

# КОМИЧЕСКОЕ В СИСТЕМНЫХ ПРОЯВЛЕНИЯХ

УДК 802.0; 82: 801.6

В. Е. Головчинер

## КОМЕДИЙНОЕ, КОМИЧЕСКОЕ, СМЕХОВОЕ («ДНИ ТУРБИНЫХ» М. БУЛГАКОВА, «МАНДАТ» Н. ЭРДМАНА)

Рассматриваются основания дефиниций *комедийное*, *комическое*, *смеховая культура*, анализируются проявления комического и комедийного, уточняются их функции в пьесах М. Булгакова «Дни Турбиных» и Н. Эрдмана «Мандат».

**Ключевые слова:** *комедийное*, *комическое*, *смеховая культура*, *драма*, *балаган*, *действие*, *герой*, *функция*, *М. Бахтин*, *Н. Эрдман*, *М. Булгаков*.

Казалось бы, термины *комедийное* и *комическое* давно известны, как и сфера их использования. *Комедийное* имеет отношение к произведениям драматического рода – к комедиям как явлениям литературы и еще к явлениям театрального искусства – к комедийным спектаклям. А *комическое*, в том числе и в самых разнообразных культовых, ритуальных формах, существовало задолго до того, как сформировалась комедия. «Древний комизм шире комедии», – утверждает О. М. Фрейденберг, и эта ее позиция выражается уже в названии процитированной работы «Комическое до комедии» [1, с. 74]. *Комическое* всегда проявлялось и проявляется сегодня чрезвычайно широко, в самых разных родах и жанрах не только литературы, но и многих других видов искусства. Но проблема в том, что употребляются названные понятия даже в трудах ученых, специально этим предметом занимающихся, без их различения, без системы – случайно. И эта тенденция нарастает. Приведу два примера.

Для Ю. Борева, автора двух изданий книги и множества статей о комическом в справочных, энциклопедических изданиях, понятия *комедия*, *комическое*, *сатира* идентичны. Он пишет: «Все виды искусства способны создавать *комедийные* образы» (здесь и далее выделено мной. – В. Г.) [2, с. 17]. Прочитав большое *стихотворение* «Пришла в учрежденье бумага», по его поводу заключает: «Для *сатирика* важно умение найти *комедийную* развязку произведения» [2, с. 171]. Подобное неразличение терминов можно отыскать в

его книге «Комическое» 1970 г. повсеместно [2, с. 6, 15, 80, 98, 107, 176, 179].

Другой случай недавнего времени виден в статье «Смеющийся век» А. Зверева. Он начинает ее мыслью о важности *юмора* (отметим, изначально расширительное использование слова *юмор* на месте комического<sup>1</sup>), но определяет выделяемую им тенденцию в искусстве XX в. совершенно другим термином: пишет о «расширении границ *смехового* мира» [4, с. 3]. Он и далее использует термины, характеризующие эту сферу, достаточно произвольно. Так, по поводу романа Я. Гашека о Швейке А. Зверев утверждает, что «*эпопея* (т. е. роман Гашека. – В. Г.) должна быть прочитана как *комедийное* произведение» [4, с. 10]. Но *эпопея*, в отличие от регламентированной в своем объеме комедии<sup>2</sup>, – самая крупная, не имеющая строго определенного размера форма эпоса. Как эпический жанр она использует свои специфические возможности оформления материала и выразительные возможности: в ней преобладает повествование, авторское *сообщение* о том, что уже произошло. А основной способ выражения комедии как жанра драмы – диалог: собственная речь персонажей, которая выступает формой их действия сейчас и здесь; *действие* создается в процессе их коммуникации и, соответственно, реализации их энергии, воли, их целенаправленно реализуемых усилий. Таким образом, роман Гашека не имеет оснований для определения *комедии*. Необходимо считаться, хотя бы в профессиональной деятельности, с тем, что существует давняя и устоявшаяся традиция по-

<sup>1</sup> Л. Е. Пинский, указывая на греческое происхождение слова *комическое* и связывая его семантику с представлением о *веселом*, *смешном*, называет в соответствующей статье ЛЭС среди выделившихся в ходе развития культуры *видов комического* иронию, юмор, сатиру (3, с. 162).

<sup>2</sup> Объем драматических произведений негласно регламентируется временем психологически комфортного восприятия зрителями их сценического исполнения.

нимания и употребления определенных слов-понятий. С *комическим* связывают самую широкую сферу и самые разнообразные возможности определенного проявления жизни, особенного ее восприятия и оформления в тексте (в этом случае *комическое* включает и *комедию* как частный случай его проявления), а к *комедии* относят последовательное и специфически концентрированное использование этих возможностей только в драматическом роде литературы (и театре, как уже отмечалось)<sup>1</sup>. Естественно, имеются в виду прямые, а не переносные образные значения, вроде «Божественной комедии» или «Человеческой комедии».

Хотя следует отметить, что с пониманием содержания категории *комического* не все просто. Созданные за две с половиной тысячи лет теории комического не поддаются подсчету. Почти каждая из них характеризуется выделением оппозиций, несоответствий (прекрасное – безобразное и др.); автор каждой теории предлагает свои варианты. И ни одна теория, по общему признанию, не может быть признана удовлетворяющей. Нет возможности останавливаться на них, тем более, что практически каждая монографическая работа начинается с исторического обзора, с изложения существующих, хотя бы принципиально важных концепций комического.

За последние полтора-два десятка лет в отечественной науке появился несколько монографий, посвященных интересующему нас предмету, написанных учеными с позиций разных гуманитарных наук. Особое внимание этому предмету уделяют философы: «Философия смеха» издана Л. Карасевым в 1996 г., «Природа смеха, или Философия комического» А. Сычевым – в 2003 г. А. В. Дмитриева исследует «Социологию юмора» (1996), «Социологию политического юмора» (1998). Двумя изданиями в 2003 и 2006 гг. вышла «Эстетика смеха» М. Рюминой. С точки зрения антропологии прежде всего подошел к проблеме «человек и смех» А. Козинцев (2007). В последние годы проведен ряд конференций, посвященных отдельным проявлениям комического и *смеха* (в Санкт-Петербурге, Самаре,

др. городах).

В отличие от исследователей предшествующей поры, в том числе и советской, оперировавших понятием *комическое* (особое внимание Д. Николаева, Ю. Борева Я. Эльсберга было посвящено такому ее виду, как *сатира*), в работах, точнее, в названиях работ современных ученых явно преобладает понятие *смех*. Хотя следует отметить, что в текстах термин *комическое* и сегодня используется наравне с понятием *смех*. Это можно видеть даже в тех работах, в которых специально отмечается, что смех – это специфическая *реакция* человека, групп людей на нечто (А. Сычев, А. Козинцев и др.).

Тенденция широкого использования в размышлениях о комическом понятий *смех*, *смеховая культура* начала отчетливо нарастать в отечественной практике после публикации в 1965 г. всемирно известного сегодня труда М. М. Бахтина о творчестве Рабле и народной культуре Средневековья и Ренессанса<sup>2</sup>. Сыграли свою роль нарастающий авторитет этого ученого, заразительность его концепции. Желание приложить понятия, положения монографии о Рабле к явлениям нового и новейшего времени стало проявляться повсеместно. Но следует отметить несколько обстоятельств, серьезно ограничивающих практику столь широкого использования термина *смеховая культура*.

Начнем с самого, может показаться, далекого обстоятельства. Большая часть слов, ставших терминами, пришла в отечественную науку из разных языков: прежде всего из греческого и латинского. Но усваивались в разные исторические периоды также их аналоги из трудов французских, немецких, английских, польских авторов. Подчас слова, которые были для французов, немцев, англичан простым переводом, вербальным эквивалентом первоисточника на их родном языке, попадая на русской почве в ряд с уже приобретенными из общего для всех первоисточника, начинали наделяться особой семантикой. Эту тенденцию можно заметить и на материале, о котором мы размышляем.

По-разному звучащие, пришедшие из разных языков термины переводятся на русский посредст-

<sup>1</sup> Понятие *комедия* возникло в древнегреческом языке как отражение ритуальной практики (в том числе и Дионисий) из двух слов: *комос* – подвыпившая, веселящаяся процессия гуляк и *оде* – песня. Исторические основания явления ушли в далекое прошлое, а пришедшее в XVII в. вместе с практикой придворного европейского театра слово в русском языке воспринималось целостно, в единстве семантики и фонетики. В последней части слова отчетливо слышалось созвучное русскому корню *дее* (действие); *комедиянтами*, *комедиантами* называли артистов, играющих на потеху, выступающих от лица *другого*. Первые русские пьесы конца XVII – начала XVIII вв. при всей серьезности их содержания обозначались как *комедии*, как тексты, предназначенные для игры, – *действия*: Темир-Аксаково действие (комедия о Баязете и Тамерлане), Малая прохладная комедия об Иосифе; Рождественская драма (Комедия о рождении Христовом) Дм. Ростовского и др.

<sup>2</sup> Справедливость требует отметить, что и раньше появлялись работы, авторов которых интересовал именно *смех*. Так, в конце XIX в. вышла книга Г. Спенсера «Физиология смеха». О хоровом, соборном, всенародном звучании гоголевского смеха писал в статье «"Ревизор" Гоголя и комедия Аристофана» Вяч. Иванов, размышлявший в другой, известной сегодня работе 1923 г. о принципиально разной природе дионисийской (прадионисийской, ритуальной, народной, сказали бы мы сегодня) и аполлонической катартики. А. В. Луначарский одну из последних своих работ 1935 г. назвал «О смехе» и т. д. Интересно, что последняя появилась именно в то время, когда М. Бахтин разрабатывал концепцию народной смеховой культуры Западной Европы как почвы, на которой вырастало творчество Ф. Рабле.

вом одного, совершенно определенного корпуса слов. В «Словаре русского языка» С. И. Ожегова слово *комизм* с указанием *греч.* поясняется не только как *комическая сторона, комическое, смешное в чем-нибудь*, но и усвоенным из английского словом *юмор* [6, с. 254]. Слово *комикс* с его уже знакомым греческим корнем в «Словаре иностранных слов» обозначено как происходящее из английского со значениями *комический, смешной* [7, с. 292]. А одно из значений слова *юмореска* в том же издании уже с пометкой *фр.* переводится как *нечто смешное, комическое* [7, с. 730]. В приведенных и многих других примерах можно видеть в качестве поясняющих к иностранным словам разного происхождения единственное русское слово *смешное*. Оно образовано от слова *смех (вызывающее смех)*, которое в ожеговском словаре толкуется как *выражение чувства радости, полноты удовольствия, веселья с помощью отрывистых, характерных звуков, сопровождающихся короткими и сильными выдыхательными движениями* [6, с. 654]. Т. е. слово *смех* в первом его значении понимается прежде всего как определенного типа реакция на что-то человека или группы людей.

Это вполне согласуется с обозначением Бахтиным специфического поведения, *проявления народной массы* в ритуально-праздничные дни средневекового европейского карнавала как *смеховой культуры*. Как никто до него, Бахтин отчетливо обозначил этим понятием *всеобщее, коллективное участие* массы в создании атмосферы веселого праздника и его проявления – усиленного в многолюдном сообществе *раблезианского смеха*. Как будто специально предупреждая желание будущих своих последователей от широкого использования этой терминологии, Бахтин писал: «Основное карнавальное ядро этой культуры вовсе не является чисто художественной театрально-зрелищной формой и вообще не входит в область искусств. Она находится на границах искусства и самой жизни. В сущности, это сама жизнь, но оформленная особым игровым образом... Карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Карнавал не созерцают, в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден» [8, с. 9–10]. Эти слова сигнализируют о необходимости чрезвычайно осторожного использования в новых условиях понятийного аппарата, выработанного Бахтиным для определения особых качеств народной культуры.

В отличие от *культуры* карнавала *искусство* последующих эпох характеризуется разделением функций. Искусство и комическое в искусстве предполагают наличие автора-создателя художественного произведения с одной стороны, и тех с другой стороны, кто его воспринимает, кто по-своему реагирует на те или иные его особенности.

Показательно, что составители «Словаря иностранных слов» обозначают семантику слов *комизм* (из греч.) и *юмор* (из англ.) одними и теми же определениями, но при этом *комизм* характеризуется как свойство объекта – *комическая, смешная сторона чего-либо* [7, с. 292], а в слове *юмор* фиксируется активность создающего субъекта. Эта активность реализуется в его *отношении* к чему-либо («добродушно-насмешливом») и в *умении* *показать* события, недостатки, слабости и т. п. в *комическом* виде: в искусстве *изображать что-либо* в смешном, комическом виде [7, с. 730].

Мы сосредоточимся на выявлении *комического* и *комедийного* в пьесах «Дни Турбиных» М. Булгакова и «Мандат» Н. Эрдмана, написанных в середине 1920-х гг., получивших триумфальное воплощение в совершенно разных по эстетике театрах – Московском Художественном Академическом (МХАТе) и Театре им. Мейерхольда (ТИМе), помня, что эпоха 1920-х гг. отмечена самым широким проявлением комического во всех родах и жанрах отечественной литературы, что почти все драматурги, в той или иной мере оставившие след в истории театра, использовали возможности комического: Маяковский, Булгаков, Замятин, Тренев, Билль-Белоцерковский, Эрдман, Платонов, другие.

Опорным в наших размышлениях является вопрос о специфически активной стороне в создании *комического*. Исходим из того, что сферу *комического*, как и все в произведении (все произведение), создает, безусловно, автор. И *комизм, комическое* – это прежде всего проявление своеобразия авторского мышления, его способа *писать*, наиболее ощутимо проявляющегося в специфике языковой выразительности текста в целом и в разных его компонентах. Но в ряде случаев часть своей творческой активности драматург объективирует в отдельных лицах, наделяет их функциями инициаторов действия и создателей *своего* текста – текста *своих* высказываний, особого поведения [9]. *Комедия* издревле сосредотачивает, концентрирует и наиболее отчетливо являет *комическое* (как *трагедия* – серьезное, *трагическое*) в речевом поведении героев как лиц *действующих, создающих* новые обстоятельства, придающих направление действию. В связи с этим уместно вспомнить наиболее цитируемое и никем не опровергнутое место из 5-й главки «Поэтики» Аристотеля, посвященное комедии: «...Смешное есть некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное». И чуть ниже: «Комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без выражения страдания» [10, с. 53]. В этих словах отмечены два принципиальных момента для понимания нашей проблемы. *Комедийный герой*, действуя, проявляясь во вне, по отношению к другим *не*

причиняет им страдания и не страдает сам. Развивая это положение с учетом последующего, послеаристотелевского опыта, можно сказать, что *сатирический* персонаж потому и требует развенчания, разоблачения, уничтожения с помощью смеха, что он *причиняет страдания*, притесняет, лишает возможности свободно реализовать себя другим лицам. Как правило, *сатирические* – лица, имеющие в каких-то формах власть, которую они используют во вред другим, делу (Савва Лукич в «Багровом острове» Булгакова, Победоносиков в «Бане» Маяковского).

Как видим, еще Аристотель, связывавший главное родовое отличие драмы с тем, что в ней герои, в отличие от героев произведений других родов, «изображаются действующими», и в размышлениях о комедии выделил характер действий персонажей – эти действия *не причиняют страдания*, они *не пагубны* для других. Заметим, в отличие от героев сатирической комедии.

*Комедийный герой*, проявляясь в сфере комического, *создает* (осознанно использует) в перспективе действия обстоятельства, в логике которых с очевидностью проявляется (проверяется, обнаруживается) степень его человеческой состоятельности, большая или меньшая мера продуктивности / разрушительности результатов деятельности для других.

Переходя к аналитической части, фиксируем, что основная *группа* персонажей Булгакова в интересующей нас пьесе – Турбины, их друзья, сослуживцы – люди, близкие по происхождению, образованию, культуре (они поют одни песни!). Их общность подчеркивают рифмующиеся фамилии: Мышлаевский, Студзинский, Шервинский, наконец, Суржанский. Мужчины призывного возраста, в большинстве – профессиональные военные, они оказываются в остро *драматической* ситуации. Отрекся от власти царь, которому присягали на верность, «отбыл» со всем штабом в германском поезде в Германию командующий добровольческой армией, позорно бежит, оставляя на произвол судьбы Украину, гетман, и каждый из *Турбиных* должен решить для себя вопрос, «в каком идти, в каком сражаться стане».

При этом «Дни Турбиных» дают основание говорить о разных по количеству и качеству проявлениях комического, не делающих произведение комедией. Уже в первой картине в доме напряженно, тревожно: в городе стреляют, ждут Тальберга, а его все нет. Но начинается картина комически окрашенным акустическим контрастом. Ремарка сообщает о торжественном бое каминных часов и *нежном* звучании в их исполнении *менуэта Боккерини*, и сразу вслед за этим звучит песня Николки. Подыгрывая себе на гитаре, он поет, как выразился

его старший брат полковник Алексей Турбин, «кухаркину песню»: песню ерническую с разговорной, уличной лексикой, соответствующим синтаксисом, интонированием. Николка, младший в семье, действует, что называется *невпопад*. Для Алексея наступление Петлюры, о котором поется в песне, не тема для шуток, но осуждает он, прерывая пение брата, как бы не текст, а исполнение, голос Николки.

«Кухаркиной песней» (сочиненной им самим!) Николка хотел отвлечь родных от тягостных дум, разрядить напряжение в доме, развеселить *в этот момент*. Смена пения речью, высказанные Николкой догадки о причинах отсутствия всегда пунктуального Тальберга еще меньше устраивают Алексея: «Не надрывай ты мне душу, пожалуйста. Пой *веселую*», – просит он брата. И Николка снова поет, и эта, того же эстетического качества, что «кухаркина», юнкерская песня про «любимую! буль-буль-буль бутылочку казенного вина» привычна в кругу Турбиных, она звучит не прерываясь. И вдруг меняется регистр звучания всей сцены: за комическим возникает и нарастает драматическое содержание. Песню подхватывает, по ремарке, «громдный хор за стеной в тон Николки» – по улице проходит часть, таких же, как Николка, мальчишек-юнкеров, которых завтра бросят под пули петлюровцев. В звучании «громдного хора» становятся не важны, не смешны глуповатые слова юнкеров-мальчишек о возможных встречах с *дачницами* и *буль-буль-буль бутылочками казенного вина*.

Алексей, задающий тон действию, изначально суров и серьезен, потому что слишком сложна ситуация. Еще отбивают время *домашние часы*, но наступили такие исторические *дни*, когда он, кадровый офицер, старший, должен думать о судьбах не только близких, но и тех мальчишек, чьи голоса врываются с улицы «громдным хором». В третьем акте он прикажет дивизиону снять погоны, разойтись по домам: «... В балагане я не участвую, тем более, что за этот балаган заплатите жизнью и совершенно бессмысленно вы» [11, с. 143].

Слово *балаган* употреблено в речи Алексея не только в переносном смысле. *Балаган* и связанные с ним *формы народной комеди* актуализируются в пьесе и в прямом, и переносном смысле не раз. Балаганно-развлекательной, отвлекающей по своей природе была открывающая пьесу песня Николки. Другую, столь же дурашливую, юнкерскую на слова «Песни о вешем Олега» поют хором после распитой бутылки водки собравшиеся за последним ужином перед завтрашним боем давно вышедшие из возраста юнкеров друзья дома – офицеры. Эта линия будет поддержана в начале кульминационного третьего акта пением юнкеров в Александр-

ровской гимназии. Опять начинает, по ремарке, «на нелепый манер солдатской песни» Николка:

Дышала ночь восторгом сладострастья,  
Неясных дум и трепета полна!  
*Свист.*

Юнкера (*оглушительно поют*).  
Я вас ждала с безумной жаждой счастья,  
Я вас ждала и млела у окна.  
*Свист.* [11, с. 140].

В «оглушительном пении» со «свистом» романса для женского голоса можно видеть нежелание мальчиков с оружием в руках считаться с трагизмом наступающего момента, проявление буйства молодой энергии, может быть, в последний раз перед боем проявление того самого отчаянного веселья – *упоения* «у бездны мрачной на краю», о котором писал Пушкин. Комизм игровой ситуации с пением юнкеров *остраняет, осуждает* неуместность, противоестественность военных действий, местом которых оказывается гимназия, а также сцену драматического столкновения Алексея со *своими* – младшими офицерами, воспринявшими приказ командира как измену и готовыми повернуть против него оружие. Еще большим контрастом хоровое пение романса начала картины (как и менуэт Боккерини первой картины первого акта) оказывается ее финалу – сцене гибели Алексея под пулями петлюровцев с нарастающими звуками их гармошки, их «оглушительного марша».

Комизм первой песни Николки, пения юнкеров подчеркивает и по-своему выражает их юный возраст, предопределяет снисходительное в силу этого к ним отношение. Комическое близкой природы окрашивает образы Ларисюка и Шервинского. Житомирский кузен Ларисюк как будто вне того напряжения, в котором живут *Турбины*. Милый недотепа, непригодный к воинской службе, он переживает за всех, но уже в начале действия рад тому, что *достиг цели* – добрался до своих киевских родственников, до «тихой гавани», и говорит, говорит бесконечно о счастье встречи с ними. Он никак не протраивает логики своей жизни. Автору он нужен в качестве лица, *комически остраивающего* своей неловкостью ловкость других (даже пить, к изумлению Мышлаевского, не умеет), неуместно высоким, книжным слогом *комментирующего* не поддающееся логике настоящее. Но в общем восприятии автора, героев, читателей этот персонаж

комичен и мил: он никого не расстроил, не обидел, и впереди, в перспективе, не возьмет в руки винтовку, не станет причиной чьей-то смерти.

Последним близок Ларисюку не менее комический, но более яркий Шервинский – франт, фантазер: сам придумал и поверил в реальность возвращения императора. Он может и забытую кем-то из сбжавшего начальства золотую табакерку прихватить из гетманского дворца, и едва ли не прилгнуть. Но он обаятелен, артистичен, и этим предвосхищает Остапа Бендера не меньше, чем в этом замеченный Аметистов из «Зойкиной квартиры». Но если Остап все время что-то «комбинирует», придумывает и осуществляет, то успеху настойчивых ухаживаний за Еленой способствовала не столько собственная *деятельность* Шервинского, сколько бегство Тальберга, и, конечно, *от природы данный* ему талант, голос. Только сбросив погони в финале, он начинает думать о своей реализации в мирной жизни, связывает ее в планах (уже за пределами действия) с искусством, с поступлением в оперу<sup>1</sup>, и этим в глазах автора *оправдан*: ему из трех «женихов» – друзей дома – он *отдает* в жены «прекрасную Елену».

Именно Шервинского, уверовавшего накануне после выпитого спиртного в возвращение императора, Булгаков сделал *свидетелем* бегства гетмана – представителя высшей власти и, по функциям, комического дублера царя (царь присутствует виртуально, в разговорах героев). Эпизод можно было бы счесть веселой интермедией, решенной в народно-площадном ключе, если бы в логике действия этот эпизод не дал последний аргумент в решении главного, жизненно важного вопроса Алексею и его товарищам: кого защищать, рискуя жизнью, если страна забыта, власть брошена. Шервинский в эпизоде гетманского дворца представляет сторону людей своего круга, своих друзей и отчасти зрителей. Он как бы «со стороны» видит, а вместе с ним видит удвоенным зрением зритель/читатель, как пытавшийся при своем появлении командовать, призывать к ответу подчиненных гетман становится послушной *игрушкой в руках немцев* в буквальном смысле слова: принимает их предложение ехать в Германию, отдается им *в руки*, его бинтуют-пеленают, как ребенка, выносят на носилках совершенно беспомощного. И все это действие реализуется в формах обильно нарастающей макаронической речи – любимого балаганного средства. Гетман сначала требует говорить по-украински – у Шервинского это получается плохо, потом, после получения информации о бегстве подчиненных,

<sup>1</sup> Булгакову не чужда самоирония: он награждает деталями своей судьбы, биографии героев с явно выраженной комической доминантой: Шервинского в «Днях Турбиных» – *своим* голосам и юношескими мечтами о карьере оперного певца, Дымогацкого в «Багровом острове» – бездомностью, безденежьем юности, попытками первого творческого самовыражения в драме и весьма проблематичной ее реализацией в театре.

принимает важнейшие решения по-русски, и, наконец, звучит, все перекрывая, смесь украинско-русско-немецкой речи.

Эпизод бегства гетмана – *балаганный* в определении по русской традиции, *фарсовый* – по европейской, не меняет природы действия пьесы в целом. С одной стороны, он может рассматриваться как относительно самостоятельный, как *интермедия*, с другой – предстает необходимым фрагментом широкой эпической картины *дней* революции. В последнем качестве и в особом жанровом оформлении он развивает не просто тему, но и *мотив* бегства в драматургии Булгакова. Этот мотив проявился в эпизоде объяснения Тальберга с женой; крупно, в карикатурно-шаржированной форме представлен в сценах с гетманом и потом получает развитие в пьесе «Бег». Но в «Днях Турбиных» действие сосредоточено не на бегущих, а на вынужденном делать свой выбор, принимать страшные в любом варианте решения большинстве. Не случайно в названии пьесы родная Булгакову (по бабушке) фамилия дана во множественном числе.

Таким образом, комическое «Дней Турбиных» наиболее ощутимо в сфере проявления авторской активности: в стилистическом оформлении текста, способах изъяснения некоторых, наделенных чувством юмора персонажей; а также в особых соотношениях компонентов сцен, картин, действия. Комическое в разнообразии проявлений вплетается в напряженное драматическое действие, оказывается соприродным его интеллектуальному основанию: герои предстают в поисках аргументов, в процессах этического, гражданского, личного человеческого выбора в дни революции, втягивают в процессы со-размышления читателя/зрителя. Финал судьбы Алексея Турбина определяется его осознанным решением. Его гибель – кульминация действия – сегодня осознается как экстраполяция на будущее России, знак обреченности лучших ее сынов. Финальное украшение елки – вечного дерева к сочельнику можно рассматривать как мечтание чеховских героев о запредельно далеком: о небе в алмазах, о том, как изменится жизнь через двести, триста лет...

Иначе проявляет себя *комическое* в «Мандате». Осуществляясь на большей части действия как *комедийное*, часто в балаганно-фарсовых формах, оно отчетливо выходит за его пределы: в финале восприятие отдельных эпизодов, действия в целом корректируется в обратной перспективе, обнаруживая драматическую и эпическую основу.

Современники Эрдмана писали о его пьесах как о *сатирических комедиях*, разоблачающих мещанство. В постперестроечные времена стали говорить о сатирическом изображении бюрократии и быта советских коммуналок [12], в 2000-е увидели,

что существование эрдмановских персонажей «*изначально катастрофично*» [13, с. 27].

При этом практически всегда и везде речь шла обо «всех»: в одних случаях «все» казались подвергнутыми сатирическому разоблачению, в других – «все» воспринимались страдающими. Смущает в этом отсутствие должного внимания к дифференциации героев, разнице побудительных мотивов и средств достижения цели, к специфической для драмы как рода литературы *активности* героев и результатов этой активности на разных этапах развития действия. Для интерпретации драматических произведений, в том числе и комического свойства, вопросы о том, чего хотят герои, как, какими средствами добиваются цели, принципиальные.

«Мандат» в отличие от подавляющего большинства пьес середины 1920-х гг., в которых представлены разные политические силы («Любовь Яровая», «Шторм», «Рычи, Китай!», «Дни Турбиных», «Разлом»), показывает *одну среду* – людей, потерявших после революции почву под ногами, *чужих* ей. Место действия практически не выходит за пределы частного пространства – дома. Но вот что важно: герои в *своем* кругу чувствуют себя и ведут по отношению друг к другу по-разному: разность отношения к *своим* как к *другим* нарастает и разделяет их; семья, дом становятся ареной политических дискуссий.

Действие начинается с изображения людей *маленьких* во всех смыслах: потерянных, растерянных, самого низкого положения на фоне представленных в пьесе. Но в момент знакомства с ним Павел Сергеевич Гулячкин счастлив. Боящийся всех – «домового председателя», «из милиции комиссара», соседа Широнкина, подселенного в дом советской властью, он придумал, как сохраниться / *схорониться*. Чрезвычайно гордый собой («Вы на меня не смотрите, что я гимназии не кончил, я эту революцию насквозь вижу»), с *высоты лестницы*, на которой развешивал картины, он рассказывает мамаше, что уже проскоблил в матовом стекле прихожей дырочку, и сквозь нее может видеть, *кто в дверь звонится*. Для *чужих* картину «Вечер в Копенгагене» перевернет, а на обратной ее стороне он портрет Маркса приспособил: «Ну, комиссар постоит, постоит и уйдет... А потому, что Карл Маркс у них высшее начальство, мамаша» [14, с. 22–23]. Он смешон своими *домашними* средствами спасения, своей речью. Но он ни на кого не давит, ни на что не посягает. Более того, сегодня мы, отдалившиеся от социально-политических баталий первых лет революции, видим, что проблемы, которые Гулячкин пытается решить, не лишены универсального, витального свойства – он охраняет семью, хочет выжить сам, не теряя уважения к себе («мы народ православный»). И по этой

линии подспудно, за видимым комедийным будет накапливаться драматическое содержание.

Неискушенность, неучастие главных эрдмановских героев в борьбе за место в социальной иерархии делают их прямыми наследниками Иванушки-дурачка русских сказок и того синтеза комически акцентированного *снижающего* в этом образе, что не исключает проявления в нем нравственно высоких качеств, которые обеспечивают ему (Иванушке из сказки) финальную победу. Хотел или не хотел этого автор, но Гулячкин, как и Подсекальников, в системе персонажей по функциям в семье, в социуме может быть соотнесен с образом «младшего» (по Проппу), обижаемого, сказочного простака-«дурачка», с героем, которого готовы использовать в корыстных целях другие: умные *старшие*. Основание для симпатии к главным эрдмановским героям читателя и зрителя – их детская наивность, ведущая к множеству комических ситуаций, непричастность к каким бы то ни было механизмам давления на других и нравственная победа – драматическое пробуждение человеческой личности в финале («И поражение от победы ты сам не должен отличать»).

*Иванушки* Эрдмана в начале его пьес за пределы собственного дома не выходят, иных контактов, кроме семьи, не ищут, их боятся. Но к ним идут. Идут люди, ими, безусловно, уважаемые, делающие им, по их представлениям, честь своим посещением. От приходящих идет инициатива, имеющая целью перспективу повышения их личного благоустройства в новой жизни. Средством получения должны стать *иванушки*. Устоять *иванушки* не могут: в отличие от приходящих, они пристраивают свое поведение в пределах момента, не заглядывая далеко, а если и заглядывают, то уж совсем далеко, страшась последней минуты своей жизни.

Комедийное содержание «Мандата», казалось бы, в самом традиционном для жанра варианте связано с попыткой Надежды Петровны Гулячкиной выдать замуж засидевшуюся в девках дочь Варвару, да еще в самом выгодном, почетном варианте: *сам* Сметанич готов сватать ее. Мотивы, определяющие стратегические действия матери в этом направлении, имеющие отношение к законам продолжения жизни, естественны, оправданы. Но условие Сметанича – он хочет получить в приданое коммуниста – гиперболично, фантастично, чревато множеством остро комедийных положений, что усиливается активностью, готовностью матери выполнить его условие любой ценой. Это условие оказывается за гранью понимания наивного Гулячкина (не случайно мать в первом эпизоде называет его детским именем).

Павел Сергеевич. Да разве, мамаша, партийного человека в приданое давать можно?

Надежда Петровна. Если его с улицы брать, то, конечно, нельзя, а если своего, можно сказать, домашнего, то этого никто запретить не может.

Павел Сергеевич. Мы, мамаша, народ православный, у нас в доме коммунисты не водятся.

Надежда Петровна. Не бойся, сынок. Не бойся, Павлушенька, я твой грех замолю.

Павел Сергеевич. Какой грех?

Надежда Петровна. Да уж придется тебе, Павлушенька, в партию поступить [14, с. 24].

Добиваясь своего, Надежда Петровна *соблазняет* сына: как маленькому в детской игре рисует ему *картину* [15, с. 7–23] невероятного его коммунистического счастья – *катанья* на редком в ту пору автомобиле.

Надежда Петровна. А чего тебе делать: разве у начальства дела какие бывают? Катайся на автомобиле, больше ничего... Ты катаешься, а я молось. Ну и житье у нас будет?!

Павел Сергеевич. Кататься? Хорошо, мамаша, я подумаю [14, с. 24–25].

Этот эпизод, чего не замечают пишущие о пьесе, отчетливо свидетельствует о том, что мысль о вступлении в партию принадлежит не Гулячкину, что она вызвала его внутреннее, до конца так и не сломленное сопротивление. Инициатива идет извне, от Сметанича. Ее, во истину, дьявольскую, искушающую суть Эрдман обнаруживает, показывая его пособницей, посредницей Надежду Петровну [15]. Но и на соблазны матери Гулячкин не поддается, оттягивает ответ, обещает *подумать*.

Гулячкин на ее глазах даже начинает примеривать роль коммуниста (как после уговоров примерит на себя царское платье кухарка Настя). И первое, что в его представлении делает *человек партийный*, – он угрожает, требует, резко повышая голос. Откуда-то из гимназических лет всплывает в памяти *чужое* – французское – слово *силянс* может быть, от того, что Франция ассоциировалась с революцией, может быть, особенно строг был в гимназии учитель французского, но показательно в тексте *русское* написание и соответственное, видимо, произношение слова. Гулячкин оксюморонно грозно воспроизводит требование *тишины*, усиливая эффект ударом кулака по стене. Репетиция прерывается появлением соседа, который заявляет, что идет жаловаться в милицию<sup>1</sup>. Испуганная мать

<sup>1</sup> Тема соседа, угрожающего доносом, столь характерная для советской действительности последующих сталинских десятилетий, изображение его поведения как важнейшей действенной линии произведения, наверное, впервые столь провидчески представлены в нашей литературе именно в «Мандате».

просит сына *прикрикнуть* на Широнкина (опять в качестве аргумента представляется сила голоса), и Гулячкин, как заклинание, воспроизводит только что произнесенное французское слово, добавляя силу звука, что заменяет уверенность, и объявляет как о совершенном факте то, что еще только обсуждалось с матерью: «Я человек партийный». Гулячкин, по ремарке, собственными словами *страшно напуган*, Широнкин *пятится задом к двери*. Но эффект достигнут – сосед отступил. Именно эта сцена становится завязкой главной линии действия и демонстрирует модель каждого из витков его развертывания: страх как основание агрессии одной стороны и неизбежности отступления противной стороны.

Чтобы свадьба состоялась, Сметаничам достаточно было один раз продемонстрировать одного *домашнего* коммуниста. Эрдман щедрыми балаганскими мазками пишет интермедию с *родственниками* из рабочего класса. Чем более невпадет в речах приглашенных с улицы, совершенно фантастических лиц в качестве *родственников* используется советская лексика, которой они сами не понимают, чем больше в их речах несовпадений, приводящих хозяев в оторопь, и, можно сказать, откровенной *зауми*, тем более убедительны они в своей *партийности* для Сметаничей.

Но до того, как везти семью на свадьбу, Гулячкину не раз приходится встретиться с решительно настроенным соседом, угрожающим всякий раз разоблачением и милицией. И ожидание новой встречи заставляет Гулячкина форсировать события, мучительно искать все новые и новые внешние (другие ему не известны) аудиальные и визуальные аргументы, убеждающие соседа в партийности. Тот каждый раз будет ретироваться, а потом подступаться с новыми вопросами и требованиями новых доказательств. Так они и будут балаганно утрировано по очереди нагонять совсем не комический для них самих страх друга на друга. Именно по этой линии появляется на одном из этапов поединка мандат, в котором, кроме названия, ничего от документа революционного времени нет; и в завершение именно Широнкин придет с потрясшим всех известием о том, что *арестовывают отказы*.

Слово *мандат* – от латинского *mandatum* в представленной автором ситуации отчетливо ассоциируется с другим: *manuscriptum*. *Рукописание* с собственноручной подписью человека (часто кровью)

скрепляло, по давним преданиям, договор человека с дьяволом. Мандатом Эрдман соединил две линии действия в пьесе: активной Надежды Петровны, готовой заложить душу [16] собственного сына во имя замужества дочери, и защищающегося, вынужденного делать вид партийца, изобретать все новые доказательства своей партийности Гулячкина. Она планирует стратегически: надеется выйти из ситуации без потерь с помощью молитвы (обещает *грех* замолить – эти слова выдают ее не вербализованное ощущение того, что партия и дьявол – «близнецы-братья»). Он под дамокловым мечом, в ожидании очередного прихода по его душу черта-дьявола Широнкина в качестве доказательства своей партийности импульсивно выписывает самому себе манускрипт – мандат. В бумаге, представленной названием документа и текстом, мнимой величиной оказывается название (оно и обмануло однажды Широнкина, он в очередной раз отступил), потому что текст дает истинную информацию – адрес, по которому проживает Гулячкин<sup>1</sup>.

Мотив страха главной линии действия по-разному на разных этапах действия аранжирует и другие, сопутствующие ему. Из страха перед новой властью, перед обыском у себя дома Вишневецкая (комедийный персонаж, практически вводное лицо, сцена с ней имеет такую же интермедийную природу – *текста в тексте*, что и сцена с *родственниками* из рабочего класса) принесла Гулячкиным на сохранение неизвестно как оказавшееся у нее платье княжны в сундуке – «все, что в России от России осталось». Это действие, как ей представляется, на перспективу – она ожидает за спасение платья в случае возвращения царя награды. Но платью суждена другая судьба. Одетое из любопытства на кухарку оно заставило ее хозяев перед ней обмереть, говорить с ней почтительно, как с княжной (комедийная параллель с эпизодами отступления Широнкина перед Гулячкиным с *мандатом* в руках). Стремительность балаганного действия (как и выросшего на основе балагана кино) – переодевание, необходимость от страха снова прятать платье в сундук, теперь прямо на Насте, спешная транспортировка сундука к Сметаничам, их ослепление при ее явлении из сундука, хоть и в подмоченном, но царском платье, мгновенное решение о свадьбе, *венчание* ее с Сметаничем-младшим – все заканчивается балаганным же *развенчанием* ее в глазах Сметаничей и их гостей как *венценосной* особы. Чему она и не сопротивляется<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Гулячкина можно рассматривать в ряду тех героев древнерусских текстов с сюжетом договора человека с дьяволом (Повесть об убогом человеке и др.), которые сумели в последний момент обмануть нечистого, сохранить вечную душу.

<sup>2</sup> Настя – единственный персонаж, который ни за кого себя не выдает. Больше того, для изменения своего положения кухарки она ничего не предпринимает, в этом направлении *не действует*. Счастье в виде мужа, изъясняющегося, как герои ее книжек, свалилось на нее нечаянно. Комические составляющие образа Насти создаются комедийными положениями, в которых она оказывается помимо своей воли.

Но заканчивается пьеса не крахом интриги, затеянной Надеждой Петровной ради устройства судьбы Варвары, даже не выяснением происхождения Насти и содержания мандата. В финальных сценах характер действия определяется исключительно Гулячкиным – вспышкой его энергии, изменением ее природы. Теперь он по-настоящему переходит в наступление, да не на одного, как в случае с Широкиным, а на всех находящихся в доме Сметаничей, и еще раз сникает перед Широкиным, как черт из табакерки, появившимся из сундука, но это последний раз. Количество переходит в качество, и в финале Павел Сергеевич предстает совершенно в ином модусе.

Готовые к торжеству Гулячкины приходят в дом Сметаничей и узнают, что свадьбы не будет. Как только до Гулячкина доходит, что Варька опозорена, что все его муки были напрасны, он в состоянии аффекта, не помнящий себя, обрушивается на всех праведным гневом. Обвиняя и угрожая только интонацией, он выпаливает, как в бреду, слова, о сути которых понятия не имеет: заявляет, что он «с третьим интернационалом на ты разговаривает», что «во время революции в подполье работал», что он, «может быть, председатель... домового комитета. Вождь!». Что следует из этого для перепуганных гостей Сметанича, не ясно. И заканчивает Гулячкин свою тираду, изредка перемежаемую междометиями перепуганного Автонома Сигизмундовича, зачуженным сакраментальным «Силянс! Я человек партийный!» Истинное состояние его фиксирует ремарка «от страха садится на стул» [14, с. 72]. Заметим, и самое буйное проявление активности Гулячкина не угрожает реальной безопасности других.

При этом Эрдман не упускает случая и здесь создать комедийный эффект: когда Гулячкин встает со стула, на заднем его месте к общему изумлению обнаруживается приклеившийся портрет императора. Эта ситуация, с одной стороны, соединяет и комически удваивает сцену с Настей из второго акта (ее усаживают в царском платье на стул-трон с лежащим на нем заряженным пистолетом), с другой стороны, предвещает ее первое появление с мужем после венчания в церкви. И вот то, что на месте сестры оказалась кухарка, окончательно выводит Гулячкина из себя. Наводя еще больше страха на окружающих, распаясь все сильнее, он впер-

вые выступает с огромным монологом совершенно искренне и даже истово. Комический в зловеще торжественном обращении к «женщинам, мужчинам и даже детям», в использовании не в попад словаря революционного времени и митинговых риторических формул («За что мы боролись, за что падали на полях красных сражений, мы – рабочие от сохи и председатели домового комитета»), он предпринимает самостоятельное *революционное* «свергающее» действие. Впервые в жизни идя против течения, преодолевая господствующее в пространстве дома Сметаничей восприятие Насти наследницей империи, он заявляет: «Ваше императорское высочество! Вы... сукина дочь» [14, с. 76]. На эту пародийную, с точки зрения читателя/зрителя, революцию ушли все его силы, дальше сражение с гостями и диалог с Настей берет на себя Надежда Петровна.

Гулячкин долго не может прийти в себя. Ему не дано осознать иронию автора, назвавшего авторитетное для Гулячкиных лицо Олимпом Валериановичем Сметаничем, семантику верха, заданную именем Олимп (вершина горы, обиталища греческих богов) и явно снижающей фамилией Сметанич (сметана – вершок подкисшего молока, скисшие сливки). Для Гулячкина только в этот момент рухнули небеса с их Олимпом, пали прежние авторитеты. Все. После того как *сам господин Сметанич* обманул, пал в его глазах, он вспомнил о другом полюсе – о новой власти в Кремле, предположил, что после совершенного им *геройства* его туда *без доклада пускать будут*: «Вы понимаете ли, до какого я апогея могу теперь дойти?» [14, с. 78].

Предпоследнее явление пьесы до известной степени повторяет логику всего предшествующего действия, определяемую переменами положений Гулячкина и Широкина: страха одного, наступления другого и новыми их циклами на следующих этапах. В последнем эпизоде на какое-то время Гулячкин оказался в роли Широкина – он пугает Сметаничей и все их мертвое царство, но пугает только выросшим в нем чувством ниспровергателя, читай, революционера. И только до нового появления Широкина, объявившего его Лжедмитрием и Самозванцем, отнявшего мандат и побежавшего с ним в милицию. Теперь и Гулячкин сброшен с высот революционного геройства в самый низ. Он в отчаянии, он переживает смерть во всех

---

Эти составляющие усиливаются за счет ассоциаций. Самые широкие – балаганно травестированные и сказочные: Надежда Петровна, как злая старуха, заботится о своей дочери, но завидный жених и богатство достаются работающей на нее сироте, в другом варианте – Золушке. Имя героини, как и ее увлечение бульварными романами из *принцесской жизни*, позволяют видеть в Насте «Мандата» комический парафраз горьковской Насти из пьесы «На дне». Именование *кухарка*, воспроизводимое множество раз в речах разных героев, позволяло современникам Эрдмана уловить явную иронию автора, который, выдав замуж за Сметанича-младшего, осуществил предел мечтаний и истинное место героини вопреки перспективе, уготованной В. И. Лениным: он в 1920 г., обращаясь к молодежи, убеждал в необходимости учиться, выражал уверенность в том, что при этом условии *кухарка* может управлять государством.

взятых им на себя ролях и возвращается к себе – к тому качеству, в котором проявился в начале пьесы: «Мамаша, скажите им, что я дурак, скажите им, что я глупый, дураков, мамаша, может не вешают» [14, с. 80].

У Эрдмана много комически заостренных бытовых деталей, но художественная реальность его пьесы, вырастая из быта, обретает в его концентрации условный характер. Бытовые детали (платье, портфель, мандат-справка о месте жительства), ситуации вырастают до символов, сообщают всему изображению масштаб и силу обобщения, выходящего далеко за пределы домашней жизни. Драматург исследует проблемы мировоззренческие, миростроительные, обращается к проблеме, которую в свое время сформулировал Н. Щедрин: кто создает обстоятельства разрушительного свойства для человека, для его жизни – черти родят болото или болото родит чертей... Эрдман показывает, что большинство действующих лиц его пьесы боится новой власти в силу того, что еще не знает, как воспользоваться ее возможностями, но это большинство готово пристроиться к любой власти, *породниться* с ней ради этих возможностей. Больше того, мы видим, как люди, далекие от политической власти, но «старшие» у себя «на дому», как говорил у Маяковского Присыпкин, устраивают систему отношений, построенную на принуждении, использовании жизненного потенциала «младших». Не власть, не госорганы давят на Гулячкина, заставляют отступить от своих позиций, уничтожают в нем маленького, но человека, а самые близкие, родные и авторитетные для него люди *попирают его достоинство*, понуждают вести себя противно своей природе. Вынужденное раздвоение героя на Гулячкина – человека «разоренного», но уважающего себя, на человека «православного» и изображающего коммуниста выводит коллизию пьесы и ее центрального героя за рамки комедийного, тем более сатирического изображения.

Эрдман заканчивает действие неожиданно для зрителей, для героев и прежде всего для центральных героев – Широнкина и Гулячкина. Первый возвращается из милиции и, рыдая, садится на стул в бессилии, потому что лишился главного аргумен-

та: пугать больше нечем, *отказываются арестовывать*. Дурная бесконечность нападений и отступлений от страха закончена и для Гулячкина. Он прежний *умирает* в последнем испытании – в ожидании реального ареста. Но не будет «наказания» за преступление – «преступление» совершил над собой, перед собой, сам должен и судить себя и решать, как жить. Работа сознания для такого героя, как Гулячкин, не привычна, не известна. Поэтому резким контрастом после конклавной сцены в доме Сметаничей, чуждо, странно, тихо звучит в финале его дважды повторенный вопрос: «Чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?». Этот вопрос героя в самый драматический момент его жизни обращен только по форме к мамаше. Это вопрос к себе. Остановилось в этот момент все и всё. Одиночество на миру героя, задавшего себе неразрешимый, экзистенциальный вопрос, окончательно выводит его за пределы комедийного изображения и пьесу за пределы комедии.

«Мандат» осуществляется на большей части художественного пространства как *комедийное* произведение, часто в откровенно балаганных формах. Но в финале, в сильной позиции, восприятие отдельных эпизодов и действия в целом корректируется в обратной перспективе, обнаруживая драматическую и эпическую основу, экзистенциальную проблематику, и выходит за пределы комедии.

Сказанное позволяет думать о том, что комическое в культурно-исторических условиях неклассического XX в. утрачивает необходимость, а часто и возможность анализа в недавно актуальных регулятивных методиках (как в аспектах жанра комедии, сатирической комедии, драмы, о чем шла речь, так и в аспектах форм собственно комического: юмор, сатира, ирония, сарказм). Уже художественная практика 20-х гг. XX в. показывает, как расширяются функции потенциально комических компонентов, трансформируются формы, средства народного (на русской почве – балаганного) комизма в авторском творчестве. Произведение осуществляется не столько в жестко заданных *дифференцирующих* стратегиях, сколько в формах, которые воспринимаются как *неповторимо авторские синтезирующие модели* [17].

### Список литературы

1. Фрейденберг О. М. Миф и театр. М.: ГИТИС, 1988. 131 с.
2. Боров Ю. Комическое. М.: Искусство, 1970. 268 с.
3. Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987.
4. Зверев А. Смеющийся век // Вопросы литературы, 2000, июль–август. С. 3–38.
5. Пушкин А. С. ПСС: в 10 т. Т. 10. Л., 1978.
6. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Рус. яз., 1984. 816 с.
7. Современный словарь иностранных слов. М.: Рус. яз., 1993. 740 с.
8. Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худ. лит., 1965. 526 с.

9. Головчинер В. Е. Действие и конфликт как категории драмы // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2000. Вып. 6 (22). С. 65–72.
10. Аристотель. Поэтика. М.: ГИХЛ, 1957. 182 с.
11. Булгаков М. А. Пьесы 1920-х гг. Л.: Искусство, 1989. 991 с..
12. Головчинер В. Е. Драматургия Н. Эрдмана в советском и постсоветском пространстве // Русская литература в современном культурном пространстве. Мат-лы III Междунар. науч. конф. (4–5 ноября). Часть 2. Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2005. С. 94–100.
13. Шевченко Е. С. Театр Николая Эрдмана. Самара: Изд-во «Самарский ун-т», 2006. 212 с.
14. Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. 448 с.
15. Головчинер В. Е. Визуальный потенциал драматического текста (опыт Н. Эрдмана в пьесе «Мандат» // Драма и театр: Сб. науч. тр. Тверь, Твер. гос. ун-т, 2007. Вып. VI. 330 с.; Щитов А. В. Моделирование потенциала представления в драмах Н. Эрдмана и М. Булгакова («Мандат», «Дни Турбиных» // Сибирский филологический журнал, 2008, № 3. С. 68–75.
16. Головчинер В. Е. Трансформация мотива договора человека с дьяволом в драматургии Н. Эрдмана 1920-х гг. // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе (архетип, мифологема, мотив). Мат-лы II Междунар. науч. конф. (25–26 января 2005 г.). Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2005. С. 118–129.
17. Головчинер В. Е. Тенденции жанрово-родовых изменений в русской литературе XX в. Русская литература XX–XXI вв.: проблемы теории и методологии изучения. Мат-лы III Междунар. науч. конф. (4–5 дек. 2008). М.: Изд-во МГУ, 2008. С. 10–14; Головчинер В. Е. Жанровые стратегии в русской литературе XX в. // Литературный текст XX в.: проблемы поэтики: мат-лы III междунар. науч.-практ. конф. Челябинск: Цицеро, 2010. С. 68–75.

Головчинер В. Е., доктор филологических наук, профессор.  
**Томский государственный педагогический университет.**  
Ул. Киевская, 60, г. Томск, Томская область, Россия, 634061.  
E-mail: [golovchiner@mail.ru](mailto:golovchiner@mail.ru)

*Материал поступил в редакцию 02.03.2011.*

*V. E. Golovchiner*

**COMEDY, COMIC AND HUMOR ISSUES**  
**“DAYS OF THE TURBINY” BY MIKHAIL BULGAKOV, “THE MANDATE” BY N. ERDMAN**

The article deals with the reasons of such definitions as comedy, comic elements, comicality, culture of laugh (“smehovaya kultura” – M. Bahtin). The author reviews the development of comic, comicality and specifies their functions in the plays by M. Bulgakov (“Days of the Turbiny”) and N. Erdman (“The Mandat”).

**Key words:** *comedy, comicality, culture of laugh (“smehovaya kultura” – M. Bahtin), drama, action, hero, function, M. Bulgakov, N. Erdman.*

**Tomsk State Pedagogical University.**  
Ul. Kiyevskaya, 60, Tomsk, Tomsk region, Russia, 634061.  
E-mail: [golovchiner@mail.ru](mailto:golovchiner@mail.ru)