

Д. Д. Николаев

## КОМИЧЕСКОЕ В ДРАМАТУРГИИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1920-Х ГОДОВ

Определяются основные тенденции развития комического в драматургии русского зарубежья 1920-х гг.: сначала преобладают малые жанры и юмористические произведения, тематика которых не связана с эмиграцией; потом большую роль играют традиционные формы комедии и тема беженства; особое место занимают синтетические формы. Вопросы поэтики жанров рассматриваются на примере произведений А. Т. Аверченко, И. Д. Сургучева, А. М. Ренникова, Н. Н. Евреинова.

**Ключевые слова:** комическое, драматургия, поэтика, литература русского зарубежья, комедия, кабаре, юмор, сатира, синтез жанров, Евреинов, Аверченко, Ренников, Сургучев, театр.

Литература русского зарубежья в первые после-революционные годы жила «в ожидании трагедии». Об этом писали критики, об этом говорили писатели. Только жанр трагедии может передать дух эпохи – полагали многие. «Мы переживаем эпоху трагическую, и массы реагируют и требуют трагедий с общечеловеком, – писал Ю.Офросимов в статье “Грядущий Театр”, опубликованной в 1920 г. в берлинском журнале “Жизнь”» (3. с. 23–26). Но на самом деле массы, судя по всему, требовали иного: в том же Берлине в начале 1920-х гг. расцветают русские кабаре – «Синяя птица», «Ванька-встанька», «Карусель» [1, с. 96–146]. И в дальнейшем художественная практика – и литературная, и сценическая – показывает, что зрители желали видеть на сцене скорее не трагическое, а комическое. В драматургии Аверченко, Тэффи, Сургучева, Ренникова, Евреинова, Хомицкого, Набокова важнейшую роль играло комическое начало. В литературе русского зарубежья 1920–1930-х гг. развивались как собственно комедийные жанры, так и формы на грани комического и трагического (драматического): трагикомедии (так, например, называет пьесу «Чертова карусель» Ренников), или «драматические комедии», если воспользоваться жанровым определением, которое Набоков дал своему «Событию». Комические характеры, реплики и эпизоды вводились и в текст «серьезных» драм, но этого аспекта мы не касаемся в данной работе.

Можно было бы предположить, что основным источником комического на сцене станет советская действительность: писатели русского зарубежья захотят обличить большевистские порядки. Но на самом деле в 1920-е гг. в драматургии юмор играет роль более важную, чем сатира. Определяющей моделью оказывается не сатирическая комедия, а комедия положений в различных вариациях, главной темой – семейные отношения. Образ жизни героев даже в своей изменчивости подчеркивает незыблемость бытовых устоев: одни просто живут так, словно их придумали еще до революции, другие – утратили прежний статус, состояние, уверен-

ность и т. п., но стремятся восстановить то, что было. Эта «стабильность» отвечает потребностям аудитории, нуждающейся в «точке опоры», – отсюда и соседство в репертуаре произведений эмигрантских и дореволюционных, подчас практически не отличающихся друг от друга.

В первой половине 1920-х гг. комическое начало в драматургии русского зарубежья проявляется прежде всего в малых жанрах: одноактных пьесах, скетчах, сценках для театров-кабаре и т. д. Связано это в значительной степени с тем, что для их сценического воплощения складываются более благоприятные условия. Небольшие по объему, рассчитанные всего на нескольких актеров и не требующие сложных костюмов, декорации, реквизита произведения легче поставить в условиях эмиграции, где нет ни собственных театральных залов, ни больших трупп, ни возможности для долгих репетиций, ни, наконец, достаточного количества зрителей, способных хотя бы компенсировать расходы. В отечественном искусствоведении этот комплекс произведений обычно относится к «эстрадной драматургии», и мы в дальнейшем будем использовать данный термин.

Принято считать, что комическое в эстрадной драматургии является реакцией на злобу дня – и в этом заключается одно из отличий эстрады от репертуарного театра. «По своей природе эстрада злободневна. Она тесными узами связана с сегодняшним днем, говорит не о вечности, а о мгновении, собственными средствами его запечатлевает. Общественно-политическая актуальность, злободневность как качества, определяющие ее специфику, отмечены уже в первом фундаментальном исследовании этого искусства – книге Е. Кузнецова “Из прошлого русской эстрады” (М., “Искусство”, 1958)», – подчеркивает Е. Д. Уварова [2, с. 7–8]. Однако подобное утверждение далеко не бесспорно. Эстрада, действительно, предоставляет больше возможностей для непосредственной реакции на злобу дня, но это не значит, что именно злободневность определяет «природу» эстрады. Эстрадная драматургия ровно в той же степени может гово-

речь о вечности, а не о мгновении, как и любая другая: форма исполнения, способ общения со зрителем вовсе не определяют иерархичность по степени художественности или уровню обобщения. Конечно, существуют рассчитанные на эстрадное исполнение художественно-публицистические жанровые формы, например злободневные куплеты, но ими эстрадный репертуар не ограничивается. Доказательством того, что злободневность не является обязательной для ориентированных на кабаре или эстраду форм, может служить ситуация, сложившаяся в 1920-х гг., когда «номера» повторялись годами, переносились из города в город, из страны в страну. Более того, и в советской России, и в эмиграции долгое время исполняли произведения из дореволюционного репертуара. В Берлине, к примеру, восстановили в начале 1920-х гг. знаменитую «Вампуку», а в Белграде русский театр-ревю «Стрекоза» и в 1928 г. представлял зрителям «перелицовки неувядаемого Н. Агнивцева», как отмечала газета «Новое Время» (№ 2149. 4 июля. С. 3).

О том, какой характер носили скетчи, создававшиеся в начале 1920-х гг. для русских кабаре в Берлине, можно судить по воспоминаниям В. Набокова, рассказавшего о своей работе над ними А. Аппелю: «В одном из них... действие происходило на железнодорожной платформе. Появлялся красноносый носильщик, который катил на тележке очень большой и очень плохо закрытый чемодан. В какой-то момент чемодан открывался, и из него чуть было не вываливался скелет, но носильщик ногой заталкивал его обратно и шел дальше. <...> Каждый из номеров программы продолжался около пяти минут и сопровождался музыкой и песенками, в которых объяснялось и комментировалось все происходящее. Тексты песен я тоже писал» [3, с. 272]. И этот, и другие примеры показывают, что злободневность не являлась ключевым элементом скетчей: отклик на события «момента» мог вставляться в текст – как, кстати, делалось и делается до сих пор и в репертуарном театре, например в оперетте. «Злободневность как специфическое качество эстрады связана с импровизационностью, также изначально присущей этому искусству, особенно концерансу, пародии, куплету», – отмечает Е. Д. Уварова [2, с. 8]. С точки зрения природы комического именно импровизационность является первичной, а злободневность – вторичной. Правда, термин «импровизационность» – не самый удачный, поскольку автором процитированной работы смешиваются две принципиально разные вещи: собственно импровизация, т. е. отход от заранее прописанного плана выступления, и способность мгновенно создавать для номера «устойчивый», в дальнейшем повторяющийся текст. Самое главное,

что эстрадная драматургия позволяет использовать художественные находки практически моментально: родившееся комическое не откладывается «в долгий ящик», как это бывает обычно в репертуарном театре, а практически сразу выходит на сцену. Преимущество малых жанров в том, что в их основу может быть положена одна острота, каламбур и т. д. В них нет необходимости накапливать комическое, развивать или «достраивать» шутку, здесь смешное не растворяется в несмешном, как часто происходит в многоактных комедиях. Комическое здесь часто является самоценным, первичным, а характеры, столкновения и т. д. – вторичным. В обычной пьесе острота либо нужна для раскрытия характера, либо просто служит неким «украшением», без которого, в крайнем случае, просто можно обойтись – ситуация продолжит развиваться и без нее. В кабаре часто все создается ради того, чтобы прозвучала именно эта острота – и ситуация, и характеры.

В эстрадной драматургии начала 1920-х гг. комическое начало реализуется в полной мере, не растворяясь в элементах некомических. «Короткий номер, являющийся основой эстрадного искусства, диктует главенствующий принцип предельной концентрированности выразительных средств», – справедливо замечает Уварова [2, с. 10]. Отметим, что расцвет русского кабаре связан со схожими процессами в литературе, где на ведущие позиции выходят короткие рассказы и одноактные пьесы, и утверждением в творчестве писателей круга «Сатирикона» принципа «концентрации комического» [4, с. 264–265].

С именем редактора «Сатирикона» и «Нового Сатирикона» Аркадия Аверченко ассоциируется еще одна форма существования эстрадного театра в русском зарубежье. Это фактически превратившийся в авторский театр «Гнездо перелетных птиц», основу репертуара которого составляли произведения Аверченко, а сам писатель выступал в качестве одного из исполнителей [5, с. 124–127, 146–149].

Пьесы Аверченко ставились не только его театром, но и другими труппами в разных центрах русского рассеяния. Действие у Аверченко происходит как бы вне времени, а источником комического являются ситуации «универсальные», не связанные напрямую с эмигрантской жизнью. Многие тексты написано еще до эмиграции. Чаще всего используется любовная интрига: ухаживание, супружеская неверность и т. д. Многочисленные постановки Аверченко в первой половине 1920-х гг. подтверждают, что зрители не ждали от миниатюры злободневности, скорее, искали «стабильности», и поэтому из комических конфликтов наиболее привлекательными являлись вневременные.

Распространению произведений Аверченко в немалой степени способствовали книжные публи-

кации его пьес, в том числе и предпринятые уже за рубежом. В нескольких вариантах существует сборник пьес Аверченко «Чудаки на подмостках: Новая книга пьес и скетчей для сцены и чтения». В него были включены хорошо известные и часто исполнявшиеся миниатюры: «Приглашение в концерт», «Птичья головка», «Сердцеед», «Драма в доме Букиных», «Самоубийца» и т. д. Так, в 1923 г. сборник был опубликован под маркой софийского издательства «Златолира». Отметим попутно, что в том же году небольшая книжка Аверченко «Миниатюры» вышла в СССР – в «театральной библиотеке» издательства «Новая Москва».

Впрочем, у читателей в эмиграции издания пьес русских писателей особым спросом не пользовались, хотя в начале 1920-х гг. они появлялись чаще, чем в позднейшее время. Можно назвать несколько книг Л. М. Добронравова, опубликованных в 1921 г. в Кишиневе: «Маркиза: комедия в 3-х действиях»; «Последний сеанс: комедия в 3-х действиях», «Проказница: комедия в 3-х действиях», «Пьесы» Н. Я. Агнивцева (Берлин: Русское Творчество, 1923), «трагикомедию в 4-х актах» В. Я. Ирецкого «Мышеловка» (Берлин: Обелиск, 1924) и т. д. Так, несмотря на то, что сборник «Златолиры» печатался в Берлине, где было много русских, тираж остался не распродан и частично распространился в качестве приложения к журналу «Иллюстрированная Россия» на 1931 г. Значительную часть миниатюр, написанных русскими писателями для кабаре в 1920-е гг., так и осталась не опубликована, многое вообще утрачено: о каких-то произведениях мы знаем благодаря рекламным объявлениям, газетным рецензиям или свидетельствам мемуаристов.

С середины 1920-х гг. «эстрадная» драматургия начинает постепенно сдавать свои позиции. Теряют прежнюю популярность русские кабаре – это естественное следствие «ассимиляции» беженцев, их рассредоточения, ухудшения финансового положения. Прежние программы, включавшие наряду с музыкальными номерами и драматические сценки, заменяются вариантами, ориентированными на интернациональную публику, интересными и тем, кто не знает русского языка. Со смертью Аверченко прекращается деятельность «Гнезда перелетных птиц». Эмиграция лишается и других авторов, работавших в «эстрадных» жанрах, – кто-то, как Агнивцев, возвращается в СССР, кто-то переключается на иные формы – газетные или театральные. Впрочем, это не значит, что жанр комической миниатюры исчезает вообще. К примеру, в 1926 г. парижский сатирический журнал «Ухват» печатает одноактные пьесы И. Д. Сургучева «Пять минут» (3, с. 6–7) и «Троицын день» (6, с. 3–5). Эти произведения также не связаны с эмигрантским быти-

ем – пространственным и временным. На то, что герои живут не в России, в пьесе «Троицын день» косвенно указывают лишь употребляемые ими несколько раз французские слова, а в «Пяти минутах» – замечание одного из персонажей: «Обожаю дыню и не понимаю, как это французы едят ее с перцем и солью!». Но для читателя несведущего подобные нюансы практически неуловимы: в конце концов, ничего не мешает и в России использовать в речи французские словечки и удивляться неразумию французов. В остальном ничего – ни в сюжете, ни в характерах, ни в обстановке – не выдает беженский статус русских. В пьесе «Троицын день» есть и молебен с архиереем, и лакей, и просвирика, и липа, и малиновый настой. И старичок со старушкой, словно по-прежнему живущие где-нибудь в небольшом русском городке. В пьесе «Пять минут» муж, жена и ее любовник сталкиваются в дешевом отеле, какие есть везде, а из предметов интерьера в ремарках обозначены лишь диван, занавеска да зеркало. Супружеская неверность лежит в основе конфликта в обеих миниатюрах – только в первом случае выясняются подробности происшествия сорокалетней давности. Можно сказать, что Сургучев и там, и там пишет о превратностях любви, но характер развязки в произведениях разный. В пьесе «Троицын день» она носит комический характер, а вот «Пять минут» оставляют двойственное впечатление: там, где, к примеру, Аверченко подчеркнул бы глупость героя, Сургучев дает возможность и для исполнения «с надрывом». Впрочем, когда пьеса печаталась в специальном номере сатирического журнала, темой которого было «Семейное счастье», она за счет контекста воспринималась, естественно, в комическом ключе.

Надо сказать, что и Аверченко, и Сургучев за рубежом вовсе не обходили стороной тему изгнанничества. Аверченко в «Записках Простодушного» писал о русских в Константинополе и Праге (см. подробнее: [6]). У Сургучева русские, оказавшиеся в Турции после крымской эвакуации, становятся героями пьесы «Реки Вавилонские» (см. подробнее: [7]), которая, кстати, как и названные выше миниатюры, вошла в книгу 1927 г. с «говорящим» названием «Эмигрантские рассказы». И это лишь два ярких примера: можно перечислять и другие их произведения. Но в комической драматургии пьес источники смешного в основном не были связаны непосредственно с эмиграцией.

По-иному строились произведения А. М. Реникова – одного из самых плодовитых драматургов русского зарубежья. В его комедиях именно тема беженства является ключевой. На это указывает даже название одной из пьес – «Беженцы всех стран (Индийский бог): комедия в 3-х действиях»

(София: Русь, 1925). Все персонажи в ней, за исключением нескольких второстепенных, – члены семьи профессора Колосова. Первое действие разворачивается в скромной комнате в предместье Парижа, где живут сам профессор, его жена, Анна Петровна, и младшая дочь, Светлана. Их существование безрадостно: денег не хватает на еду, зимой в доме нетоплено, почти все попытки заработать оканчиваются неудачей. Но Анна Петровна волнуется не столько за себя, сколько за детей, разбросанных революцией по разным континентам. Старший сын, полковник, сначала занимался торговлей кокосовыми орехами, а затем устроился в «экспедицию английской компании для ловли диких зверей»; младший – Владимир, приват-доцент, – «смотритель японского вулкана». Старшая дочь, Людмила, пропала без вести, и ее считают погибшей.

Собственно комедийного в первом действии мало, скорее события развиваются драматически: Светлана, несмотря на то, что любит Маевского, отвергает его и принимает предложение обеспеченного французского «буржуа» Жана Куртуа, надеясь помочь своим родителям. Письмо из Америки, из которого выясняется, что Людмила не только жива, но и богата, лишь усложняет ситуацию: Светлана уже пожертвовала своим счастьем ради денег, а Старов, отчаявшийся найти Людмилу, согласился жениться на племяннице Куртуа Жозефине. Комическое заложено не столько в любовном, сколько в «семейном» конфликте. Оторванные от родины, от семьи дети Колосовых связывают свою жизнь с «чужими» странами, с «чужими» людьми: Петр женится на негритянке Удаде, Владимир – на японке Мэнэко, Светлана выходит замуж за француза Куртуа. Мы ожидаем ряда комических ситуаций, построенных на непонимании, и на протяжении второго действия автор превращает грустное в смешное.

Хотя непонимание лежит в основе конфликта уже в начале действия, когда Куртуа требует от поселившихся в его доме профессора с женой, чтобы те выполняли обязанности слуг, и попрекает их каждым потраченным франком, мы все еще скорее сострадаем героям. Но после того как семья воссоединяется, приехавшая из Америки Людмила освобождает близких от забот о хлебе насущном, а возвратившиеся в Париж Петр и Владимир привозят жен – японку и негритянку, ситуация постепенно начинает приобретать фарсовый характер. Герои по-разному чувствуют, по-разному мыслят, говорят на разных языках и в прямом, и переносном смысле.

В третьем действии складывается несколько «любовных треугольников»; они становятся фоном для центрального любовного конфликта, в котором

участвуют Людмила, Ставров и таинственный «индеец» Онондаго. Развязка «семейного» конфликта становится результатом серии развязок конфликтов любовных: Куртуа соглашается развестись со Светланой и жениться на японке Мэнэко; Удаде бежит с парижским негром; Людмила выходит замуж за Ставрова, а «индеец» оказывается переодетым и загримированным русским Чубаренко.

Стилистически «Беженцы всех стран (Индийский бог)» построены на сочетании традиционной любовно-семейной интриги и элементов, характерных для фарса и кабаре, что отразилось даже в двойном заглавии. «Экзотическая линия» опирается на внешний комизм. Национальные типы трактуются исключительно в фарсовом ключе, герои говорят на разных языках. Ренников предлагает ввести в спектакль даже цирковые элементы: скажем, Онондаго-Чубаренко на втором плане жонглирует мячами. В «семейно-любовной» линии используются привычные сюжетные приемы: тут и мнимая смерть, и неожиданное богатство, и готовность принести себя в жертву ради благополучия близких, и раскрывающее тайну письмо, не прочитанное вовремя, и подсчитывающий каждый франк скряга-муж, и «комический старик» – теоретик-профессор, и многое другое.

В принципе, любая устойчивая жанровая структура – в эпосе, лирике или драме – существует на грани предсказуемости и неожиданности. Достаточно жесткая регламентация принципов художественного построения оды или элегии, комедии или трагедии, рыцарского романа или романа воспитания определяет сам характер и создания, и восприятия текста, в котором автор и читатель словно пользуются трафаретом.

Есть формы, у которых незыблемы лишь самые общие признаки, т. е. неожиданность явно доминирует над предсказуемостью, но комедия как жанр достаточно жестко предсказуема если не теоретически, то исторически. Проще говоря, если комедия не будет соответствовать принятым о ней представлениям, определенным законам построения, ее могут не воспринимать как комедию. На это обращал внимание еще Н. В. Гоголь в «Театральном разезде после представления новой комедии».

При этом комический эффект достигается и на уровне предсказуемости, и на уровне неожиданности. Проверенные, можно сказать, избитые способы создания комического продолжают успешно работать столетиями: к примеру, в комедии большая часть сюжетов исторически строится на путанице, которая является наиболее сценичным воплощением мнимого конфликта, по определению заложенного в основу жанра. При этом придумывать оригинальные ходы по мере развития литературы ста-

новится сложнее и сложнее, поскольку все больше сюжетных поворотов переходит в ряд ожидаемых, так как они уже использованы, знакомы читателям и зрителям. Более того, авторы специально используют предсказуемые элементы, чтобы не обмануть ожидания аудитории. Над этой «предсказуемой неожиданностью» Ренников иронизирует в начале комедии. Один из героев, влюбленный в Светлану полковник Маевский, рассказывает, что предсказали Светлане карты: «Понимаешь, Юра: выходят – неожиданные большие деньги, неожиданные малые деньги, неожиданный приезд какой-то барышни с дальней дороги, неожиданный приезд молодого человека с ближней дороги, неожиданное письмо, неожиданная радость и... и... что еще неожиданного, Светлана Николаевна? Да! Неожиданные препятствия ко всем предыдущим неожиданностям» [8, с. 12–13]. Автор иронизирует, но все же использует все вышеперечисленное. Однако вообще без сюжетной неожиданности рассчитывать на успех новой пьесы сложно: нужен очень высокий уровень мастерства, чтобы полагаться только на качество диалогов. И тут Ренникову на помощь приходят приемы, заимствованные из кабаре, включение которых в текст начинавшей развиваться вполне традиционно комедии должно удивить зрителя, а заодно и помочь реализовать свои возможности актерам: в тексте остается простор для вставных номеров, дивертисмента.

Впрочем, в целом Ренников предпочитает использовать более традиционные формы. Так, в сюжете комедии «Сказка жизни» он применяет тот же мотив, что и в пьесе «Индийский бог», – неожиданное богатство, но полная предсказуемость и характеров, и ситуации, и сценического воплощения делает ее несмешной. Все описанное могло бы случиться в любой стране в любое время и с любыми людьми: с русской эмиграцией происходящее связывается лишь за счет деталей. Известие о возможном огромном наследстве и полученный аванс меняют жизнь бывшего председателя суда Павла Петровича Никифорова, его жены Анны Николаевны и их дочери Ирочки не в лучшую сторону. Они ссорятся с прежними – настоящими – друзьями, начинаются семейные проблемы, Ирочка теряет надежду выйти замуж за полковника Дубяго, да и денег все равно не хватает: новые запросы явно опережают возможности. К счастью, наследство получить не удастся, и нормальное течение жизни восстанавливается. «А на деньги – тьфу! Покуда Россия в несчастье, никакие деньги счастья не принесут», – заключает нянюшка Федотона [9, с. 73].

Эмигрантская жизнь рассматривается Ренниковым как нечто временное, поэтому, вероятно, ситуативного комизма собственно беженской жизни

хватает только на небольшие «сценки» – так определяет жанр сам Ренников. В сценке «Встреча» в вагоне парижского пригородного трамвая встречаются двое беженцев из России – «неинтеллигентного вида господин и дама». Разговорившись, они начинают вспоминать прежнюю жизнь: при этом дама рассказывает, что ее батюшка был очень богатым помещиком, семья в Петербурге имела собственный особняк, посещала только «великосветские дома», «восемь шкапов с платьями было, все с бальными», «лошади шикарные»... Господин представляется полковником: «Как кирасиру Ее Величества приходилось, знаете, знакомиться и с графами разными, и князьями. <...> Да-с. Хорошее время было. И деньги водились, и квартира своя, и служба шикарная. Вообще, нам, аристократам, грех было жаловаться». Однако манера речи показывает, что героям хочется приукрасить свое прошлое. В конце выясняется, что господин – сын соборного псаломщика, а дама – дочь дьякона [9, с. 249–254].

В сценке «Жених» казак, недавно прибывший во Францию, пытается признаться в любви француженке и сделать ей предложение. Комический эффект достигается за счет того, что Пахомов не знает французского, а молодая вдова мадам Рише – русского. В результате большую часть времени каждый говорит на своем языке, выхватывая из речи другого кажущиеся знакомыми слова. Так, во французском *donne* Пахомову слышится – Дон, и он начинает рассказывать про «край наш чудесный, родной тихий Дон!» [9, с. 244]. Разобраться героям помогает квартирант мадам Рише Аксаев, приятель Пахомова, живущий во Франции давно и владеющий языком: сначала он пишет для товарища шпаргалки, а потом, когда тот зачитывает неверный текст, прямо помогает им объясниться. Сюжет мог бы получить развитие и развернуться в многоактную комедию, но Ренникову мешает убежденность в временности, искусственности подобных ситуаций. Не случайно в самом начале сценки Пахомов и Аксаев обмениваются следующими репликами:

Пахомов. <...> Мне семейная любовная жизнь нужна. Квартирка чистая, уютная. И детки. Мальчики... Девочки...

Аксаев. Мальчики! Девочки! А на что тебе французские мальчики, девочки? Что ты ими – Францию заселять собираешься?

Пахомов. Отчего Францию. Я их всех с женою на Дон заберу. Теперь там на детей, должно быть, как и на лошадей или коров, большой спрос». [9, с. 240–241].

Смешение стилей в реализации комического в драматургии русского зарубежья использует и

Н. Н. Евреинов в «Театре вечной войны» (1928). В его пьесе есть и заимствования из традиционной комедии положений, и сатирическое изображение «буржуазных» нравов, и приемы, привнесенные из театра-кабаре. «В «Театре вечной войны» еврейновская склонность к «теоретизированию» сочетается с жанровой полифонией. Пьеса приобретает оттенок то интеллектуальной драмы, то салонной комедии, то мелодрамы, а то и довольно брутального фарса», – замечает Т. Джурова [10, с. 20]. Так, эпизоды, когда князь пытается занять деньги или проповедник разоблачается, вполне могут исполняться как самостоятельные скетчи. У Евреинова можно найти и целый ряд переключек с пьесой Ренникова «Беженцы всех стран (Индийский бог)»: многонациональный состав действующих лиц, мотив переодевания, сочетание экзотически-восточного и американско-предприимчивого и т. д. Внешние, фарсовые приемы создания комического, к примеру переодевание мужчины в женщину («девушка в голубом»), сочетаются у Евреинова с языковыми приемами – афористичностью в стилистике Оскара Уайльда («Это же трагедия, когда мужчиной интересуются лишь с точки зрения «старинны и роскоши» [10, с. 192], «Я лишней раз убедилась, насколько важно воспитание в театральных правилах жизни. Искренность хороша у ангелов, а у скота со звериной наследственностью она просто опасна и отвратительная» [10, с. 280]) или каламбурами: «Я хотел бы его видеть, если этот родственник не настолько “дальний”, чтобы заседать сейчас в Вашингтоне, когда мы ждем его в Нью-Йорке!» [10, с. 191]. При этом ни одну из моделей нельзя выделить как основную: способная стать доминирующей «предсказуемая» сюжетная линия –

богатый и успешный киноактер притворяется бедным музыкантом, чтобы проверить, полюбит ли его девушка, – нарочито отодвигается на задний план.

Разнородные элементы в пьесе Евреинова связывает общая идея театральности всего сущего. Сама по себе идея театрализации бытия и – самое главное – восприятия жизни как спектакля, разумеется, далеко не нова (см. подробнее: [11, с. 193–225]). Примечательно, что она звучит уже в одном из первых произведений русских драматургов, созданных за рубежом, – в пьесе И. Д. Сургучева «Реки Вавилонские» [7]. Чаемый синтез комического и драматического достигается за счет того, что Евреинов акцентирует театральные приемы, а не растворяет их в установочной условности. В сочетании «как бы жизнь» мы привыкли выделять «жизнь», а Евреинов подчеркивает «как бы». Комическое у него используется не только для достижения комического эффекта, но и для разрушения драматического, и наоборот, и все это необходимо Евреинову для того, чтобы зритель не успевал проникнуться идеей реальности происходящего. Как только он настраивается на определенную – привычную – волну (комедийную или драматическую) и начинает соответственно реагировать и переживать, Евреинов словно переключает тумблер, и иллюзия рушится. Зритель по-новому настраивается – и вновь переключение. В результате на первый план выходит не собственно происходящее, а то, что идет *представление*. Впрочем, в названии «театр вечной войны» можно усмотреть и намек на неразделимость и противоборство комического и трагического (драматического) – в театре и в жизни. И в этом смысле название пьесы может рассматриваться и как ее жанровое определение.

### Список литературы

1. Böhmg Michaela. Das russische Theater in Berlin. 1919–1931. München, 1990. 324 p.
2. Москва с точки зрения... Эстрадная драматургия 20–60-х гг. М.: Искусство, 1991. 368 с.
3. Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. М.: Независимая газета, СПб.: Симпозиум, 2001. 695 с.
4. Николаев Д. Д. М. Е. Салтыков-Щедрин и русские сатирико-юмористические журналы 1901–1917 гг. // М. Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира 18–20 вв. М.: Наследие, 1998. С. 239–267.
5. Николаев Д. Д. А. Т. Аверченко // Литература русского зарубежья: 1920–1940. Вып. 2. М.: ИМЛИ – Наследие, 1999. С. 117–157.
6. Николаев Д. Д. Король в изгнании (Жизнь и творчество А. Т. Аверченко в Белом Крыму и в эмиграции) // Аверченко А. Т. Соч.: в 2-х т. Т. 1. Кипящий котел. М.: Лаком, 1999. (Литература русского зарубежья от А до Я). С. 5–58.
7. Николаев Д. Д. «Реки Вавилонские» И. Д. Сургучева: поэтика и контекст // VII Сургучевские чтения: Культура провинции: локальный и глобальный контекст: сб. мат-лов Междунар. науч.-практ. конф. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2010. С. 9–22.
8. Ренников А. М. Беженцы всех стран (Индийский бог): комедия в 3-х действиях. София: Русь, 1925. 81 с.
9. Ренников А. М. Комедии. Париж: Возрождение, 1931. 256 с.
10. Евреинов Н. Н. Двойной театр: Самое главное. Корабль праведных. Театр вечной войны. М.: Совпадение, 2007.
11. Николаев Д. Д. Русская проза 1920–1930-х гг.: авантюрная, фантастическая и историческая проза. М.: Наука, 2006. 688 с.

Николаев Д. Д., доктор филологических наук, ст. научный сотрудник.

**Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН.**

Ул. Поварская, 25 А, г. Москва, Россия, 121069.

E-mail: DDNikolaev@mail.ru

*Материал поступил в редакцию 24.01.2011.*

*D. D. Nikolaev*

#### **COMIC ISSUES IN DRAMA OF THE RUSSIAN EMIGRATION LITERATURE OF THE 1920TH**

The article shows basic tendencies of development of comic issues in drama works in the Russian emigration literature of 1920th: small genres and the humour plays, which subjects are not related to emigration at first prevail, and then the main role is played by traditional forms of the comedy and the theme of exile, and synthetic forms. Problems of poetics of genres are considered on an example of works by A. Averchenko, I. Surgucheva, A. Rennikova, N. Evreinova.

**Key words:** *Comic, dramatic art, poetics, Russian émigré literature, comedy, cabaret, humour, satire, synthesis of genres, Evreinov, Averchenko, Rennikov, Surguchev, theater.*

**Institute of World Literature (Russian Academy of Science).**

Ul. Povarskaya, 25 A, Moscow, Russia, 121069.

E-mail: DDNikolaev@mail.ru