обществом: «Сердце мое не выдержало, я вылез из-под стола и сказал: “Благородные синьоры, собачка ни в чем не виновата, это сделал я”» [10, с. 211]. Комический эффект усиливается тем, что герой, как и его пес, находился под столом,

следовательно, его «признание» выглядит абсолютно правдоподобным.

Последняя интермедия Эрдмана к этой пьесе – «Сцена в лесу» – отсутствует в оригинале. Эрдман расширяет образ Ланса, который здесь предстает уже в образе плута.

У Шекспира Ланс – яркий образец «дурашливого» слуги-шута. Как отмечает Л. Пинский, «Шекспир как бы смешивает обоих дзанни («умного и ловкого» и «недотепы», «наивной Природы»), «создавая знаменитый тип своего шута», и «наиболее ярким его образцом в ранних комедиях служит <...> Ланс» [5, с. 103]. Шут – «актер в быту», он «призван <...> осознать мир как театр» и «никогда не должен выходить из взятой роли» [5, с. 114]. Именно на этом у Шекспира построена первая интермедия, в которой Ланс разыгрывает сцену прощания. Шут обязан создавать «ту атмосферу, при которой и сам язык как бы начинает “играть”» [5, с. 115], кроме того, шуты «часто играют на буквальном значении, будто бы не понимая элементарных фигур речи, на реализованных метафорах» [5, с. 107–108]. Действительно, как мы уже наблюдали, в своих каламбурах Ланс осуществляет карнавальную материализацию образного, которого карнавал не знает.

В эрдмановской сцене Лаунс перед разбойниками выступает в роли дурака (по классификации М. Бахтина) и в результате обманывает их, заставляя зрителя смеяться неожиданному раскрытию образа недотепы. Искреннее «простодушное непонимание» [13, с. 91] героя мы наблюдаем в этой сцене – когда герою предлагают выбрать, кошелек или жизнь, он уточняет: «А чью же именно жизнь вы подразумеваете?», точно то же повторяется и с кошельком. Когда его заставляют выбрать сук (чтобы повесить его на нем), он радостно благодарит за подарок (т. е. за суку): «Вот за это спасибо. А то у меня как раз пропала собака» [10, с. 212]. «Непонимание» героя рождает языковую игру. В результате Лаунс обманывает разбойников, собирающихся выпить его вино, и делает это сам под предлогом того, что оно отравлено. Мы видим, что в этой сцене Лаунс под маской дурака выступает в роли плута. Радостным юмористическим смехом сопровождается эта сцена, восстанавливающая справедливость: «злодеи» оказываются обманутыми, а автор розыгрыша – разыгранным.

Отметим, что эта интермедия непосредственно связана с предыдущими: прежде всего привычкой героя «рассуждать по-философски» – как и в первой сцене, он «гадает на пальцах»: «Если сойдется – жизнь, не сойдется – кошелек» [10, с. 211], во вторых, упоминанием о собаке. Она, судя по всему, предваряет сцену, в которой Сильвия оказывается в руках разбойников, следовательно, находится при-

близительно посередине последнего акта. Можно предположить, что задача созданной Эрдманом сцены – уравновесить пьесу в комическом плане. В оригинале последняя шутовская интермедия располагается в заключительной сцене четвертого акта, в финальном пятом акте слуги не появляются. На наш взгляд, чтобы сохранить «градус» шутовского смеха, Эрдманом и была создана эта сцена с участием обоих слуг.

Итак, интермедии Эрдмана занимают больший объем в сравнении с шекспировскими. Каждая из них представляет законченное целое, что дало им возможность существовать затем на эстраде в качестве отдельных номеров [6, с. 394]. В то же время сцены связаны между собой общими темами и мотивами.

Объект смеха в интермедиях становится более современным, как следствие, меняется и вид комического пафоса. Карнавальный амбивалентный смех Шекспира, имеющий своим объектом сферу духовного, высокого, сменяется юмором, направленным на утверждение человеческой природы, природы. Именно юмор является «главным наследником архаико-комического, наиболее адекватной ему и почти столь же универсальной формой смеха, но исходящей уже от более развитого («культурного») сознания» [14, с. 341].

Таким образом, Эрдман своими более современными (прежде всего в плане вида комического) интермедиями к пьесе Шекспира дает возможность усилить комедийность, привлекательность спектакля.

Список литературы

1. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.
2. Головчинер В. Е. Действие и конфликт как категории драмы // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2000. Вып. 6 (22). С. 65–72.
3. Эрдман Н. Р. Самоубийца // Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 81–164.
4. Аникст А. А. Творчество Шекспира. М.: Худ. лит., 1963. 606 с.
5. Пинский Л. Е. Комедии Шекспира // Пинский Л. Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. М.: Сов. писатель, 1989. С. 49–125.
6. Этуш В. В духе Шекспира // Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 391–397.
7. Шекспир В. Два веронца // Шекспир В. Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. 15. М.: ТЕРРА, 1994. С. 5–162.
8. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худ. лит., 1990. 543 с.
9. Барина К. В. Карнавализация в пьесе Н.Эрдмана «Мандат» // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2009. Вып. 4 (82). С. 162–166.
10. Эрдман Н. Р. Интермедии к спектаклю по комедии У. Шекспира «Два веронца» // Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 204–216.
11. О'Генри Улисс и собачник // О'Генри Короли и капуста; Новеллы. Л.: Лениздат, 1986. С. 599–605.
12. Пинский Л. Е. Юмор // Пинский Л. Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. М.: Сов. писатель, 1989. С. 345–357.
13. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 9–193.
14. Пинский Л. Е. Комическое // Пинский Л. Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. М.: Сов. писатель, 1989. С. 339–344.

Барина К. В., кандидат филологических наук, доцент кафедры.
Дальневосточный федеральный университет.
Ул. Суханова, 8, г. Владивосток, Приморский край, Россия, 690950.
E-mail: barinova@mimi.dvgu.ru

Материал поступил в редакцию 25.01.2011.

К. В. Barinova

HUMOR AS PRIMARY PATHOS OF N. ERDMAN'S INTERLUDES FOR W. SHAKESPEARE'S PLAY "TWO GENTLEMEN OF VERONA"

In the clause we consider N. Erdman's interludes to Shakespeare's play "Two Gentlemen of Verona" in comparison with the original scenes. In particular, we argue that the carnival nature of the laughter of Shakespeare's interludes gives way to humorous pathos of Erdman's scenes.

Key words: *Erdman Nikolai, interludes, Shakespeare William, "Two Gentlemen of Verona", a comic, humor, carnival laughter, the language of carnival forms and symbols.*

Far Eastern Federal University.

Ul. Sukhanova, 8, Vladivostok, Primorskiy territory, Russia, 690950.
E-mail: barinova@mimi.dvgu.ru