

Mikulášek, Miroslav

К некоторым морфологическим аспектам славянской сатирической комедиографии 20-х - 30-х гг. XX века

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1976-1977, vol. 25-26, iss. D23-24, pp. [65]-81

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108591>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

МИРОСЛАВ МИКУЛАШЕК

**К НЕКОТОРЫМ МОРФОЛОГИЧЕСКИМ АСПЕКТАМ
СЛАВЯНСКОЙ САТИРИЧЕСКОЙ
КОМЕДИОГРАФИИ 20-Х—30-Х ГГ. XX ВЕКА**

Комедия как специфический вид драматического искусства прошла со времен своего зарождения, так же как и другие его виды, разновидности и жанры через сложное и бурное развитие. Изменения построения драмы, идейно-художественного содержания и его семантических компонентов, аксиологических моментов и т. д. в зависимости от движения времени, нашли отражение в течение тысячелетий и в неустанном видоизменении жанровых особенностей, признаков, черт, элементов комедийного жанра. Исследовать и раскрыть их специфичность — значит уделять внимание как модификациям идейно-художественного содержания, так и морфологическим, конструктивным и структурным компонентам сюжетного построения произведения, ибо жанр, как таковой, является специфической категорией морфологии искусства.

*

Сатирический сюжет имеет уже с древнейших времен свои особенности. Он является не только реализацией основной действенной истории, индивидуальной судьбы героев, оказывающейся здесь скорее на заднем плане, а является одновременно орудием более широкого замысла: в веренище образов постигается закремленное явление в его разнообразных проявлениях, с разных точек зрения, в его феноменальной тотальности. Таким образом строил свои комедии уже Аристофан. Ядром сатирического сюжета его великолепных „шуточных трагедий“, как их назвал Г. Гейне (*Всадники, Богатство, Мир* и др.) был всегда агон — борьба действующих лиц, столкновение мыслей, воли, интересов, деяний и тенденций, борьба, усиливаемая в серии сцен, демонстрирующих и дискредитирующих осмеиваемый объект всегда с новой аргументацией. Из данной строительной основы исходили в русской драматургии XIX века Гоголь и Сухово-Кобылин, продолжающие аристофановскую традицию; пусть это социально мотивированное *qui pro quo* в *Ревизоре* (Хлестакова принимают за ревизора), или намеренная мистификация протагониста в пьесе *Смерть Тарелкина* (Тарелкин объявляет себя покойником), — оба приема являются эффективной сю-

жетной пружинной, крепко стягивающей сюжетный узел пьесы и приводящей в движение сюжетную паутину раскрываемых человеческих взаимоотношений, характеров и т. д. В стремительном темпе отматывающаяся многоэпизодическая цепь сцен служила сплошной демонстрацией — раскрытию и осмеянию социально-политических пороков. (Небезынтересно, что уже современникам Гоголя — вроде актера Сосницкого — казалось, что в *Ревизоре* „сюжета никакого“ нет. Само эпизодическое построение сюжета в *Ревизоре* воспринималось как недостаток; Гоголя упрекали в том, что „он не знает сцены, и должен изучать Драматическое искусство“.¹

С исчезновением самостоятельности Афин и падением демократии в конце IV в. д. н. э. умолкает и голос общественно-политической сатирической комедии, заинтересованной в общественном движении. Потеря острого общественного конфликта как сюжетной сердцевины произведения наложила свой отпечаток в постаристофановской новоаттической комедии Менандра (342—292) на построение сюжета. Ее организующей сюжетной пружинной стала интрига — интрига аполитичная, преимущественно любовная, связанная с повышением интереса драмы к обыденной, повседневной, личной жизни граждан и с ослаблением внимания к общественно-политической проблематике общественной жизни. Менандровская комедия характеров, основанная на сюжетной истории, завязанной интригой, стала на долгое время доминирующим типом комедийного искусства. Как испанская комедия „плаща и шапки“ Лопе де Вега и Кальдерона, так и феерии Шекспира, комедии Гольдони, Бомарше, одинаково как позднее водевили Лабиша и салонные комедии Уайльда восходили типологически к комедии интриги, порожденной комедией новоаттической и опосредствованной комедией римской.

Этот структурный тип отметил, однако, и строительную концепцию комедии, тяготеющей в разные времена к сатире. Не только в творчестве Мольера, но даже и в идейно, социально заинтересованной западноевропейской сатирической комедии XIX века Х. Д. Граббе (*Шутка, сатира, ирония и глубокий смысл*, 1827), Й. Нестроя (*Свобода в Кревинкеле*, 1848), поднимавшейся над развлекательной линией скрибвского направления в комедиографии, на переднем плане оказывается нередко анекдотическая сюжетная история, в основе которой лежит частная, преимущественно „любовная“ интрига, не несущая особой смысловой нагрузки. Сюжетное решение predeterminedено заранее предначертанной схемой развития действия. Комплекс отдельных интриг приводит в движение сюжетный узел: в комедии Нестроя журналисту Факуле, подстрекавшему народ к возмущению, предложено место цензора; он отвергает его; избегая изгнания, Факуле остается в Кревинкеле в переодевании, чтобы свергнуть „бургомистра“ и жениться на „госпоже из Свободовских“ и т. д. Вся соль произведения, ее „politicum“ заключается не в фабуле, а в диалогах, пестрящих остроумными аллюзиями на политическую проблематику времени, ударными инвективами и почти афористически звучащими сентенциями о насущных вопросах жизни.

¹ См. Северная пчела 93, 1936, 30/4

Кстати, даже комедия Мольера не отличается особым блеском сюжетной постройки, основанной, обычно, на веренице не раз использованных традиционных комедийных положений и интриг с подслушиванием, переодеванием, прятанием и т. д. (и Гоголю когда-то казалось, что „план“ пьес Мольера „обдуман искусно, но он обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу; действие пьесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдашнего времени. . .“²) Сила мольеровской комедии как раз в диалоге, в его мысленной насыщенности, в изумительной вариабельности его форм, где сказалась вся единственная в истории комедиографии неподражаемая находчивость великого драматурга.

В то время, как Н е с т р о й стремился сочетать содержащуюся в диалогах политическую проблематику с частной интригой сюжета, Г о г о л ь перештатывал уже саму интригу и сюжетную историю, превратив ее в компонент сатирического сюжета: „Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы ни стало, другого, отмстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитба, чем любовь?“ Гоголь сумел в *Ревизоре* придать завязке и ее сюжетной реализации социально-политическую мотивировку, сумел подчинить действие полностью емкой социальной мысли, освободить ее в композиционном отношении („... комедия должна вязаться сама собою, всей своей массой, в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два. . .“³), воскрешая традиции сюжетостроения скорее аристофановской комедии. Гоголевская комедия соединяет в оригинальном сплаве идейное содержание и вариабельность мольеровского диалога с занимательной сюжетной историей, вытекающей из обнажения характеров, столкновений и взаимодействия действующих лиц, приводимых в движение общественными пружинами. Гоголевский композиционный принцип сохраняют в основном и пьесы Сухово-Кобылина. Сюжет, образованный серией гротескных кадров, сатирически демонстрирующих отрицательное явление, здесь, однако, полностью направлен к разоблачению всего трагизма (*Дело*), абсурдности и нонсенса изображенного жизненного процесса, к обнажению по существу его экзистенциальной сущности в сатирическом ключе (*Смерть Тарелкина*).

Аристофановско-гоголевская линия все же не была полностью воспринята новейшей европейской комедиографией, принявшей художественный импульс, скорее исходящий из социально обогащенной комедии интриги. К ее структурно-типологическому типу восходят не только „салонные“ комедии Уайльда, но и более глубокие и прогрессивные в социально-политическом отношении комедии Шоу, а также немецких экспрессионистов. Например, комедии Газенклевера 20-х гг. XX века (*Дельцы*, „что надо“; *Браки заключаются в небесах*), находятся в плену интриги как сюжетно-организующего элемента, заинтересованного прежде всего в реализации фабулы, которую необходимо довести до конца,

² Н. В. Гоголь, *О литературе*. Москва 1952, 80.

³ Н. В. Гоголь, *Собрание сочинений*, т. 4. Москва 1949, 229, 230.

чтобы можно было завершить основной сюжетный круг. Т. е. идея, тема и задача комедии подчиняются действительному моменту, приобретаемому доминирующее положение.

•

Творческие традиции европейской классической комедиографии воскрешали в лучших произведениях славянской сатирической комедии XX века. Новые пути в данном отношении прокладывала прежде всего советская драматургия, порожденная ВОСР, приносящей возрождение искусства и коренную ломку прежней общественной жизни. Захватывающие революционные идеи, события и свершения стали и в области комедиографии источником нового видения, трактовки жизненной проблематики и новой художественной поэтики. Они стали источником нового типа сатирического искусства, отражающегося в интересах революции с проявлениями отжившего буржуазного мира.

Зарождение советской комедии и драматургии вообще было связано с первой пьесой Октября, с *Мистерией-буфф* (1918) В. Маяковского. Это политическое ревю с революционно-агитационным зарядом тяготело к универсальному аспекту, к панорамичному изображению мира в его общих чертах и размерах. Поэт стремился к созданию „миниатюры мира в стенах цирка“, т. е. типа „*theatrum mundi*“. Он основал сюжет на таких художественных формах, которые позволили бы посредством метафорически-символистского образа, в сценическом „стяжении“ передать содержание и смысл революции, запечатлеть эпос ее глубочайших борений. Поэтому он обратился к форме драматического улобления, отличающегося широким охватом действия (революция — „пращка святая“ — улобляется всемирному потоку, омывшему грешную землю и воскресившему ее новую жизнь). Это давало возможность запечатлеть прежде всего смысл событий, их логику, синтезировать отдельные факты, объять большие отрезки времени и пространства и создать, таким образом, своеобразную театральную модель хода мира. Стремление Маяковского в *Мистерии-буфф* к театру всемирной истории перекликалось с аналогичной творческой тенденцией европейской драматургии, которая также в период отгремевшего военного пожара и революционных потрясений задумывалась над судьбами человечества. И братья Чапек создали свою пьесу *Из жизни насекомых* (1921) как неомистерию, насыщенную сатирической критикой буржуазного общества („... и судил я класс, называющийся буржуазией“, — писал К. Чапек⁴). Оба произведения резко контрастировали с той линией европейской драматургии, которая также тяготела к символическому-аллегорическому изображению жизни, но в идейном отношении вырастала из защиты старого мира, примиряла классовые противоречия во время политического кризиса европейского общества (напр., *Зальцбургский большой театр жизни*, 1922 Г. фон Гофман-стала).

⁴ Cit. podle: Alexander Matuška, *Člověk proti skaze*. Pokus o Karla Čapka. Bratislava 1963, 182.

С модернизацией средневековых мистерий — параллельной исканиям Маяковского — можно встретиться и в других славянских литературах: напр., южнославянской (М. Krleža, *Hrvatska rapsodija*, 1918; J. Kosor, *Rotonda*, *Совјечанство*, 1925; К. Mesarić, *Kozmički žongleri*, 1926 и др.) и в польской, где особенно Э. Зегалдович создавал вид драмы, для которой употреблял термин „misterium balladowe“ (*Nawiedzeni*, 1924; *Noc świętego Jana Ewangelisty*, 1924).

Мистерия-буфф вносила в концессию „theatrum mundi“ существенно новые моменты, расширив простор его идей и содержания. Объектом изображения становится в ней уже не только индивидуальная жизнь человека в ее экзистенциальных пределах, а социальные катаклизмы, движение и общественно-политическая жизнь больших социальных и классовых групп по всемирному масштабу. „Действие «Мистерии-буфф» — это движение толпы, столкновение классов, борьба идей“ (Маяковский).⁵

Художественный импульс Мистерии-буфф с ее параболически заложенным сюжетом, проливающим свет на ключевые историко-политические и общественные процессы эпохи, однако, не сразу был подхвачен послереволюционной советской драматургией. Советская сатирическая комедия 20-х гг. обратилась к жизненной конкретности (Луначарский: „Назад к Островскому“, 1923), обновила гоголевские и сухово-кобылинские традиции сюжетостроения. Н. Эрдман строил пьесу *Мандат* (1925) как сюжетную комедию с отлично разработанной фабулой и социально-мотивированной интригой; в духе Сухово-Кобылина он создал общественно-политически заинтересованную комедию, в которой водевильные и гротескные примеры (история кухарки Насти, переодетой в „платье императрицы“; судьба „человека-приданого“ с его подлюжым „мандатом“ и др.) развивают основную историю, разоблачающую тартьюфство нового времени и осмеивающую носителей отрицательных тенденций и стремлений (надежды „внутренней эмиграции“ — даклассированной буржуазии на возрождение былых времен, перерождение режима; проявления политической мимикрии, приспособленчества к новому режиму и т. д.).

Тонко сцепленной занимательной фабулой отличаются и сценические сказки Е. Шварца *Голый король* (1934), *Тень* (1940), *Дракон* (1942), переплавляющие большие жанровые традиции Гоцци, Тика, Бюхнера, Граббе, Ленца, Гауптмана и др. в направлении к политической сатире. Повествовательный жанр здесь наложил свою печать на драматическое построение; сказка не может не опираться на историю, имеющую свое функциональное этическое назначение и семантическую значимость. В данную историю включены естественно и другие тематические слои, которые не связаны непосредственно с основной сюжетной линией произведения: они передают отношение автора к общечеловеческим достоинствам и слабостям человека, к проблемам времени, высказывают — и в пределах фантастических действий и сказочного комизма — отношение к действительности, дают ее „критику смехом“ (по мнению Шварца „сказка рассказывается не для того, чтобы скрыть, а для того,

⁵ В. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 2, Москва 1956, 359.

чтобы открыть, сказать во всю силу, во весь голос то, что думаешь").⁶ Эти слои расширяют простор сказочной истории, являющейся морфологической доминантой сценической сказки.

По сравнению с Эрдманом, М. Булгаковым (обращающимся в своих комедиях *Зойкина квартира*, *Багровый остров*, *Иван Васильевич и др.* также к фабульной истории сатирически воспринятой) и с классической комедией Маяковский в *Клопе* (1928) и в *Бани* (1929) еще больше освобождал композиционный строй комедии. Исходя из жанрового и структурного типа аристофановской комедии, основывающей сюжет на столкновении персонажей в остром общественном конфликте, он создает ее своеобразную новаторскую модификацию: поэт акцентирует сатирическую демонстрацию отрицательных социально-политических явлений и сюжетную историю, отличающуюся в сущности весьма простой основой, полностью подчиняет сатирическому замыслу.

Сюжет *Клопа* — обличение и осмеяние „присыпкинщины“ (т. е. опасности политического замирения и ренегатства в рядах наименее сознательной части рабочего класса), реализованная метафора „человек-клоп“, парадокс, имеющий комедийно-сатирический смысл. И сюжет *Бани* (в композиционном отношении более компактный, с почти классической архитектурой построения) является развернутой сценической метафорой, клеймящей бюрократизм: „«Баня» — мост (просто стирает) бюрократов“.⁷ Система образов этой метафоры основана на комплексе повторных сценических ситуаций (сцены просителей, диктовки приветственной речи Победоносикова и др.), демонстрирующих в ритме модернизированного обозрения широкий круг конкретных отрицательных явлений и их носителей. В основном сохраняется здесь композиционный прием гоголевской и сухово-кобылинской комедии, также изобличающей в конкретном действенном повороте, зачастую неожиданно варьирующим исходную сюжетную ситуацию, стереотип чудовищного поведения и образа мыслей героев (напр., сцена взятка, „объяснения в любви“ в *Ревизоре*; „расплюевская механика“ и сцены допросов в *Смерти Тарелкина*).

Для сюжетной градации *Клопа* и *Бани* характерно то, что Маяковский доводит явления до крайних гиперболизированных пределов и калейдоскопически чередует образы-кадры, обнаруживающие влияние фильма. Этот принцип продиктовал поиски оригинальных ситуаций, действенной масштабности и пестроты, что и создавало своеобразную форму, тяготеющую к обозрению.

Сюжетная структура обозрения, способствующая широкому „обзору“ состояния жизни, свойственна не только большим сатирическим прозаическим полотнам прошлого от „плутовского“ романа, произведений Сервантеса, Рабле по сатирические романы Теккерея, Гашека, Эренбурга, Ильфа и Петрова включительно. Она встречалась также в древнейшие и более поздние времена и в драматических произведениях (Адам де ла Аль, *Игра в беседке*, 1262; ярмарочные пьесы Лесажа).

⁶ Е. Шварц, *Пьесы. Советский писатель*, Ленинград 1960, 433.

⁷ В. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 12. Москва 1959, 200.

С успехом она была применена и в советской драматургии 20-х гг., преследующей издевкой и насмешкой мелкие и большие искажения тогдашнего общества. (Эрдман, Масс, Ардов, Адуев, Гутман). Но обзорным в лучшем смысле слова оказались *Клоп* и *Баня* Маяковского.

Театрально-зрелищная природа обеих комедий поэта обнаруживает несомненное генетическое и морфологическое родство и сходство с зрелищными формами народно-праздничной площадной, ярмарочной, а также карнавальной культуры минувших эпох. Обе пьесы реализованы как занимательное зрелище, сплетающее в духе современного ревю разнообразные виды и элементы народно-площадного и зрелищного искусства — от буффонады, клоунады, эстрады до пантомимы, цирка и т. д. Вся система образов, оформление и обрамление сюжета в *Клопе* обнаруживает явно карнавалльно-обозрительскую основу: зазывание уличных ярмарочных продавцов мелкого товара, книг и т. д., полное иронического и шутильвого подтекста („У нас / и за границей, / а также повсюду / граждане / выбрасывают / битую посуду. / Знаменитый / Экцельзиор, / клей-порошок, / клеит / и Венеру / и ночной горшок“ и т. п.), свадебный пир с „вакхическими“ аксессуарами, последующей всеобщей дракой и пожаром, рекламные крики разносчиков, игривая интермедия пожарных а затем „воскрешение из мертвых“ Присыпкина, „хоровой“ танец тридцати герлс, пантомима „лунатички“ и, наконец, „цирковой аттракцион“ — клетка зоосада, в которой „экспонат“ — „обыватель из вульгарис“ Присыпкин демонстрируется в качестве „ученого зверя“ — все это аксессуары и исконные игровые элементы карнавалльно-балаганной культуры. *Баня*, в отличие от *Клопа*, не имеет столь явной карнавалльно-сюжетной фактуры. Ее архитектоника обнаруживает скорее следы литературной традиции: фантастический мотив „машин времени“, навеянный известным образом Уэллса, обусловил концепцию всего действия, его построение и движение а также расстановку действующих лиц. Тем не менее и ее художественная ткань насыщена приемами карнавалльно-балаганного искусства: здесь гротескное снижение от развенчивающего ругательства по разоблачительную ироническую мистификацию (Победоносикова Ночкинским), зрелищные цирковые и феерические элементы и мотивы (жонглирование, „бенгальский огонь“, сопровождающий важные повороты действия) и др.; все это приемы народно-площадной комедии, модернизированный отзвук и аналогия карнавалльно-балаганного стиля минувших эпох, способствующего созданию веселой и непринужденной игры. Все это в свою очередь роднит пьесы Маяковского с одним из интересных видов сценического искусства, пронизанного буйным весельем старинного театра — французским „ярмарочным театром“ Лесажа и др. драматургов XVIII века. „Ярмарочный театр“ представлял собой увлекательное зрелище, синтезирующее сатирические куплеты с пением, пантомимой, акробатикой. Стремление установить контакт со зрителем, вовлечь его в действие, было характерным свойством, стилевой особенностью ярмарочного спектакля, главным оружием которого оказывалась „острая стрела сатиры, разящая ненавистных народу аристократов и плутократов, издевка над отрицательными явлениями общественной жизни, насмешка над глупостью, тщеславием,

чванством и прочими отрицательными чертами человеческого характера".⁸

Одну из оригинальнейших разновидностей сценического ревью в европейской драматургии 30-х гг. прокладывало, однако, творчество пары чешских писателей о комиков Восковца и Вериха (V+W). Их пражский Освобожденный театр (1927—1938) прокладывал путь особому типу сценического ревью, которое представляло собой и „laternu magiču“, охватывающую зрителя раскованной имажинативностью и театральностью, но, одновременно, давало в службу жизни, борьбы за общественный прогресс всю творческую тотальность авангардного синтетического театрального искусства. Эта „специфическая сцена новаторского веселья“⁹ перерастала под давлением событий своего времени от поэтистского комизма и шуток, „необязательности студенческого балагурства“ *Вест-покет ревью* (1927) к актуальной, социальной и политической сатире. В особенности пьесы кульминационного периода Освобожденного театра — *Цезарь* (1932), *Мир за решеткой* (1933), *Осел и его тень* (1933), *Палач и шут* (1934), *Баллада из лохмотьев* (1935), *Изнанка и лицо* (1936), *Тяжелая Барбора* (1937), *Не в бровь, а в глаз* (1938) — явились общественно zaangażированным театром, комедийно-сатирическими произведениями, в которых воскрешал дух аристофановского сурового комизма и сатирического острия. Темы и конфликты оба автора черпали из жгучей действительности 30-х гг. с ее кризисами, безработицей, стачками, финансовым мошенничеством и политиканством буржуазии, полицейским произволом, ростом фашизма и т. д., пересаживая их в специфическую речь театральной сцены. Поэтому темой *Мира за решеткой* стал „ложный круг современной демократии“, ибо пьеса разоблачала мир, в котором тем, у кого „деньги и связи“ во всем везет даже за решеткой, между тем как обыкновенные люди ходят и на воле с пустым желудком. „Сатирическая фантазия“ *Палач и шут* — театральная карикатура обыкновенного современного государства демонстрировала, „как рождаются диктаторы и куда естественным путем они стремятся“. Повесть из „древней хроники“ *Тяжелая Барбора*, разыгрывающаяся в средневековом городке „Эйдаме“, боролась накануне Второй мировой войны против настроений пораженчества и показывала, что „люди смешны, что они друг другу осложняют жизнь, но что их, однако, когда наступают тяжелые времена, спасает то, что они оказываются людьми“. Смысл жгуче актуальной пьесы *Изнанка и лицо* заключался в обнажении сущности фашизма, методов фашистского гангстерства и жестокости. Сатирическая комедия *Осел и его тень*, адаптирующая древний абдерский анекдот Лукиана, жившего во втором веке н. э., пародировала механизм политического интриганства, возникновение фашистской демагогии, фанатизма и т. д. Этап поэтистских шуток, „смеха ради смеха“, дадаистских потех, „беспредметного комизма“ остался безвозвратно позади. Восковец и Верих пришли к познанию общественной роли искусства, к твердому убеждению, что художник может творить лишь при одном условии, — что „предвари-

⁸ См. Т. Я. Карская, *Французский ярмарочный театр*. М.—Л. 1948, 33.

⁹ *Deset let Osvobozeného divadla 1927—1937*. Praha 1937, 68.

тельно он должен наестся сырой действительности" (предисловие к пьесе *Цезарь*, 1932).

Пьесы В+В — комедии с простой фабульной основой. Но все же это сюжетные комедии, имеющие конфликтное ядро с широко ассоциирующей мысленной основой. Действие движется в них лишь по узловым пунктам изображенных историй, не тонет — такое как и в *Клопе* и *Бане Маяковского* — в действительной и психологической миниатюре, в сюжетных изгибах и хитроуплетениях. Именно структурный архетип сценического ревию с ее принципом морфологической и жанровой *пестроты*¹⁰ (остроумный диалог, клоунада, скетч, феерия, буффонада, пантомима, танец, песня и т. д.), контраста и панорамичного охвата действий мира, к которому тяготели авторы Освобожденного театра, способствует реализации быстрых мысленных и действенных связей, стремительных скачков и широких ассоциаций без того, чтобы везде в сюжетных перипетиях нужно было соблюдать строго каузальное отношение. Отсюда сюжетный динамизм и быстрая трансляция картин из разной среды вроде кадров киноленты, мгновенные преодоления пространственной и временной дистанции, прокладывание действия песнями, танцевальными интермеццо, пантомимическими вставками и актерскими импровизациями.

Уже В. В. Анчуров усмотрел в пьесах В+В два драматических плана: наряду с „основной драматической концепцией“ он констатировал план „нарушения вышеуказанной концепции“, т. е. что „течение драматической акции очень часто на сцене Освобожденного театра буквально приостанавливается — даже намеренно портится“. „Оба плана... наконец переплетаются и таким образом при веселом смехе достигается цели“.¹¹ В драматическом ревию В+В развиваемое действие прерывалось, останавливалось в знаменитых авансценах, являющихся сферой действия главных героев пьес, ведущей пары комиков. Здесь концентрировалась мысленная соль пьес, здесь кульминировал агон, здесь — в импровизированных диалогах, словесных поединках и схватках — блистали остроумием сатирико-политические инвективы и аллюзии, свидетельствующие о высоком мысленном уровне и актерском искусстве самих создателей пьес. Это был диалог аристофановской чеканки, полный свободомысленных рассуждений, инвектив, глосс и остроумного комментария к актуальным событиям тогдашнего мира. В авансценах, сравнительно статичных сюжетных перипетиях, подчеркивающих тем не менее ритм пьес, нарушалась иллюзия чисто действенного, событийного плана, здесь обнажался юмысл происходящего в жизни.

В паре народных типов — протагонистов пьес, которые выдвигались вперед во втором драматическом плане в разнообразных типовых метаморфозах, воскрешала старинная традиция прославленной итальянской комедии дель арте. Комические пары как Бульва и Папулий — беглые арестанты — „люди римский“ (*Цезарь*), Радуз и Магулена — „палач и узник“ (*Палач и шут*), Сиганидополяс и Неешьхлебос — „хозяин осла

¹⁰ Ivo Osoľobě, *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Praha 1974, 148.

¹¹ *Deset let Osvobozeného divadla 1927—1937*. Praha 1937, 25.

и зубодер" (*Осель и его тень*) и др. — являются типологическими вариантами масок контрастных комических типов из комедии дель арте, известной пары слуг — Дзанни. Дзанни, пусть в облике Арлекина и Бригеллы или Пулчинеллы и Кавьелло, были самыми важными действующими лицами на сцене комедии дель арте. И хотя они и выступали в разных масках, переодеваниях или профессиях как различные типы носильщиков, угольщиков, цирюльников, ремесленников, судей и палачей, недобровольных сумасшедших, ложных правителей и т. д., всегда представляли варианты „веселого лица определенного типа, вырастающего из времени, наполненного его проблемами и его чувствами“.¹²

И пара образов из пьес В+В, также как когда-то образы славных Дзанни, были определенными свободными комическими масками, представляли фокус пьес, вели и развивали действие, придавая ему быстрый пульс, направляли и меняли течение действия и ритм пьес. Они принадлежали к типу самообытных народных героев — неудачников, невольных растлуп, добродушных увальней, изобретательных и ловких плутов, которые подобно как Дзанни в комедии дель арте говорили „правду в смехе“.¹³ Но в отличие от Дзанни это были, однако, одновременно и бунтари, социальные критики, глашатаи социального протеста, сражающиеся всегда на стороне простого человека, который сопротивляется миру, защищается перед его давлением шаловливой шуткой и анекдотом, остротой и юмором, сатирой и обличительной инвективной („Не будьте люди глухи! Того, что я люблю, не уступлю! Чем с подлецами пить, — честней бесчестных бить!“.¹⁴ И они были артистами, которые на просцениуме были в своих написанных и импровизированных дуэлях, песенных и танцевальных прослойках, комических миниатюрах, пантомиммах, вставных игровых номерах (в так наз. „лацци“) одновременно и импровизаторами, танцорами и клоунами, вокруг которых, так же как в случае маски неаполитанского Дзанни „Пулчинеллы“, создавалась „смесь песенок, сцен, фарсов и т. д.“,¹⁵ просто „репертуар малых форм“.

Не кто иной, как В.с. Мейерхольд, посетивший осенью 1936 г. пражский Освобожденный театр, оставил в книге отзывов восхищенную запись, в которой точно постигались им корни художественных традиций этого молодого театра и актерского искусства замечательной пары комиков. „В 1913 году мой друг покойный поэт Аполлинер показал мне одно представление в цирке Медрано, и после выступлений, которые мы в этот вечер видели, Аполлинер воскликнул: «Вот актеры, которые сохраняют для художника театр — актеры и режиссеры *commedia dell'arte*». После этого вечера я был несколько раз в цирке Медрано уже без Аполлинера — я снова хотел впитать «дурман» комедии *ex improviso*. Без Аполлинера я не видел в цирке Медрано итальянских *lazzi*. Не было уже художников, которых мне показал Аполлинер. Я искал их с печалью и тоской в сердце, но не находил. А сегодня, 30 октября 1936 года, в об-

¹² Karel Kratochvíl, *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. Praha 1973, 101.

¹³ Там же, 99.

¹⁴ V+W, *Hry Osвобоženého divadla*. I. Praha 1954, 519. См. И. Иванов, *Ян Верих*. Изд. Искусство, Ленинградское отделение 1971, 139.

¹⁵ K. Kratochvíl, 112.

разах незабываемой пары — Восковца и Вериха — нашел опять заппи и снова был очарован исполнением, вырастающим из корней итальянского импровизационного театра. Да здравствует commedia dell'arte! Да здравствует Восковец и Верих!"¹⁶

Создатели пражского Освобожденного театра досоздавали своей художественной инвенцией и сатирическим намерением великолепную вековую традицию народного, площадного театра, „сделали театр вновь трибуной общественного интереса как было во времена Аристофана“.¹⁷ Тип сценического ревью, который они создали, служил действительному опосредствованию существенных черт действительности и ее „критике смехом“; тенденцией к синтетичности разных видов искусства, к фееричности и раскованной театральности это ревью одновременно точно постигало эмоциональное восприятие зрителя. Гедонистский момент здесь приобретает функциональное значение, включался в передачу серьезного социального содержания. Ревю Освобожденного театра явилось новым фазисом в истории сатирической комедии XX века, оно не имеет до сих пор аналогии не только в славянской, но даже и в европейской драматургии новых времен.

*

Так же как в *Мистерии-буфф* нарушал Маяковский и в *Клопе* и *Бане* элементарное правдоподобие и создавал искусственные сюжетные конструкции, искусственно сконструированный мир. Подобным образом поступал и Е. Шварц в своих пьесах-сказках *Тень*, *Дракон* и *Восковец и Верих* в пьесах *Робин-разбойник* и *Небо на земле*. Во всех этих комедиях доминирует смелая фантастичность: мировой потоп в *Мистерии-буфф*; в *Клопе* действие переносится на 50 лет вперед, в мир, в котором размороженный „гегемон“ Присыпкин воскрешен к новой, бесславной жизни; в *Бане* будущее врывается в настоящее, когда посредством „машины времени“ появляется Фосфорическая женщина, посланница коммунистического века; в *Тени Шварца* тень покидает ученого и стремится лишить его жизни; в *Драконе* встречается ковер-самолет, шапка-невидимка и т. д.; в пьесе *Небо на земле* В+В бог Юпитер скачует на Олимпе, спускается на землю, приобретая разные лики, превращает жадную женщину в крысу и возвращается, полон отворачивания к миру и разочарования в жизни, обратно на Олимп и т. д. Выразительным компонентом сюжета в этом типе пьес является сюжетная гипербола, яркая театральность: в *Клопе* люди будущего, вооруженные подзорными трубами, фотоаппаратами, киноаппаратами, пожарными лестницами и сетками и т. д., ловят на стенах домов маленького клопа; там же встречается и шуточно-оказочный мир „мандаринящихся деревьев“ и т. д., аналогия социально-утопических образов царства изобилия в древней аттической комедии (Ферекратес, Кратес, Кратин, Эвполис, Аристофан).

¹⁶ В. Э. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, ч. 2. Москва 1968, 371.

¹⁷ Václav Holzknecht, Jaroslav Ježek a Osobožené divadlo. Praha 1957, 143.

Сатирические комедии Маяковского, Шварца и Восковца и Верика отражают жизнь не в формах самой жизни (в мире сатиры нет и не может быть зеркального повторения явлений действительности), а основаны на стилизованных художественных формах, своеобразно обрабатывающих реальность. Здесь везде преобладает мощное освобождение фантазии, гипербола, гротеск, идейное заострение жизненной проблематики, изображение, которое при сохранении колорита времени, типических конфликтов, общественных противоречий и т. д. придает авторскому повествованию о мире универсальную вневременную значимость. Пусть в случае ревью Восковца и Верика дело касалось пьес, воплощающих действия актуальной современности (*Изнанка и лицо, Мир за решеткой*) или театральных адаптаций, трагестирующих повести из античной истории, мифологии, средневековых легенд и хроник (*Осел и его тень, Цезарь, Тяжелая Барбора* и др.), создающих исторические аналогии и параллели к современности, — везде доминировало стремление раскрыть смысл положения человека в тогдашнем мире. „Мы все знаем, больше, чем положено, что совершается вокруг нас, — писали оба автора в 1937 г., накануне фашистской агрессии в предисловии к *Тяжелой Барборе*. — Зачем нужно припоминать все это вечером в одинаковой форме в какой мы читаем про это с утра до ночи в газетах. Давайте рассказывать лучше развлекательные истории и читать раскрашенные хроники, которые поучат нас о том, что в таких затруднениях, в какие попали мы, были уже другие, и что они сумели в конце концов сами из них выбраться“.

*

Способ сатирической дискредитации отрицательных явлений в *Бане* свидетельствует о том, что Маяковский в системе образов открывал для социалистической комедиографии новый слой комизма, основанный на проявлениях и восприятиях жизненного абсурда, порожденного деформированным механизмом бюрократившихся общественных отношений, институций и т. д. В пьесе, продолжающей линию гоголевского и сухово-кобылинского сатирического гротеска, встречается ряд мотивов, персонажей, картин, обнаруживающих феномен абсурдности, или же „комизм алогизма“: им буквально насыщена деятельность непостижимой институции, занимающейся „согласованием и увязкой“ разных вопросов и решений и которая наглядно демонстрирует степень отчуждения организационных форм, призванных обслуживать интересы социалистического государства, его рядовому празднику. Отсюда, напр., сцены „бюрократиады“, Оптимистенко, рассуждения и поведение „главначтупса“ Победоносикова (сцена диктовки бессмысленной приветственной речи по поводу очередного пуска „красного трамвая“ и т. д.), полных абсурдной логики. *Баня* основана не только на конкретном действительном столкновении персонажей, принадлежащих к противоположным лагерям. Корреляция позитивного и отрицательного начал (лагерь изобретателей и комсомольцев — лагерь бюрократов) реализуется по существу в форме конфронтации и столкновения двух логических рядов (см. диалог „растратчуса“ Ночкина с Победоносиковым и косвенно и фосфорической

женщины с машинисткой Ундертон и др.), двух планов жизненных отношений — авангардного революционного мира создателей с жизненной алогичностью и абсурдностью, с деформированным миром общественных отношений, воплощенным в шайке чинуш. (Именно здесь источник того драматизма, который вынес Маяковский в подзаголовок *Бани*: „драма в шести действиях...“ и который неомотря на всю комедийность внешнего выражения, образует важный жизненный нерв пьесы.) Не только в *Бане*, но уже в своей трагедии 1913 г. Маяковский подходил к своеобразному типу абсурдного комизма, или же модели комизма, которую можно охарактеризовать как т. н. координированную, опосредствованную абсурдность. В отличие от абсолютной, экзистенциальной абсурдности этот тип комизма возникает присоединением к координате очеловеченного мира.

Иную разновидность комизма алогизма приносит в свою очередь абсурдный протеск, драматическая конструкция которого заключается в методе сценического и мысленного доведения изображаемых явлений и общественных противоречий до крайнего предела и последствий. За реализацию именно такого своеобразного вида комедийности в советской литературе, существующего тогда скорее только потенциально, высказался в начале 30-х гг. А. В. Луначарский. Его художественная концепция не только не исключала, а, наоборот, предполагала свободный полет фантазии, необходимость эксперимента: „Прибавим к этому, что столь же глубоко оправданными являются приемы преодоления, заканчивания, доведения до полноты того или другого типа или положения. Здесь возможно, конечно, и доведение до абсурда: все это будет на благо“.¹⁸ Раскрытие жизненной абсурдности — результат поисков не только современного театра и литературы модернистского покроя. Ее разнообразные проявления (фиксировал в прошлом уже Аристофан, а также Свифт в *Путешествиях Гулливера* или *Сказке о бочке*, затем в более поздние времена Жарри, Кафка и др.

Этот специфический слой гротескно-абсурдного комизма культивировал в славянской драматургии 20-х гг. особенно польский драматург, философ и художник С. И. Виткевич (*Pragmatyści*, 1919; *Kurka Wodna*, 1921; *Janulka, córka Fizdejki*, 1923; *Matka*, 1924 и др.). Виткевич, вырастающий из польской литературной традиции (Wyspiański, Przybyszewski, Miściński) и воодушевленный литературными поисками европейского модернизма (Jagły, Goll и др.) создавал свою эстетическую теорию абстрактно-философской, экзистенциальной, гротескно-абсурдной драмы Чистых форм (*Wstęp do teorii czystej formy w teatrze*). В его „сферических“ трагедиях, „nie-euklidesowych“ драмах разрываются — так же как до этого уже в сценических миниатюрах В. Хлебникова¹⁹ *Чертик*, 1909; *Маркиза Дзес*, 1909; *Мирсконца*, 1913; *Ошибка смерти*, 1915; *Снезины*, 1915 и др.) — всяма фантастические, надреалистические действия, где консеквенция жизненная оказывается на втором плане и наступает релятивизация совершающихся процессов и явлений (отсюда оживленная „Mumia Chińska“ и фантастический „Kobieton“ в пьесе *Pragmatyści*).

¹⁸ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. Москва 1958, 832.

¹⁹ См. Мирослав Миклушеч, *Победный смех*. УЖЕР Врно 1975, 65—69.

Поэтому здесь совершенно естественно восстают из мертвых покойники и убитые герои (*Pragmatyści, Janulka, córka Fizdejki, Wariat i zakonnica, Kurka Wodna* и др.). В пьесах Виткевича, так же как и в миниатюрах Хлебникова, свободно сталкиваются и перемещаются в симультанных сценах эпохи, трансформируются действующие лица и т. д. Сюжеты пьес Виткевича — это сценически сконцентрированные психические, экзистенциальные, исторические действия, отражающие смену строев, систем мышления. Драматург интересуется вечными вопросами бытия, его скрытого смысла, логики всего совершающегося. „Черный юмор“ его гротескно-абсурдных пьес, однако, усиливается пессимистическим мировосприятием автора, пониманием мира как хаоса, сплошной жизненной абсурдности и катастрофизма, как состояния, при котором угрожает маразм и механизирование жизненного процесса. „Traktowane przez autora ironicznie, nawet z bezlitosnym sarkazmem i z dystansem postacie i wydarzenia tego świata zataczają się w koszmarnym płaszczyźnie od tragizmu do błazeństwa.“²⁰

Из стремления к разбивке традиционной драматической системы, из культивирования логических и действительных парадоксов, поворотов и скачков, переворачивающих вверх дном нормальную логику, опрокидывающих естественный ход времени и сценического события, рождался в творчестве Виткевича какой-то рудиментарный вид антидрамы, предвосхищающий последующее развитие одного из особых стилевых побегов европейской драматургии XX века.

Идейно-эстетическая концепция Маяковского в *Клопе* и *Бане*, *Шварца* в *Голом короле*, *Тени*, *Драcone* и *Восковца* и *Вериха* в пьесе *Осел и его тень* и др., нуждалась в особой художественной обработке, сгущении сатирических красок. Отсюда неожиданные комбинации и контрастные сочетания полной гаммы комедийно-сатирических элементов и средств от гиперболы, фантастического преувеличения, травести, пародии, парадокса до карикатуры и гротескной фантастики, спаянных метафорическим образом. Тип литературы, который прокладывали эти создатели новой сатирической комедии, представляет своеобразную творческую линию в европейской комедиографии: здесь создается повышенным поэтическим воображением своеобразная гротескная образная модель объективной действительности. Изображение бюрократической институции, занимающейся „согласованием разных вопросов“ и преграждающих путь создателям „машин времени“, летящей в коммунизм, в Маяковского *Бане* или описание спора бедных и богатых жителей города Абдеры о право на тень арендованного „таксо-осла“, спора, перерастающего в судебное дело и полипикианство „ослистов“ и „тенистов“ в пьесе *Восковца* и *Вериха* *Осел и его тень* — все это образы карикатурно-гротескные. Данная образная система является не верной копией, образным слепком с реальности, а ее метафорическим, гротескно стилизованным отражением и воплощением.

В основе сюжетов пьес Маяковского и В+В лежат фиктивные, искусственно созданные истории, что встречалось и в комедиях времен антики (по Лессингу сюжет, фабула древней комедии „были так же вы-

²⁰ Lech Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1973, 209.

мышлены, как и в новой. Ни в одной из уцелевших комедий Аристофана не изображается действительное событие...”, Гамбургская драматургия. Жизненное содержание здесь было особым образом экспонировано, трансформировано в „действительность театральную“ (В+В сами советовали не размыскивать в их пьесах „конкретные политические или общественные лица“, а искать „явления, типы, ситуации и мысли“). Как сюжеты пьес Маяковского, так и В+В представляют театральные гиперболы, где жизнь и ее противоречия сдвинуты, деформированы, увеличены и обострены, чтобы лучше можно было постичь смысл совершающегося, круговорота жизни на земле. В+В характеризовали свои произведения как „театральные карикатуры“ буржуазного общества накануне Второй мировой войны, рисовали его как кошмарную сцену, „по которой безнаказанно бегают палачи, шуты, старикашки, старые переноски и изменники, размахивая своей властью и удивляясь, что повсюду не видно поворота к лучшему“. Сюжеты этих пьес представляют трансформацию действительности в образную гротескно-сатирическую модель объективной реальности.

Специфической художественной моделью является и жанр сценической сказки. Сюжеты философско-политических комедий, „драм мысли“ Голый король, Тень, Дракон Е. Шварца являются своеобразной субституцией реальных жизненных проявлений и отношений времен с сложно завязавшимися политическими событиями мировой арены накануне Второй мировой войны, когда человек оказался беспомощным объектом в жестокой игре сил, угрожающих свободе личности и человечества (фашизм в Германии, Италии и т. д.). Сказка вообще является мысленной структурной моделью хода мира, основанной — с точки зрения отношения к реальности — на неправдоподобии рассказываемой истории. Они являются моделью, в которой многослойность жизни сведена определенной обработкой, мысленной и действительной акцентацией и упрощением к сказочной аксиоме, к первоосновной проблемной формуле — к изображению ее извечного конфликтного ядра — спора „добра и зла“. Сказка вообще тяготеет к постижению не исторической и социально-политической конкретности, а общности жизни, общей закономерности, высказывает общую правду жизни, дает ее квинтэссенцию. „Pohádka právě tak jako pravé divadlo zachovává věčnou platnosť svým pravdám, pretože je nadnáši do oblasti imaginace a zbavuje je logiky; lépe řečeno, má svoji vlastní logiku, v níž vynesáním reálních premis a přeskočením těžkopádných článků přísně racionalistického úsudku dochází k zázrakům v lidských osudech.“²¹

Художественная модель представляет т. обр. не прямое, а стилизованное, трансформированное отражение реальности, обработанное в согласии с идейным намерением и творческим талантом автора, в ней находят отражение особый опыт, который дают художнику его впечатления, знания, чувства, переживания из окружающего мира. Отражение и трансформация жизни в искусстве является „законом художественного освоения мира“: „... моделирование — не адекватно-копийное отражение

²¹ V+W, *Hry Osvobozeného divadla*, I, 10, II, 294, III, 205.

эмпирической данности, а отражение, лишь изоморфное действительности, т. е. воссоздающее только некоторые ее связи и отношения"; "... искусство как бы «удваивает» реальный мир миром воображаемым".²²

В этом смысле как Мажковский в своих параболически и метафорически задуманных комедиях, Шварц в пьесах-сказках, В+В в исторических трагедии и панорамно заложенных ревю, так и Брехт в эпических „притчах“ (*Матушка Кураж и ее дети*, *Кавказский меловой круг*), стремились к постижению и раскрытию сложных действий, симптомов и смысла общественных процессов своего времени посредством изоморфных действительности художественных структур.

Защитники теории эстетического моделирования понимают литературную, образную модель как творческим воображением художника трансформированное, т. е. моделированное отражение реальности, которое обладает „структурным сходством с реальным прообразом“ (М. С. Каган)²³ в котором „повторяется“ структура процесса оригинала“, которое является „по своей структуре аналогом «механизма» «мира» (Редекер²⁴). Т. е. в модели создаются определенные смысловые интенции и связи с отражаемой реальностью, образуются в подчеркнутом подобии однородные мысленные и действительные аналогии и связи с реальным образом. Анализ образной сущности не только „притчи“, сценической „параболы“, но в особенности сказки, являющейся так же как, напр., басня, специфическим видом литературного моделирования, может быть вкладом в понимание проблематики ленинской „теории отражения“. И вопреки определенным сомнениям некоторых ученых по отношению к теории эстетических моделей,²⁵ характер сущности отражения в этих специфических жанрах вряд ли может быть объяснен иначе, чем в связи с понятием, процессом и феноменом „литературного моделирования“.

Развитие общественно заинтересованной протексто-сатирической комедии в славянских литературах межвоенного периода XX века, трансформирующее ее исконные жанровые признаки и приемы, представляет до сих пор живую главу в истории драматического искусства нового времени и ее значение и художественный опыт не может быть ни забыт, ни утрачен.

²² М. С. Каган, *Лекции по марксистско-ленинской эстетике*. Изд. Ленинградского университета 1971, 332, 333.

²³ Там же, 276.

²⁴ См. X. Редекер, *Отражение и действие*. Москва 1971, 24, 27.

²⁵ См. М. Б. Храпченко, *Литература и моделирование действительности*. In: *Славянские литературы*. Сб. ст. Наука, Москва 1973.

**ZU EINIGEN MORPHOLOGISCHEN ASPEKTEN
DER SLAWISCHEN SATIRISCHEN KOMÖDIE
IN DEN ZWANZIGER UND DREISSIGER JAHREN
DES 20. JAHRHUNDERTS**

In der slawischen satirischen Komödiographie haben sich im Laufe der zwanziger und dreissiger Jahre des 20. Jahrhunderts einige morphologische Tendenzen geformt. Eine Abart des typs „theatrum mundi“ mit einem parabolisch konzipierten Sujet, das ein panoramatisches Bild des Weltgeschehens ermöglicht, war *Mysterium-buffa* (1918) V. Majakovskis. Eine analogische Tendenz haben in der tschechischen Dramatik die Brüder Čapek in dem Neomysterium *Aus dem Leben der Insekten* (Ze života hmyzu, 1921) angebahnt. Die Komödiographie des folgenden Zeitraums kehrte jedoch zu den Traditionen des vollkommen durchgearbeiteten Ereignisses zurück, das mit einer sozial tragbaren Intrige verknüpft ist. Durch kunstfertig verkettete Ereignisse zeichnen sich in den dreissiger Jahren auch die szenischen Märchen von J. Švarc (*Der nackte König, Der Schatten, Der Drache*) aus. Das narrative Genre hat hier den dramatischen Bau beeinflusst; das Märchen stützt sich auf ein Ereignis, das seine ethische Sendung und seine semantische Gültigkeit hat.

Neue Wege der dramatischen Satire in den slawischen Literaturen eröffnete die Komödiografie V. Majakovskis Ende der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts. Sie strebte zu den Sujeten grossen Ausmasses, zum szenischen Metaphorismus, zur grotesk phantastischen Hyperbel, zur politischen Satire und zum Spektakelstück. Hier knüpfte sie an die Traditionen der aristophanischen Komödie mit ihrem scharfen Gesellschaftskonflikt, mit ihrem politischen Charakter, mit ihrem Phantasieaufschwung, ihrem grotesken Sarkasmus und ihrem weisen Gelächter an.

Eine der originellsten Abarten der szenischen Revue in der slawischen und europäischen Dramatik der dreissiger Jahre haben die tschechischen Schriftsteller und Komiker Voskovec und Werich (Befreites Theater in Prag, 1927–1938) kultiviert. Ihre satirisch politischen Revuen (z. B. *Der Esel und der Schatten* — *Osel a stín*, 1933, u. a.) stellten eine Synthese von verschiedenen Kunstarten dar, zeichneten sich durch entfesseltes theatrales Wesen aus, erneuerten aber sogleich auf einem neuen Gedankengrund und auf neuer Form die Traditionen der italienischen commedia dell'arte (Improvisation, ein komisches Paar — eine Variante der Gestalten „zanni“, „lazzi“ u. a.).

In der slawischen Dramatik der zwanziger Jahre setzte sich auch ein neuer Typ des grotesken Absurddramas durch: die Schauspiele des polnischen Dramatikers S. I. Witkiewicz *Kurka wodna* (Das Wasserhuhn, 1921), *Matka* (Die Mutter, 1924) u. a. sind auf dem System der logischen Handlungsparadoxen, Peripetien und Sprünge gegründet, welche die Zeitfolge, die Nachfolge und den Verlauf der dramatischen Aktion umstürzen. Sie sind eine rudimentäre Form des Antidramas.

Der dramatische Typ, welchen Majakovski, Švarc und Voskovec und Werich angebahnt haben, bildet in der slawischen Komödiographie des 20. Jahrhunderts ein eigenartiges künstlerisches Modell, welches das gleichgestaltige Abbild der Wirklichkeit, die strukturelle Analogie der Prozesse der objektiven Realität darstellt.

