

Кулак и палка как орудия магии и игры

*У меня кулак – баллиста, катапульта – локоть мой,
А плечо – таран, коленом разбросаю всех врагов.
Зубы всех собирать заставляю, кто мне станет на пути.*

Плавт. «Пленники»¹

*Голов пробитых, сломанных носов
Давай побольше! Вот что любо нам!*

Шекспир. «Генрих IV»²

*Ей-богу, я влеплю тебе такую пощечину,
какую не получал еще никто на свете.*

Мольер. «Мещанин во дворянстве»³

Кулак и палка – древнейшие орудия человека и его первые тотемы. Когда первобытный человек понял, что сила удара, производимого рукой, увеличивается, если пальцы собраны вместе и прижаты к ладони, когда он убедился, что отломанная ветка делает руку длиннее и позволяет достать плоды, до которых иначе не дотянуться, – с тех пор кулак и палка наполнились в его представлении магической силой и стали ритуальными тотемами.

Африканские охотники протыкали заостренной палкой следы животных, полагая, что так они их ранят и смогут быстро настигнуть⁴. Аборигены Полинезии считали, что ударами палки оземь можно остановить землетрясение⁵. Египтяне во время засухи размахивали палками, чтобы собрать облака в тучи и заставить их пролиться дождем⁶. Индейцы отгоняли злых духов от своих хижин, ударяя палками по стенам и крышам⁷, и колотили кулаками по воздуху, чтобы укротить бурю⁸. Славяне объясняли вьюги и метели тем, что в зимнюю стужу нечисть, желая согреться, дует себе в кулак⁹.

Кулак служил оберегом при столкновении с какой-либо опасностью. Среди славян бытовало поверье, что можно защититься от волка, сжав кулаки и прочтя заговор¹⁰. Поныне существует обычай держать кулаки на удачу.

В традиционных культурах многих народов кулак и палка отождествляются с фаллосом. Распространенный фаллический жест – рука согнута в локте, пальцы сжаты в кулак. Палке приписывали оплодотворяющую функцию и часто применяли в свадебной обрядности. Восточные славяне подкладывали палки в постель новобрачных, причем в том количестве, в каком те хотели иметь детей¹¹. Известен обычай врачевания бесплодных женщин: чтобы они забеременели, их ударяли палкой¹².

Магические функции палки-тотема унаследовали посох, тирс, жезл, скипетр, копье, палица, а также кочерга, ухват, помело, кнут. При помощи этих орудий укрощали природные стихии, поражали нечистую силу, содействовали росту посевов, изгоняли болезни, совершали гадания, разоблачали преступника.

В античной мифологии описаны волшебства, производимые палкой или ее дериватом. Гермес кадуцеем вызывает души умерших, чтобы проводить их в мир теней; им он смыкает глаза живых и погружает в сон¹³. Цирцея обращает спутников Одиссея в свиней, коснувшись каждого жезлом¹⁴. Афина волшебной тростью изменяет наружность Одиссея: сначала делает его дряхлым стариком с мутными глазами и сморщенной кожей, а потом той же тростью возвращает ему прежний вид, чтобы Телемах признал в нем своего отца¹⁵.

Тирс Диониса – «тирс безумья» – отнимает рассудок у женщин. Они устремляются в поля и леса, и там, вооружившись им, творят чудеса:

*Вот тирс берет одна и ударяет
Им о скалу. Оттуда чистый ключ*

*Воды струится. В землю тирс воткнула
Другая – бог вина источник дал. <...>
С плюща на тирсах капал сладкий мед¹⁶.*

По рассказу Плутарха, Ромул имел при себе литюон – загнутую палку для совершения ауспий. Литюон Ромула сберегли авгуры и хранили его как святыню.

Палка фигурирует в легендах и исторических преданиях средневековья. В «Пророчестве Вёльвы» (строфа 22) колдунья Хейд творит зло волшебным жезлом, перед которым бессилен сам Один. О магическом жезле повествует «Песнь о Нибелунгах»:

*...кто им владеть умел,
Тот власть над целым миром в своих руках имел¹⁷.*

«Повесть временных лет» сообщает, что князь Владимир, креститель Руси, низвергая Перуна, велел бить его изваяние палками. По словам летописца, таким действием изгоняли беса, сидящего в идоле.

Согласно новгородскому преданию, после того, как Перуна скинули в Волхов, один человек ударил его палицей, но идол отнял ее и, бросив на мост, поубивал стоявших там мужиков. С той поры время от времени раздается голос Перуна, услышав который новгородцы сбегаются на Волхов мост и устраивают палочный бой¹⁸.

В фольклоре многих народов палка, метла, помело, ухват служат летательными средствами, которыми пользуются ведьмы. Осинový кол оберегает от колдунов и убивает вампиров.

Магические орудия человека, кулак и палка с древнейших времен служили его постоянным оружием. «И из палки выстрелишь», – гласит старинная русская пословица.

Древние греки одним и тем же словом *πυγμή* именовали кулак и кулачный поединок (*πυγμαχός* – кулачный боец). В латинском языке кулак (*pignus*), кинжал (*pugio*) и битва (*pugna*) – однокоренные слова. От того же корня произошли слова *pugnator* – воин, ратник и *pugil* – кулачный боец (*pugilatus* – кулачный бой).

В единоборстве палка всегда дает преимущество своему обладателю перед невооруженным противником. Отсюда произошли древнейшие регалии верховной власти и ее церемониальные символы – жезл и скипетр. Как заявляет персонаж драмы Шиллера «Лагерь Валленштейна»:

*На палке основаны власть и порядок.
Разве скипетр, всех приводящий в страх,
Не та же палка в монарших руках?*¹⁹

Античные эллины во время молитвы держали в руках *ἰκέτηρις* – обвитую овечьей шерстью палку или оливковую ветвь. Скипетром они клялись и брали его в руки, произнося речь, обращенную к собранию. По наблюдению О.М. Фрейденберг, так поступает каждый гомеровский оратор²⁰. В Ветхом Завете «жезл правоты» уничтожает беззаконие и утверждает справедливость²¹.

Древние греки, производя межевание земли, устанавливали палку (*μέτρον*) на границе надела. Споры и ссоры землевладельцев, размахивающих на меже своими «метрами», упоминаются в «Илиаде»²².

Прикосновение скипетра символизировало награду и особые привилегии. В Риме претор, отпуская раба на волю, касался его головы «жезлом свободы» (*vindicta*).

Подобно палке преимущество в единоборстве дает и кулак. Вытекающие отсюда преференции феодалы средневековья узаконили в понятии кулачного права (*Faustrecht*).

Палка амбивалентна, на что указывает фразеологизм о двух ее концах. Палкой можно ударить противника, но если он успеет ее перехватить, то другим концом нанесет ответный удар. Палка возвеличивает своего обладателя, но может его развенчать, лишив всех полномочий.

В романе Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» побывавший на том свете Эвсфен рассказывает о тамошних порядках и среди прочего сообщает: «Те, кто были важными господами на этом свете, терпят нужду и влачат жалкое и унижительное существование на том. <...> Я видел, как Диоген, в пурпуровой тоге и со скипетром в правой руке, своим великолепием пускал пыль в глаза Александру Великому и колотил его палкой за то, что тот плохо вычинил ему штаны»²³. М.М. Бахтин усматривал в рассказе Эвсфена характерный пример карнавального развенчания²⁴.

Рудименты палочной магии обнаруживаются в русских обрядах, сохранявшихся до начала XX в. Кольями и палками были вооружены участницы обряда опахивания, призванного защитить скот от «коровьей смерти». В некоторых областях России устраивали изгнание русалок. Ночью накануне Петрова поста изображавшие русалок девушки, в одних рубашках и с распущенными волосами, бегали по улице. Их подстерегали парни, вооруженные палками, и преследовали с криком «Гони русалок»²⁵.



Кулачные бойцы.
Фреска с острова Санторини.
XVI в. до н. э.

С древнейших времен кулак и палка служили орудиями состязаний. О кулачных боях рассказывают мифы, их поединки изображены на фресках эгейского мира. Прославленным бойцом был Теламон, один из аргонатов и соратник Геракла. Тяжелые кулаки Теламона обладали такой сокрушительной силой, что выражение Τελαμώνιοι κόνδυλοι (Теламонов удар) вошло в поговорку. Шестнадцатым веком до н.э. датируется найденная на острове Санторини фреска, изображающая поединок кулачных бойцов.

В Греции кулачных бойцов обучали в палестрах: они соревновались в атлетических агонах и погребальных играх. Чтобы увеличить поражающее действие удара, бойцы обматывали себе руки цестами – ремнями с металлическими скобами или шипами.

Меткие удары публика приветствовала криками и рукоплесканиями. Особенно ее восхищало, когда боец

*Разом попал кулаком в переносицу, между бровями,
Всё до костей размозживши лицо²⁶.*

Что же касается палки, то ее в состязаниях чаще всего заменяли меч, палица, булава и копье: ими были вооружены римские гладиаторы, участники рыцарских турниров средневековья.

На Руси кулачные бои зародились в доисторические времена. Первое упоминание о них исследователи находят в «Повести временных



Кулачный боец с цестами.
Бронзовая статуя, I в. до н. э.
Фото автора

лет», где под 1068 годом сказано, что собравшиеся на игрищах «упихати начнут друг друга»²⁷. О кулачных боях средневековой Руси рассказывают Сигизмунд Герберштейн, Адам Олеарий, Якоб Рейтенфельс и другие иностранные путешественники²⁸.

Брутальная картина кулачного боя содержится в новгородской былине «Про Василья Буслаева»:

*Начали уж ребята бороться,
А в ином кругу в кулаки биться;
От тое борьбы от ребячия,
От тово бою от кулачнова
Началася драка великая. <...>
Поскокали удалы добры молодцы,
Скоро оне улицу очистили,
Прибили уже много дб смерти,
Вдвое-втрое перековеркали,
Руки, ноги переламали²⁹.*

Кулачные бои чаще всего происходили в период Масленицы³⁰, хотя случались они и в летние праздники³¹. В контексте масленичных традиций поединки кулачных бойцов символизировал сражение наступающей весны и уходящей зимы. Кулачный бой – зрелище и игра. Обычно поединки устраивали в местах большого стечения народа.



«Добры молодцы – кулашны бойцы». Лубочная картинка. Начало XVIII в.

В городах они имели постоянный локус. Это могло быть открытое поле, замерзшая река, мост или площадь. Известно, что в Новгороде Великом местом кулачных сражений был Волхов мост, в Казани – скованное льдом озеро Кабан, в Москве – Болотная площадь.

Как игра кулачный бой представлял собой сражение условных противников. Его участники, разделившись на две команды, выстраивались друг против друга и обменивались ругательствами, чем распаляли себя для битвы.

Об этих диалогах можно судить по тексту лубочной картинки:

«— Хотя б ты всю изодрал мою рожу, токмо не замал бы моей одежи. Знаешь ты сам, что у нашего брата фабришнова для блох не держитца многа платия лишнова. Не шибешь валенова колпака; хотя на ногах у меня бураки, а в руках крепки кулаки.

— Не стражай, брат, и на мне тако же валенной колпак. Я вижу охлебался ты молока преснова, оттово у тебя портки на жопе треснули»³².

Параллельно с кулачными существовали палочные бои (вооруженных кольями и дубинами). О них свидетельствует «Правило» митропо-

лита Кирилла (1220-е гг.), в котором обличаются «бьющиеся дреколием до самая смерти».

Кулачные бойцы бились врукопашную: парами («сам на сам») или группами («стенка на стенку»). Несмотря на игровую установку, сражались они не понарошку и часто получали серьезные увечья. По рассказу А. Гваньини (1578 г.), «со страшной силой колотят друг друга кулаками и ногами, попадая в лицо, грудь, живот и пах; часто их выносят оттуда полуживыми, а нередко даже и мертвыми»³³.

Излюбленная народная потеха, кулачный бой служил также царским увеселением. Дж. Флетчер сообщает, что Иван Грозный обычно проводил послеобеденные часы, наблюдая поединки кулачных бойцов³⁴.

Кулачный бой имел свои неписанные правила. С.Т. Аксаков в «Рассказе из студентской жизни» сообщает, что сначала с каждой из сторон выступали по одному бойцу, потом боролись попарно и дальше «стенка на стенку»³⁵.

По свидетельству этнографа С.В. Максимова (конец XIX в.), «в последний день Масленицы происходит ужасный бой. На базарную площадь еще с утра собираются все крестьяне, от мала до велика. Сначала дерутся ребяташки (не моложе 10 лет), потом женихи и наконец мужики. Дерутся, большею частью, стеной и “по мордам”, <...> столпившись в одну кучу, не разбирая ни родных, ни друзей, ни знакомых. Издали эта куча барахтающихся людей очень походит на опьяненное чудовище, которое колыхнется, ревет, кричит и стонет от охватившей его страсти разрушения»³⁶.

Кулачные бои, пугавшие посторонних наблюдателей своей жестокостью, самим участникам доставляли неимоверное удовольствие. Несмотря на синяки и разбитые носы, они пребывали в радостном настроении и ощущали себя победителями: их жизненная сила одолела мертвое царство зимы, ими пролитая кровь растопила лед и согрела почву.

Мягкий вариант кулачного боя – битва снежками, традиционное на Руси игрище Масленицы, известное как «Взятие снежного городка». В этой игре снежный городок изображал чертог зимы, а его взятие символизировало конец зимнего царства. Участники разделялись на две команды – осаждающих и обороняющих крепость – и начинали обстрел снежками, после чего бой переходил в рукопашную.

Штурм снежной крепости – не состязание, где победа достается сильнейшему. Здесь разворачивается игра с заранее predeterminedным

финалом. Как бы ни сражались защитники городка, его участь предрешена: цитадель зимы должна пасть. Поэтому игра заканчивалась тем, что все ее участники разбивали снежные бастионы, а потом собирались за общим масленичным столом³⁷.

Кулак и палка – архаические паттерны театра. Из века в век ими пользовались комедийные персонажи. Пьесы, герои которых орудуют кулаком и палкой, называют палочными комедиями. Разновидность последней – комедия пощечин, где персонажи выказывают свой гнев ударом ладони по щеке. Помимо комедии кулак и палка нашли применение в жанрах, использующих батальные сюжеты, а также в пьесах, содержащих поединки персонажей.

В.Н. Перетц относил к типу палочной комедии кукольный театр Петрушки и фарсы, исполняемые площадными актерами: «Палка – лучшее средство вызвать смех толпы; сцены, где актеры дерутся, где один бьет другого, обычны и в западноевропейских, и в польских, и в малорусских интермедиях»³⁸.

Персонажи, колотящие друг друга палками, наносящие зуботычны кулаками, обычно смешат публику. Однако семантика этих орудий не сводится к одному только смеху. Фольклорный театр хранил память об их тотемной магии. Оттого Петрушка ударами своей палки мог одолеть черта и отогнать саму смерть.

Древнейшие образцы палочной комедии демонстрируют произведения Аристофана. В пьесе «Облака» крестьянин Стрепсиад бьет своего заимодавца, а в финале получает затрешины от сына Фидиппида, желающего «ввести обычай новый, чтоб дети возвращать могли родителям побои»³⁹. Виноградарь Тригей, герой пьесы «Мир», измученный войной, избивает тех, кто наживается на ней, – оружейника, копейщика, панцирщика, шлемщика.

В античном мире палка считалась сугубо мужским атрибутом. Маскулинную семантику имел и кулак. Обратим внимание, что в греческих статуях периода архаики курсы почти всегда сжимают кулаки, тогда как коры держат пальцы разжатыми.

Когда героини пьесы Аристофана «Женщины в народном собрании» решают отправиться на Ареопаг, переодевшись в мужские платья, то берут палки-посохи, полагая, что без них им не удастся выдать себя за мужчин. В остальных комедиях Аристофана палками пользуются исключительно мужчины: ими они дубасят друг друга и бьют женщин и рабов.

Женщинам в ответ остается только царапаться и кусаться. Так поступают афинянки в «Лисистрате», отбиваясь от мужей, решивших наказать их за пренебрежение супружеским долгом.

Слуги-рабы вынуждены безропотно сносить побои хозяина⁴⁰. В комедии «Осы» раб Ксанфий, спина которого хорошо помнит палку хозяина, восклицает:

*Черепахи, как вы счастливы
Под панцирем роговым! Трижды счастливы!
От колотушек как глубокомысленно
Укрыли вы хребет под черепицами*⁴¹.

Драки возникают в комедиях Аристофана, несмотря на уверения автора о том, что у него никто «палкой собеседника не колотит, чтоб прикрыть соль острот подмоченных»⁴². Драматург похвастается тем, что избавил комедию от «рабов горемычных, суесящихся, строящих плутни везде, а в конце избиваемых палкой»⁴³. Однако, порицая собратьев по перу за драки и побои, Аристофан обойтись без них явно не может.

Не могли обойтись без кулака и палки драматурги римской паллиаты. Почти все сочиненные ими пьесы содержат элементы палочной комедии.

У Плавта от побоев больше всего страдают слуги-рабы. В пьесе «Амфитрион» бог Меркурий, принявший облик слуги Сосии, избивает настоящего Сосию, когда тот пытается доказать, что он есть он. В «Менехмах» Старик, отец Матроны, требует, чтобы рабы усердно исполняли его приказы, «если палок не желают ваши спины и бока». Жалуется на побои своего хозяина раб Мильфион в комедии «Пуниец».

Избитый хозяином повар Конгрион, персонаж пьесы «Клад», просит защиты у публики:

*Всюду боль, совсем конец мой! Так по мне старик работал!
Я еще дубья такого никогда не видывал.
Палкою исколотил нас, за двери повышвырнул*⁴⁴.

Пощечины получают в пьесах Плавта параситы (нахлебники) – частые персонажи паллиаты. Парасит Эргасил говорит, что желающий питаться на дармовщину должен терпеть унижения от своего кормильца:

*Пощечину ль, посудину ли в голову –
Всё принимай, не то ступай в порт грузчиком*⁴⁵.

Кулак и палка – неперенменные атрибуты средневековых фарсов и интермедий. Во французском фарсе «Женатый любовник» жена, уличив мужа в измене, лупит его розгами. По сотне палочных ударов имеют за обман два мошенника – персонажи фарса «Паштет и торт». В польской интермедии лавочник продает еврею палку, и чтобы показать, насколько она прочная, колотит ею покупателя.

Сюжет французского фарса «Поддагрик и двое глухих» построен на недоразумении: больной хозяин посылает за врачом глухого слугу, а тот, не расслышав, за кем его отправили, приводит портного, тоже тугого на ухо, и он при помощи палки пытается снять с хозяина мерку для штанов. Тогда слуга бросается на портного с кулаками.

На кулаках и палках выясняют отношения персонажи площадных актеров средневековья – гистрионов, жонглеров, шпильманов, хуляров. Пользовались этими орудиями и русские скоморохи.

Скоморохи разыгрывали короткие сценки в стиле палочной комедии. Одна такая сценка известна под условным названием «Как холопы из господ жир вытряхивают»⁴⁶. В ней участвуют холопы в лохмотьях, чванливый боярин с огромным брюхом и жадный купец с полной мошной. Холопы бьют челом боярину, прося правды и милости, но тот прогоняет их, и тогда они начинают колотить его прутьями, приговаривая: «Добрые люди, посмотрите, как холопы из господ жир вытряхивают». Потом появляется купец, торгующий гнилым товаром, и начинает пересчитывать деньги. Холопы требуют поделиться с ними и, получив отказ, проделывают с купцом то же, что с боярином.

Скоморошья сценка с палочной развязкой – «Про гостя Терентиша». Она содержится в сборнике Кириши Данилова. Оставив дома жену, страдающую недугом, Терентий отправляется за лекарем и встречается скоморохов, которые берутся ему помочь. Они ведут его в торговый ряд и там покупают мешок и дубину. Спрятавшись в мешке, Терентий подглядывает за женой и выясняет, что у нее завелся любовник по имени Недуг. Выбравшись из мешка, Терентий отделявает обоих дубиной. Спасаясь от побоев, Недуг прыгает в окно, растеряв по пути свою одежду – «кафтан хрущетою камки, камзол баберековой, а и денег пять сот рублей».

Следы палочной комедии содержатся и в другой сценке из сборника Кириши Данилова – «Старец Игренище». В ней трое молодцов

нападают на старца, собирающего милостыню для монастыря, и он зовет их в свою келью, обещая каждому подарок:

*Первому дал он пухов колпак:
А брал булаву в полтретья пуда,
Бил молодца по буйной голове. <...>
Другому дает кофтан комчатной:
Взял он плетку шелковую,
Разболок ево, детину, донага,
Полтораства ударов ему в спину вlepил. <...>
И третий молодец во монастырь пошел
Ко тому старцу ко Игренищу.
Берет он полена березовое,
Дает ему сапожки зелен сафьян:
А и ногу перешиб и другую подломил⁴⁷.*

Палочная потеха, соединившая небылицу и пародию, – «Агафонушка». Пародийный эффект этого произведения достигается за счет того, что высокий стиль героического эпоса здесь применен к бытовой семейной ссоре. В тесной избе грохочет «стрельба веретенная», палят «пушки-мушкетеры горшечные», бьются-дерутся свекор со снохой, не поделив пирог. В их драку ввязываются три богатыря:

*А у первого могучева богатыря
Блинами голова испроломана,
А другова могучева богатыря
Соломой ноги изломаны,
У третьева могучева богатыря
Кишкою брюхо пропороно⁴⁸.*

Орудуют кулаками персонажи «Прения о вере скомороха с философом жидовином» (XVII в.). Спор начался с того, что философ показал скомороху палец, а тот ему – два. Тогда философ бьет скомороха по уху, говоря: «В вашей христианской вере написано, аще ты кто ударит по ланите, обрати ему и другую». В ответ скоморох бьет философа «бодрее того», ибо сказано в Евангелии: «Аще что вам творят человецы, и вы творите им такожде». Философ загадывает скомороху загадку: «От курицы ли яйцо или от яйца курица?». На это скоморох колотит философа по голове: «От чего треснуло, от руки ли, или от плещи?».



П. Пикассо.
Арлекин с палкой. 1969

Драки вооруженных противников показывали средневековые кукольники. Об этом, в частности, свидетельствует миниатюра из рукописной книги XII в. *Hortus deliciarum* («Сад наслаждений»), написанной монахиней Герардой Ландсбергской и ею проиллюстрированной. Миниатюра изображает бой на мечах двух кукол, одетых в доспехи: ими управляют при помощи шнуров двое кукольников.

Документальные свидетельства о русском кукольном театре относятся к более позднему времени, но его истоки уходят в средние века. С XVIII столетия русские кукольники промышляют, главным образом, на балаганах. Об их выступлениях рассказывает П.П. Свиньин в книге «Достопамятности Петербурга» (1817): «Там на третьем балконе – драка кукол (Полишинель). Ревнивый муж бьет неверную жену. Баталия сия сопровождается презабавным разговором между супругами, забавным по существу материи, а более по выговору простонародных русских слов исковерканным голосом немца или итальянца»⁴⁹. Палочная комедия Петрушки описана также в очерке Д.В. Григоровича «Петербургские шарманщики» (1843).

Традицию палочной комедии античности и средневековья перенял ренессансный театр. Итальянская комедия эрудита опиралась на римскую паллиату, тогда как комедия дель арте – на жанр фарса и шутовские сценки, разыгрываемые площадными актерами.

Батаккио у пояса – неотъемлемая принадлежность костюма Арлекина, одного из главных персонажей дель арте⁵⁰. Арлекин с палкой изображен на многих гравюрах XVII–XVIII вв., а также на картине Сезанна (1890 г.) и на полотнах Пабло Пикассо, написанных в разные годы.

В испанской комедии плаща и шпаги герои предпочитают драке на кулаках дуэли. От ревнивых возлюбленных они готовы терпеть затрещины. В пьесе Лопе де Веги «Собака на сене» Диана выдает свою любовь к Теодоро, залепив ему звонкую оплеуху.

Кулаками и палками постоянно орудуют персонажи Шекспира, и, кажется, нет ни одной его пьесы, в которой не случилась бы какая-нибудь драка, потасовка, дуэль или поединок. Затекает драку пьяный Кассио; дерутся Монтекки и Капулетти (синьоры на шпагах, слуги на кулаках), а жители Вероны их умирят, колотя палками тех и других. В комедии «Двенадцатая ночь» сэр Эгьючик вызывает на дуэль пажа Цезарио (переодетую Виолу) и получает побои, когда на ее месте оказывается брат-близнец Себастьян.

Дуэль в «Двенадцатой ночи» спровоцирована компанией весельчаков, пожелавших посмотреть, как скрестят шпаги трусливый рыцарь и робкий паж. Провоцирует драку Яго, знающий вспыльчивый нрав Кассио. В других случаях ссоры и драки вызваны ошибкой, недоразумением или каким-то пустяком.

В «Комедии ошибок» из-за сходства братьев-близнецов терпят затрещины их слуги, тоже близнецы. В пьесе «Буря» Стефано колотит Тринкуло, приписав ему ругательства, произнесенные Ариэлем, невидимым для обоих.

За привычку к беспричинным ссорам Меркуцио укоряет Бенволио: «Ты можешь поссориться с человеком, щелкающим орехи, только из-за того, что у тебя глаза орехового цвета. <...> Ты сцепился с человеком из-за того, что он кашлял на улице и этим будто бы разбудил твоего пса, спавшего на солнце»⁵¹.

Персонажи Шекспира хватаются за шпаги и мечи, защищая свою честь и свои права. Ромео нападает на Тибальда, потому что, убив Меркуцио, тот посягнул на его честь. В хрониках меч разрешает споры претендентов на трон и их сподвижников.

Благородные герои Шекспира ранят и убивают своих противников не реже, чем злодеи, а иногда и чаще (Гамлет совершает больше убийств, чем Клавдий), но всегда соблюдают кодекс чести и следуют зову совести. Злодеи же ими пренебрегают. Они убеждены, что:

*...совесть – слово, созданное трусом,
Чтоб сильных напугать и остеречь.
Кулак нам – совесть, и закон нам – меч⁵².*

Эти слова произносит Ричард III, на счету которого десятки загубленных жизней. Не меньше крови пролил в сражениях Перси Хотспер, персонаж хроники «Генрих IV». Отчаянный вояка, просящий судьбу дать ему побольше пробитых черепов и сломанных носов, этот сорвиголова, который, укокошив перед завтраком шесть-семь дюжин шотландцев, жалуется жене «Скучно без дела!», Хотспер честен на поле брани. Он не способен на коварство и не может нанести предательский удар, каким добыли корону Ричард III или Макбет.

Антипод Хотспера – сэр Джон Фальстаф, потомок хвастливого воина, сотворенного Плавтом. Как и герой римской комедии, Фальстаф лжив и труслив. Во время боя он притворяется убитым, чтобы избежать меча противника. Фальстаф присваивает себе победу над Хотспером, пытается соблазнить замужнюю особу, узнав, что она распоряжается кошельком супруга.

Комедийные персонажи иногда становятся жертвой собственных кулаков. В той же пьесе «Виндзорские насмешницы», где Фальстаф за свои домогательства получил заслуженное наказание, мистер Форд, подозревающий жену в измене, барабанит кулаками по голове, из которой, как ему кажется, вылезают рога.

Герои Шекспира знают, что «слова дубасят крепче кулаков»⁵³. Поэтому потасовки и поединки обычно сопровождаются перебранкой. С ругани слуг начинается бой Монтекки и Капулетти в первой сцене трагедии. Словесная стычка между строптивой Катариной и Петруччо переходит в рукоприкладство.

Разящую силу слова знают и персонажи Мольера, но кулаку и палке все-таки доверяют больше. В комедии «Урок женам» Арнольф заявляет своей возлюбленной:

*Не знаю, для чего я трачу время даром
И не закончу спор хорошеньким ударом.*

*С ума сведет меня ее насмешек лед,
А хлопну раза два, – и сердце отойдет*⁵⁴.

Герои Мольера пользуются кулаками, чтобы урезонить собеседника или его наказать. С палкой в руках они постоянно гоняются друг за другом и колотят ею друг друга. Мнимый больной Арган бегаёт с палкой за Туанетой, палочные удары получают Жорж Данден и Журден.

В комедии «Лекарь поневоле» дровосек Сганарель бьёт жену, заявляя, что несколько тумачков только разжигают любовное чувство; в отместку жена устраивает так, что и он оказывается битым. Другой Сганарель, персонаж пьесы «Брак поневоле», под угрозой побоев берёт в жены юную кокетку, мечтающую вскоре после свадьбы сделаться вдовой.

Господин Оргон, доверившись Тартюфу, выгоняет из дома сына, грозя ему палкой. Когда же Тартюф лишает Оргона имущества и состояния, то последние свои деньги он готов потратить на месть лицемеру:

*О боже, до чего отдать мне было б сладко
Сто лучших золотых из моего остатка,
Чтобы по этому мерзейшему из рыл
Так двинуть кулаком, как только хватит сил*⁵⁵.

Полишинель не может откупиться от полицейских, и те предлагают ему выбор:

*Ну, если в деньгах недостаток,
Так что б вы выбрали охотней:
Ударов палочных десятков
Иль просто в лоб щелчков полсотни?*⁵⁶

Мольеровские слуги, подобно античным прототипам, терпят гнев своих хозяев и регулярно получают от них пинки и подзатыльники: Сганарель от Дон Жуана, Созий от Амфитриона, Маскариль от Лагранжа и т.д. Однако если выпадает случай, способны отыграться на господских спинах. Скапен хитростью заманивает старого Жеронта в мешок, будто бы пряча от преследователя, а потом дубасит палкой по мешку с сидящим в нем хозяином. В пьесе «Шалый, или Всё не впопад» Маскариль колотит изнемогающего от любви Лелия, убедив его, что таким действием он отведёт от себя подозрения и поможет ему соединиться с возлюбленной.

Театральные обычаи времен Мольера допускали пощечины исключительно в комедии. Мольеровский Журден угрожает своенравной служанке: «Если ты сейчас же не уймешься, ей-богу, я влеплю тебе такую пощечину, какую не получал еще никто на свете»⁵⁷. Не упускают случая влечь оплеуху Маскариль («Смешные жеманницы»), Оргон («Тартюф»), Гарпагон («Скупой») и др.

В трагедии пощечина считалась неприличным жестом. Этот обычай нарушил Пьер Корнель в драме «Сид», интрига которой вызвана «позором пощечины». По этой причине в первом издании «Сида» (1637) он обозначил жанр как трагикомедия, хотя считал пьесу «совершенной трагедией» и в следующем издании (1648) указал жанр трагедии.

«Неприличие» корнелевского «Сида» отметил Пушкин в письме к П.А. Катенину, выполнившему перевод этого произведения: «Имел ли ты похвальную смелость оставить пощечину рыцарских веков на жеманной сцене 19-го столетия? Я слышал, что она неприлична, смешна, ridicule. Ridicule! Пощечина, данная рукой гишпанского рыцаря воину, поседевшему под шлемом! Ridicule! Боже мой, она должна произвести более ужаса, чем чаша Атреева»⁵⁸.

В пьесах Мольера палка, кулак и затрещина обеспечивают безотказный смеховой эффект. Орудия драки, они служат оружием сатиры. Их постоянными жертвами становятся лекари-шарлатаны, болтуны-философы, педанты-ученые, горе-учителя, старые сластолюбцы, буржуа, домогающиеся дворянства, и дворяне, желающие залезть в карман буржуа.

Полагаясь на палку, Мольер не любит шпагу и презрительно относится ко всему, что с нею связано, прежде всего, к дуэлям и дуэлянтам. В комедии «Любовная досада» он высмеял наемного бретёра, готового за деньги устроить поединок с любым, на кого укажет заказчик. Дуэлянтов поносит Скапен – «тех присяжных головорезов, которые признают в жизни только удары шпаги; убить человека для них – все равно, что выпить стакан вина»⁵⁹.

Теоретики классицизма порицали Мольера за грубую комику, за кулаки и палки. Буало писал, что

*Искусства высшего он дал бы нам пример,
Когда б, в стремлении к народу подольститься,
Порой гримасами не искажал он лица,
Постыдным шутовством веселья не губил*⁶⁰.

Лучшей пьесой Мольера Буало считал комедию «Мизантроп». В ней, действительно, нет ни драк, ни побоев. В остальных мольеровских пьесах палочные приемы применяются в изрядном количестве.

Традиция палочной комедии актуальна для Гольдони и Гоцци, связанных с театром дель арте⁶¹. Часто достаются оплеухи и затрещины персонажам итальянской оперы-буффа, а они, как правило, те же маски дель арте, хотя и с другими именами. Таковы, например, герои оперы Доницетти «Дон Паскуале». Перелом в сюжете этой оперы происходит после того, как старый сластолюбец Паскуале, женившийся на молодой особе, получает от нее пощечину. Когда же узнает, что женитьба была розыгрышем, что фурия-супруга – не жена его, а возлюбленная племянника, то радостно соглашается на их брак. Старики не должны волочиться за девицами – *la moral di tutto questo*.

Элементы палочной комедии использует Гете в «Фаусте». В батальных сценах второй части фигурирует вояка Рауфебольд, девиз которого гласит:

*Кого ни встречу, в ухо дам
И съезжу кулаком по рылу*⁶².

В пьесах русских драматургов кулак служит жестом клятвы и знаком угрозы. У Островского герои клянутся, ударяя кулаком в грудь; самодуры в гневе показывают кулак и размахивают палкой, а их жертвы кулаком утирают слезы. В водевиле Чехова вдовушка сжимает кулачки от злости во время визита «медведя» – соседа-помещика, требующего вернуть мужнин долг.

В трагедии Пушкина «Борис Годунов» русский пленник, попавший к ляхам, при виде сабель заявляет:

*Наш брат русак без сабли обойдется:
Не хочешь ли вот этого,
(показывая кулак)
безмозглый!*

Хлестаков при первой встрече с Городничим колотит кулаком по столу и заявляет, что подаст жалобу самому министру. В заключительной сцене Городничий восклицает: «Все смотрите, как одурачен», – и, согласно ремарке, «грозит самому себе кулаком». В комедии «Женитьба» Кочкарев показывает кулак Подколесину, когда тот пытается ускользнуть от благословения на брак с купеческой дочкой.



А. Бенуа. Картина III, Комната Арапа. Эскиз к балету «Петрушка». 1911

Угрозы и удары кулака достаются персонажам трилогии Сухово-Кобылина. В «Свадьбе Кречинского» карточный шулер Расплюев избит игроками, и на себе узнал, что такое бокс – новейшее английское изобретение. «Каюсь... подменил колоду... попался... Ну, он и ударь, и раз ударь, и два ударь. Ну, удовольствуй себя, да и отстань!.. А это, что это такое? – жалуется Расплюев. – Ведь до бесчувствия! Дайте-ка, говорит, я его боксом. Кулачище вот какой!»⁶³ После такой трепки Расплюев приходит к выводу, что у англичан, изобретателей бокса, нет никакой нравственности.

В следующей пьесе чиновник Тарелкин, ведущий мошенническое дело, обманут более крупным мошенником, и свою досаду обращает на собственную голову: «Всякую глупую башку учить надо. Мало того: по-моему, взять (*берет шляпу*), да кулаком в ослиную морду ей и сунуть (*сует кулаком в шляпу*) – дурак, мол, ты, искони бе чучело – и по гроб полишинель!!»⁶⁴. Полишинель – персонаж, как правило, битый: такова его участь в кукольном театре и в комедии Мольера, упомянутой выше.

Кулачные и палочные интермедии создают смеховые обертоны в заключительной пьесе трилогии. Расплюев, сменивший ремесло шулера на должность квартального надзирателя, ведет розыск похищенных Тарелкиным бумаг и проводит допрос кухарки, тыча ей в нос кулаком. В другом эпизоде Расплюев бьет палкой по голове частного пристава

Оха, объясняя ему, как Тарелкин, сделавшийся оборотнем, «кокает» свои жертвы в самое темя.

Драматурги и режиссеры начала XX в. испытывали особый интерес к балаганному театру⁶⁵. Он притягивал их наивным комизмом и грубоватой буффонадой палочных приемов. Александр Блок говорил: «В объятиях шута и балаганщика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна»⁶⁶. «Абсолют театра, его благодать, его глубокий человеческий смысл» находил в балагане Александр Бенуа⁶⁷.

Драка балаганных кукол подсказала тему балета «Петрушка», созданного Стравинским, Бенуа и Михаилом Фокиным. В этом балете Петрушка, влюбленный в куклу-танцовщицу, терпит унижения от соперника-арапа и хозяина-фокусника. Арап убивает Петрушку ударом картонной сабли, но в финале появляется его призрак: с крыши балагана он грозит кулаком своим мучителям.

Балаган фигурирует в названиях двух программных статей Мейерхольда⁶⁸. Режиссер рассматривал балаган как архетип театра и одновременно символ подлинной театральности, бунтующей против «ненужной правды» на сцене.

По словам Мейерхольда, русские балаганы восприняли традиции итальянской комедии дель арте, а она являет собой тот же балаган, хотя и под другим названием. «Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму. Герои античных ателлан, глуповатый Мак и простодушный Папус, воскресли почти через два десятка столетий в лице Арлекина и Панталона, главных персонажей Балагана позднего Возрождения (*commedia dell'arte*), где публика того времени слышала не столько слова, сколько видела богатство движений со всеми этими палочными ударами, ловкими прыжками и всяческими шутками»⁶⁹.

Приемы балаганной палочной комедии Мейерхольд использовал в студийных постановках, стилизованных в духе дель арте и французской арлекинады. В них актеры обменивались пинками и кулачными ударами, кувыркались, размахивали деревянным мечом и обрубали им бумажные носы.

В советский период театральная эстетика Мейерхольда претерпела существенные изменения, но его интерес к грубой комике старинного театра не ослаб и питал художественные эксперименты учеников и последователей. Спектакли-эксцентриады ставит молодой

Сергей Эйзенштейн. Начинающие режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг создают ФЭКС (Фабрику эксцентрического актера) и в ее постановках обещают «канкан на канате логики и здравого смысла». Реализацией этого лозунга стал спектакль «Женитьба», поставленный так, как если бы за пьесу Гоголя взялся Чарли Чаплин⁷⁰.

С древнейших времен палочная комедия разыгрывалась цирковыми клоунами. В XIX в. она проникла в репертуар бульварного театра и получила яркое выражение в пантомимах, а позднее утвердилась на подмостках мюзик-холла и варьете, где пополнила арсенал своих трюков.

Считается, что знаменитый английский антрепренер Фред Карно изобрел и показал публике трюк *Pie in the Face* (удар по лицу кремовым тортом). Как известно, в *Karno Pantomime Company* работал Чарли Чаплин. Здесь он нашел амплуа комика и убедился в том, что способен смешить публику. В книге воспоминаний Чаплин описывает свое выступление в пантомиме «Футбольный матч»: «Вышел я спиной к залу. Со спины я выглядел безупречно: сюртук, цилиндр, гетры и трость в руке. Внезапно я обернулся, и зрители увидели мой красный нос. Раздался смех. Я пожал плечами, щелкнул пальцами, пошатываясь, пошел по сцене и споткнулся о гантели. Затем моя трость зацепилась за тренировочную грушу, она качнулась и хлопнула меня по лицу. Я зашатался, сделал выпад и ударил себя тростью по уху. Публика хохотала»⁷¹. Трюки, исполненные в антрепризе Карно, Чаплин впоследствии перенес в свои фильмы.

С рождением кинематографа кулак и палка обрели новую художественную сферу и породили интеллектуальную рефлексию теоретиков экранного искусства. Кулак фигурирует в рассуждениях Эйзенштейна об эстетике кино. Созерцательному киноглазу Дзиги Вертова он противопоставляет ударный кадр-кулак. В статье, посвященной фильму «Стачка», Эйзенштейн пишет: «Не киноглаз нам нужен, а кинокулак. Кроить кинокулаком по черепам, кроить до окончательной победы. Дорогу кинокулаку!»⁷².

Кинокулак в статье Эйзенштейна, конечно, метафора, как и киноглаз в декларациях Вертова. Следует, однако, признать, что появление в кадре кулака как такового всегда производит ударный эффект. Оттого-то кинематографисты разных стилей и жанров нуждались в кулаке, а также и в палке или ином оружии.

Ударный эффект оружия, выстреливающего в кадре, первым апробировал Эдвин Портер в фильме «Большое ограбление поезда» (1903):

гангстер нацеливает револьвер и производит выстрел, направленный в зрительный зал. Рассказывают, что в этот момент тогдашняя публика испытала шок, превосходящий всё, прежде виденное на экране.

Кулак и палка нашли наиболее широкое применение в жанрах экшена, вестерна и кинокомедии.

Герой экшена наделен железным кулаком, способным нанести телемонов удар. Воинственный боец, он сражается лицом к лицу с равным по силе противником и выходит победителем, несмотря на увечья и разбитую в кровь физиономию. В начале XX в. такого героя предъявил зрителям Дуглас Фэрбенкс, первый экранный супермен, бесстрашный и непобедимый. В конце столетия эмблемой Голливуда стал сокрушающий удар боксера Рокки и бойца Рембо – героев Сильвестра Сталлоне.

Коровьи мальчишки вестерна не столько сражаются, сколько дерутся. Они непрерывно палят из ружей и используют любой повод для мордобоя. Охваченные радостным восторгом, разбивают бутылки о головы, ломают о спины столы и стулья.

Маленькие герои кинокомедии⁷³ по закону жанра лишены богатырской силы и вынуждены возмещать ее отсутствием ловкостью и изворотливостью. Они уворачиваются от кулака бандита, от полицейской дубинки, от шальной пули и при любой возможности «делают ноги».

На театральных подмостках актеры могли гоняться друг за другом: так они поступали в комедиях Аристофана, Плавта, Шекспира, Мольера. Экран сделал возможным погоню – бег на длинные дистанции.

Погоня с перестрелкой стала неперменной частью вестерна, начиная с первого произведения этого жанра – фильма «Большое ограбление поезда». В кинокомедию погоню ввел Мак Сеннетт. В фильмах созданной им *Keystone Company* долговязые и неуклюжие полицейские – так называемые кистоуновские копы носятся за воришками и бродягами, и обычно не могут их нагнать. Персонажи кинокомедии устраивают погони парами и целыми толпами⁷⁴, на ровной и пересеченной местности, по прямой дороге и серпантину, петляющему между круч и обрывов; гоняются персонажи пешком и верхом, на велосипеде, мотоцикле, автомобиле и даже на трамвае и паровозе. Гонки на трамвае происходят в фильме *Speedy* с участием Гарольда Ллойда (1928, режиссер Тэд Вильде), погоня на паровозе – в фильме Бастера Китона и Клайда Брукмана *The General* (1926).

Жорж Садуль отмечал, что в афишах *Keystone Company* молодой Чаплин фигурирует под именем Чэз, созвучным со словом *chase* (погоня).



Ч. Чаплин в одном из первых своих фильмов «Зарабатывая на жизнь». 1914

«Он колотит мужей, полисменов, силачей. Символический аксессуар несносного Чэза – деревянная колотушка. Короткий и резкий удар по голове – и соперники уничтожены»⁷⁵.

В кинокомедиях, как и в вестернах, довольно часто случаются драки. Одна из самых эффектных драк происходит в конце фильма Я.А. Протазанова «Процесс о трех миллионах» (1926), когда герой А.П. Кторова, вор-джентльмен, разбрасывает в зале суда деньги, чтобы вызволить подсудимого приятеля-воришку, и все присутствующие начинают с остервенением колотить друг друга, стараясь ухватить побольше банкнот, как потом выясняется, фальшивых.

На экране палочная комедия имеет *свою* историю. Фильмы, персонажи которых орудуют палкой, кулаком или их дериватами, не получили постоянного термина. В англоязычной литературе они именуются *slapstick comedy* («комедия пощечин», «комедия шлепков») и *physical comedy* («комедия физических действий»). Жиль Делез и Жорж Садуль используют термины «бурлеск», «бурлескная комедия». Российские киноведы чаще всего применяют термин «эксцентрическая комедия» или транслит «слэпстик». Последний вполне допустим в том случае, если его содержание не ограничивается одними только пощечинами. Что же касается эксцентриады и бурлеска, то это феномены, близкие палочной комедии, но ей не тождественные.

Эксцентрическая комедия представляет объекты изображения в смещенном, перекошенном, вывернутом виде и лишает их нормативности (латинское *ex centro* – смещение от центра, отступление от нормы). Такие перекосы и смещения проявляются в наружности персонажа, в его речи, жестах, движениях и поступках.

Норма одежды предполагает соответствие росту и фигуре человека: она должна на нем хорошо сидеть. Чаплинский Бродяга в тесном узеньком пиджачке, широченных мешковатых штанах и большущих рваных башмаках, несомненно, эксцентрический типаж. Правильные черты лица – тоже норма. Оттого Бен Тёрпин с его косоглазием получил на экране эксцентрическую маску. Эксцентричен герой Гарольда Ллойда, когда в экипировке студента или клерка (элегантный костюм, галстук, шляпа-канотье) он выделяет паучьи трюки *Spider-Man'a*: ползет по отвесной стене и повисает в воздухе, ухватившись за стрелку башенных часов (фильм *Safety Last!*, 1923).

Персонажи эксцентрической комедии иногда действуют при помощи кулака и палки, но могут обходиться и без них. Фильмы «Закройщик из Торжка» Якова Протазанова, «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» Льва Кулешова, «Девушка с коробкой» и «Дом на Трубной» Бориса Барнета – яркие образцы эксцентрической кинокомедии. Но их нельзя отнести к разряду комедии палочной по причине отсутствия главных ее орудий.

Бурлеск изображает возвышенные предметы в низменном, приземленном виде, но не лишает их изначальной важности, чем и достигается комический эффект. Напомним, что термин *burlesque* образован от итальянского слова *burla* – шутка.

В бурлескных стихах, по утверждению Буало, «Парнас заговорил на языке торговек»⁷⁶. Что смешного в таком разговоре? Парнас не перестал быть собранием прециозных поэтов, но теперь они изъясняются не прежним утонченным, изысканным слогом, а базарной речью. Дидро писал, что возвышенные слова героя Корнеля «Он должен был умереть» станут бурлеском, если их вложить в уста мольеровского Скапена⁷⁷. Вполне серьезные слова и вещи делаются бурлескными, когда они теряют адекватный контекст и произносятся или применяются неподобающим образом.

Послушаем вне контекста речь персонажа Чехова: «Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости». Такая речь могла прозвучать

на юбилее какой-нибудь политической партии или общественного движения. Однако являет собой бурлеск, поскольку обращена к «дорогому, многоуважаемому шкафу».

Бурлескный образ комедийного экрана – кистоуновский коп, сотворенный Маком Сеннеттом, в дальнейшем перекочевавший в фильмы Чаплина, Бастера Китона, Гарольда Ллойда и др. Кистоуновские копы преисполнены важности и одновременно смешны: при полной экипировке и воинственной поступи у них глупые физиономии, их жесты неуклюжи, а действия нелепы и трусливы. Они вооружены дубинками, но чаще всего сами оказываются битыми. Так, в фильме *Safety Last!* персонаж Гарольда Ллойда, чтобы избавиться от копа-преследователя, пишет у него на спине *Kick me!*, после чего тот получает ото всех удары в зад. Единственный нетрусливый полисмен американской комедии десятых годов – это Чарли, поступивший на полицейскую службу в фильме «Тихая улица» (1917), но его персонаж не коп, а бобби: действие происходит в Лондоне.

Сцены с кистоуновскими копами демонстрируют тандем двух типов комедийности – палочной и бурлескной. Однако часто они существуют по отдельности или вступают в другие танделы. Бурлеск и пародия характеризуют «Кармен» Чаплина (оригинальное название – *Burlesque on Carmen*): отклик на помпезный фильм Сесила Де Милля «Кармен» (обе ленты вышли в 1915 г.).

Бурлескная пародия на вестерн – «Шагай на Запад» (*Go West*, 1925) Бастера Китона. Андре Базен писал, что обязательный эпизод почти каждого вестерна – прогон скота⁷⁸. В пародии Китона незадачливый ковбой гонит стадо через город, и коровы разбредаются по улицам, заходят в магазины и парикмахерские, чем вызывают панику горожан.

Шедевр чаплинского бурлеска – первый эпизод фильма «Огни большого города» (1931). Во время церемонии открытия монумента *Peace and Prosperity*, когда со скульптуры снимают покров, все видят на коленях аллегорической статуи Процветания спящего бродягу. Его пытаются согнать, но он, зацепившись штанами за меч в руках статуи, повисает в воздухе. В этот момент звучит гимн США, и все участники церемонии отдают честь... висящему головой вниз бродяге.

Бурлеск отличает созданный Чаплином образ Великого диктатора, но в эпизоде переговоров двух диктаторов – Хинкеля и Напалони – используются элементы палочной комедии: не поделив государство Остерлих, которое оба хотят завоевать, они начинают кидаться яствами, и один торт попадает в лицо оказавшегося рядом репортера.

Экранная история палочной комедии начинается с ленты братьев Люмьер «Политый поливальщик» (*L'Arroseur Arrosé*, 1895) – коротенького фильма продолжительностью 49 секунд. Садовник поливает клумбу из шланга. К нему подкрадывается мальчишка и наступает ногой на шлаг. Садовник разглядывает наконечник шланга, из которого перестала течь вода, и получает удар струи в лицо, когда сорванец убирает ногу.

Л.З. Трауберг в книге «Мир наизнанку» предлагал увековечить в камне «политого поливальщика» – первого в истории кино комедийного персонажа, рассмешившего миллионы.

Известно, что сценку с поливальщиком в 1896-м повторил Жорж Мельес, хотя его лента не сохранилась и судить о ней трудно. Фильмы этого мастера экранных феерий привнесли в комедию пинков и пощечин фантастические превращения. В «Беглецах из Шарантона», одноминутной ленте 1901 г., выезжает омнибус, запряженный механической лошадей. На империале омнибуса сидят четыре негра. Лошадь брыкается, те падают на землю и, перекувырнувшись, превращаются в белых. Они шлепают друг друга по лицу и снова делаются неграми; еще раз бьют друг друга и опять становятся белыми.

В 1897 г. в США появились четыре фильма, пополнившие арсенал палочных орудий подушками. Каждый длится около одной минуты. Самый пикантный из них – *Seminary Girls*: в спальне женской семинарии подушками бросаются шесть девиц с распущенными волосами и в ночных сорочках.

Палочные комедии снимал Д.У. Гриффит в самом начале своей экранной деятельности. В 1908 г. он сделал 10-минутный фильм по пьесе «Укрощение строптивой». В первом эпизоде Катарина колотит сестру Бьянку, тумаками прогоняет женихов и разбивает голову учителю музыки, а в следующем она уже шествует с Петруччо под венец, и в заключительном третьем эпизоде наблюдает, как супруг хлыстом избивает домочадцев. Наглядный урок, данный Петруччо, оказывается достаточным, чтобы перевоспитать строптивую жену.

В 1909-м Гриффит выпустил 13-минутную ленту *The Curtain Pole* («Карниз для штор», или «Палка для гардин»). Господин Дюпон (его играет Мак Сеннетт) в доме возлюбленной случайно ломает палку, на которой висят шторы, и отправляется в магазин за новой. Совершив покупку, он идет по улице и концами палки бьет прохожих и сшибает их с ног. Дальше он останавливает пролетку, кладет в нее палку поперек и отправляется в путь. По дороге концы палки валят наземь пешеходов,

переворачивают лотки с товарами, крушат фонарные столбы. Толпа пострадавших устремляется в погоню за сногшибательной палкой и ее владельцем.

В дальнейшем палочные функции приобрели разные предметы и вещи. В американской ленте «Мистер Флип» (1909) незадачливый уха-жер, сыгранный Беном Тёрпином, пристаёт к дамам в общественных заведениях и встречает с их стороны вооруженный отпор: маникюрша втыкает ему в зад ножницы, продавщица окатывает водой из сифона, телефонистка бьет электрическим током, парикмахерша обливает пеной для бритья и, наконец, в кондитерской ему достается удар тортом.

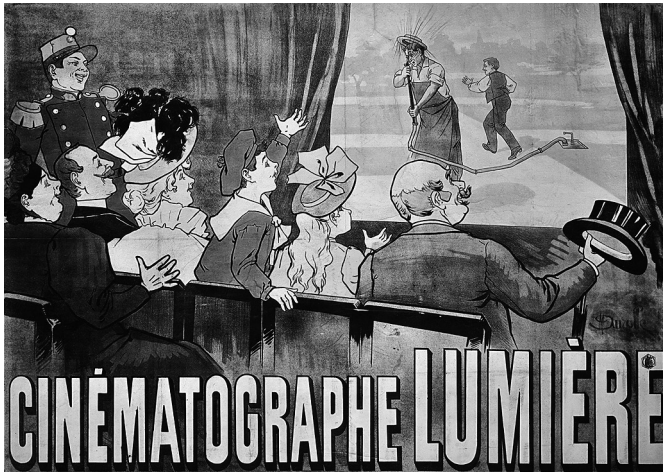
По-видимому, это первый фильм, в котором был использован изобретенный Карно трюк *Pie in the Face*. Трюк подхватили кинематографисты разных стран. Во Франции его применяли Луи Фейад и Макс Линдер, а в США Мак Сеннетт превратил его в целую баталию – *Pie Fight*. Персонажи снятых им комедий кидаются тортами и пирожными, а потом с залепленными кремом глазами бегают друг за другом, поскользываются и падают в бисквитно-кремовые лужи.

Пародию на *Pie Fight* показал Чаплин в фильме «За экраном» (*Behind the Screen*, 1916), действие которого происходит на съемочной площадке. В тесном павильоне одновременно репетируют комедию и трагедию: комики упражняются в тортометании и, не рассчитав траекторию, попадают по физиономиям трагиков. В фильме «На плечо!» (1918) Чаплин заменил торт протухшей сырной лепешкой: новобранец Шарло кидает ее из окопа, и она, перелетев линию фронта, вмазывается в лицо вражеского генерала.

В «Битве столетия» (1927, режиссер Клайд Брукман) *Pie Fight* затевают толстый и тонкий – Оливер Харди и Стэн Лорел, составившие популярный комический дуэт. Начатый ими *Pie Fight* разворачивается на улице и мгновенно затягивает прохожих и обитателей окрестных домов. Через открытое окно один торт влетает в кабинет дантиста и попадает прямым в рот пациента, которому только что удалили зуб.

Самая масштабная в истории Голливуда битва тортами случилась в «Больших гонках» Блейка Эдвардса (1965). За время съемок короткого эпизода актеры израсходовали четыре тысячи тортов и облепили ими не только себя, но и весь павильон.

Персонажи кинокомедий ведут смешные битвы, по ходу которых они обстреливают друг друга яйцами, овощами и фруктами, дерутся



Марселлин Озольт. Плакат к фильму братьев Люмьер «Политый поливальщик». 1895

при помощи слесарных и музыкальных инструментов. Веселые ребята в фильме Григория Александрова виртуозно фехтуют скрипичными смычками и стреляют флейтами, используя в качестве тетивы струны контрабаса, а удары парируют, прикрывшись медными тарелками, как щитом. На пилах фехтуют «три балбеса» (*The Three Stooges*), американское комедийное трио – Мо и Керли Ховарды, Лари Файн.

Смеховой эффект потасовки создается тогда, когда персонаж теряет важный атрибут экипировки (например, парик, скрывающий лысину) или у него лопаются штаны, или кто-то наступает на подол дамского платья и его отрывает. В «Малыше» Чаплина (1921) во время драки ангелов с их крыльев осыпаются перышки.

Возникает смеховой эффект, если персонаж наступает на грабли, если он получает удар по случайности или удар достается не тому, кому предназначался. Бродяга, герой одноименного фильма Чаплина (1915), нанявшись на ферму, из-за своей неумелости калечит хозяина: роняет мешок с мукой ему на голову и втыкает в зад вилы. В «Лавке ростовщика» (*The Pawnshop*, 1916) Чарли несет на плече лестницу и, поворачиваясь, сшибает тех, кто оказался в ее радиусе.

Падения – неперемный элемент палочной фабулы. Вечно падающим комиком называли Андре Дида, снимавшегося во Франции под прозвищами Буаро (Пьянчужка) и Грибуи (Дурачок), в Италии – под именем Кретиинетти. В кистоуновских комедиях падения случаются

едва ли не каждую минуту. По числу их одно из первых мест принадлежит ленте Чаплина «Реквизитор» (*The Property Man*, 1914). Падения здесь происходят от удара кулака или от свалившегося на персонажа предмета. Реквизитор роняет тяжелый сундук на помощника и пытается его вытащить, взобравшись на крышку того самого сундука, под которым лежит придавленный.

«Поливальщик» братьев Люмьер породил излюбленный трюк с обливанием водой. Чаплинский Реквизитор из брандспойта поливает актеров, выступающих на сцене, чем вызывает хохот в зрительном зале, но потом и публике достается удар струи. Вымокшие зрители бросаются с кулаками на сцену и устраивают потасовку с актерами. В фильме Чаплина «Король в Нью-Йорке» (1957) удар из брандспойта получают конгрессмены, расследующие «антиамериканскую деятельность» короля-изгнанника.

Иногда комедийный персонаж становится жертвой собственной каверзы. Герой Бастера Китона падает, поскользнувшись на кожуре банана, которую он подложил противнику («Шерлок-младший», 1924). В «Зашанхаенном» (*Shanghai'd*, 1915) бродяга Чарли помогает боцману «зашанхаить» (то есть завербовать) матросов на судно: он их бьет молотком по голове, а дальше, получив такой же удар, и сам «зашанхаен» и вынужден отправиться в рейс.

Смешные неприятности происходят также при столкновении с машинами и механизмами. Персонаж ранних лент Чаплина спотыкается и падает на движущемся эскалаторе, его сбивает с ног дверь-вертушка. В «Новых временах» (1936) машина для кормления из-за поломки выливает на Чарли тарелку горячего супа, засовывает ему в рот болты и гайки, лупит по лицу салфеткой.

Поединки в экшенах, как уже отмечалось, следуют принципу сила против силы. Иначе в комедии: здесь слабый нередко оказывается сильнее сильного. Это постоянный мотив фильмов Чаплина. Его *tramp* не упускает случая покататься с противником: одним пинком он сбивает с ног громилу, носящего нарицательное имя Голиаф; засунув подкоvu в боксерскую перчатку, побеждает на ринге здоровяка-чемпиона. В «Великом диктаторе» (1940) хрупкая девушка, защищая маленького цирюльника, наносит удары сковородкой по головам штурмовиков, и те валятся с ног, как подкошенные.

В фильме Бастера Китона «Генерал» (сюжет из времен гражданской войны в США) машинист паровоза, не принятый в ополчение южан,

один на один сражается с северянами, освобождает похищенную теми невесту, останавливает наступление неприятеля и берет в плен их генерала.

Очкарик Гарольд Ллойд тоже готов драться один на один: он отбивает у гангстеров похищенный теми трамвай (*Speedy*, 1928). Робкий и застенчивый бабушкин внучек, получив волшебный талисман, отправляет в нокаут хулигана и ловит бандита, которого не мог поймать целый отряд рейнджеров, а талисманом потом оказывается обычная ручка от бабушкиного зонтика (*Grandma's Boy*, 1922).

В ранних кинокомедиях действие строилось как каскад трюков, нагромождение которых лишено всякой логики и оставляет впечатление абсурда. Такое впечатление производили на современников фильмы Мака Сеннетта.

Схожим образом работал и Чаплин, когда он ушел от Сеннетта и стал делать фильмы самостоятельно. Из трюка с монетой, которую бродяга подобрал на улице, постепенно сложился сюжет фильма «Иммигрант» (1917). Однако в дальнейшем Чаплин, прежде всего, искал тему фильма и, найдя ее, изобретал трюки, следя за тем, чтобы они были достоверными и психологически оправданными. По его рассказу, замысел фильма «Собачья жизнь» (1918) родился из параллели между жизнью бездомной собаки и бродяги, лишенного крова: «Этот лейтмотив послужил основой, на которую я нанизал всевозможные трюки и обычные приемы комедии пощечин»⁷⁹.

Братья Маркс (Граучо, Чико, Харпо и Зеппо), пришедшие в кино на рубеже двадцатых и тридцатых годов, когда на экране появился звук, особо не заботились о достоверности трюков. Созданные ими фильмы наполнены алогизмом и абсурдом, свойственными ранней кинокомедии. Однако трюки Марксов уже не являются сплошной пантомимой: важную функцию в них выполняют словесные и музыкальные гэги.

Стоящего у стены Харпо отгоняет полицейский со словами: «Ты что, подпираешь стену?» – Харпо отходит, и стена рушится. Разваливается рояль, когда Харпо начинает выделывать на нем быстрые пассажи: из-под пальцев выскакивают клавиши, отлетают крышка и стенки, подламываются ножки, и в руках у него остается только дека со струнами, но он с невозмутимым видом продолжает играть, будто это арфа.

По сюжету фильма «Утиный суп» (1933) между вымышленными государствами Фридонией и Сильванией разгорается война. В критический для фридонцев момент Граучо, Чико и Харпо яблочками и

апельсинами отражают атаку вражеской пехоты: произведенный ими фруктовый обстрел приносит победу.

Фильмы братьев Маркс, хотя и содержат элементы палочной комедии, по большей части принадлежат к другой жанровой разновидности: в американской критике она обозначается термином *screwball comedy* («сумасбродная комедия»).

В тридцатые годы «сумасбродные комедии» Марксов ассоциировались с картинами сюрреалистов. Когда в Лондоне открылась первая выставка сюрреализма, газетчики окрестили ее «Братья Маркс в живописи». Сальвадор Дали в письме к Андре Бретону называл Харпо «великим сюрреалистом Америки». Дали настолько увлекся творчеством братьев Маркс, что сочинил для них сценарий (он остался нереализованным).

В те же годы художественные фантазмы сюрреалистов аккумулирует французский режиссер Жан Виго. В его фильме «Ночь за поведение» (1933) подростки, обучающиеся в школе-интернате, где их держат в черном теле, поднимают мятеж. Праздник непослушания, начавшийся швырянием подушек, перерастает в сюрреалистическую фантаσμαгорию. В клубах перьев, разлетающихся из рваных подушек, высоко подняв палки с погремушками, подростки совершают шествие, похожее на крестный ход. В финале они забираются на здание мэрии и водружают флаг «Веселый Роджер», а потом по крышам уходят в небеса.

Фильм Жана Виго находился под запретом цензуры вплоть до 1946 г. Впоследствии он породил экранные рефлексии: к их числу можно отнести и «Репетицию оркестра» Феллини с ее вакханалией взбунтовавшихся музыкантов.

Палочные трюки кинокомедии нельзя рассматривать как сплошное шутовство и порождение массовой культуры, обслуживающей низменные вкусы. Эти трюки, достигая разных художественных результатов, опирались на многовековой опыт мирового театра и через него актуализировали древние праздничные традиции.

У выдающихся комиков сцены и экрана трюки палочной комедии имели социальный смысл. Об этом говорят факты биографии Чаплина. С двадцатых годов его фильмы сталкивались с цензурными препятствиями, а в некоторых штатах попадали под запрет. В Пенсильвании за «изображение особ духовного звания в смешном виде» был запрещен «Пилигрим»⁸⁰. Когда в период маккартизма Чаплина заподозрили в



Братья Маркс

антиамериканской деятельности, одним из пунктов обвинения, выдвинутого комиссией Конгресса США, стали эпизоды фильмов, в которых пинки и пощечины достаются представителям государственной власти.

Рассмотренные артефакты театра и кинематографа наглядно показывают, что кулак и палка имели на сцене и экране *свою* отдельную историю, весьма долгую и крайне пеструю.

Орудия магии и игры, кулак и палка безотказно служат артистическому человечеству две с половиной тысячи лет. Во все времена им находилось применение. Они были средствами юмора и сатиры, приемами бурлеска, эксцентриады и пародии; они маркировали характер персонажа, служили атрибутом совершаемых действий; провоцировали конфликт или его упреждали; создавали сюжетные перипетии, производили завязки и развязки. Появление на сцене или экране данных орудий всегда вызывает оживление в зрительном зале и отзывается то возгласами ужаса, то раскатами смеха.

Мизансцены и кадры с персонажами, орудующими кулаком и палкой, какие бы художественные цели они ни преследовали, в какие бы формы ни облекались, обладают для публики особой притягательностью. Таково воздействие архаических паттернов культуры, пробуждающих генетическую память древнего обряда и старинной игры.

- ¹ Плавт. Комедии. М.: Искусство, 1987. Т. 1. С. 317.
- ² Шекспир У. Полн. собр. соч. М.: Искусство, 1959. Т. 4. С. 40.
- ³ Мольер. Собр. соч. Л.: Academia, 1937. Т. 3. С. 718.
- ⁴ Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь. М.: Политиздат, 1986. С. 49.
- ⁵ Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. С. 175.
- ⁶ Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь. С. 87.
- ⁷ Фрэзер Д.Д. Фольклор в Ветхом Завете. М.: Политиздат, 1990. С. 64.
- ⁸ Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь. С. 84.
- ⁹ Афанасьев А.Н. Древо жизни. Избранные статьи. М.: Современник, 1983. С. 91. Дует в кулак черт в повести Гоголя «Ночь перед Рождеством».
- ¹⁰ Левкеевская Е.Е. Палец // Славянские древности. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3. С. 617.
- ¹¹ Плотникова А.А. Палка // Там же. С. 618.
- ¹² Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь. С. 544.
- ¹³ О магической силе кадуцея повествуют 24-я песнь «Одиссеи» (строки 1–5) и третий гомеровский гимн (строки 529–531).
- ¹⁴ 10-я песнь «Одиссеи» (строки 237–240).
- ¹⁵ «Одиссея»: 13-я песнь (строки 430–438) и 16-я (172–176, 455–457).
- ¹⁶ Еврипид. Трагедии. М.: Ладомир, 1999. Т. 2. С. 415.
- ¹⁷ Песнь о Нибелунгах. Л.: Наука, 1972. С. 132.
- ¹⁸ См.: Новгородские былины. М.: Наука, 1978. С. 370.
- ¹⁹ Шиллер Ф. Собр. соч. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 2. С. 298.
- ²⁰ Фрейдсберг О.М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература, 1998. С. 77.
- ²¹ Псалтирь (XLIV: 7).
- ²² 12-я песнь (строка 422).
- ²³ Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Правда, 1981. С. 192.
- ²⁴ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: ГИХЛ, 1965. С. 426.
- ²⁵ Коринфский А.А. Народная Русь. Смоленск: Русич, 1995. С. 235.
- ²⁶ Феокрит. Идиллии и эпиграммы. М.: Наука, 1958. С. 98.
- ²⁷ Глагол «упихать» означает «толкаться» – скорее локтями, чем кулаками. Бесспорного указания на кулачный поединок тут нет: вполне могла быть какая-то игра-возня по типу «кучи-малы» или «царя горы».
- ²⁸ Герберштейн С. Записки о московитских делах // Россия XVI века в воспоминаниях иностранцев. Смоленск: Русич, 2003. С. 214; Оlearий А. Описание путешествия в Московию. Смоленск: Русич, 2003. С. 175;

- Рейтенфельс Я.* Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козимо Третьему о Московии // Утверждение династии. М.: Фонд Сергея Дубова, 1997. С. 353.
- ²⁹ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., Л.: Наука, 1958. С. 62–63.
- ³⁰ См.: *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб.: Товарищество Голике и Вильборг, 1903. С. 330–331; *Коринфский А.А.* Народная Русь. С. 127. С.Т. Аксаков не упоминает Масленицу, но указывает, что виденный им бой происходил в феврале месяце, то есть накануне или во время масленичной недели (*Аксаков С.Т.* Собр. соч. М.: Художественная литература, 1966. Т. 2. С. 158). Д.К.Зеленин определял период кулачных боев между Рождеством и Масленицей (*Зеленин Д.К.* Восточнославянская этнография. М.: Наука, 1991. С. 378).
- ³¹ О кулачной битве во время праздника Ярилы (Воронеж, 1763 г.), см.: *Снегирев И.М.* Русские простонародные праздники и суеверные обычаи. М.: Университетская типография, 1838. Т. 3. С. 59.
- ³² *Ровинский Д.* Русские народные картинки. СПб.: Типография Академии наук, 1881. Т. 1. С. 432.
- ³³ *Гваньини А.* Описание Московии. М.: Греко-латинский кабинет, 1997. С. 89.
- ³⁴ *Флетчер Дж.* О государстве Русском. М.: Захаров, 2002. С. 155.
- ³⁵ Эту битву Аксаков видел в Казани в 1806 г. Она происходила между русскими и татарами, проживавшими по разным берегам озера Кабан (*Аксаков С.Т.* Собр. соч. Т. 2. С. 158).
- ³⁶ *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. С. 330.
- ³⁷ Игровые правила кулачных боев и других фольклорных сражений подробно рассматриваются в кн.: *Стахорский С.В.* Театральная культура Древней Руси. М.: ГИТР, 2015. С. 55–61.
- ³⁸ *Перетц В.Н.* Кукольный театр на Руси (Исторический очерк) // Ежегодник императорских театров. Приложения. СПб., 1895. Т. 1. С. 170.
- ³⁹ *Аристофан.* Комедии. Фрагменты. М.: Ладомир, 2000. С. 222.
- ⁴⁰ «Палка была тем, что в обычной жизни и в законодательстве наиболее ярко проводило черту различия между рабом и свободным человеком. Там, где свободный присуждался к уплате 50 драхм штрафа, раб должен был получить 50 ударов бича» (*Валлон А.* История рабства в античном мире. М.: Госполитиздат, 1941. С. 135).
- ⁴¹ *Аристофан.* Комедии. Фрагменты. С. 289.
- ⁴² Там же. С. 174.

- ⁴³ Там же. С. 342.
- ⁴⁴ *Плавт*. Комедии. Т. 1. С. 165.
- ⁴⁵ Там же. С. 277.
- ⁴⁶ Пересказ этой сценки содержится в статье «Скоморохи на Руси», опубликованной под инициалами «М. М-н» (*Иллюстрированная газета*. 1868, № 3. С. 38). В научной литературе утвердилось мнение, что описанная в статье сценка, хотя и не имеет документальных подтверждений, могла быть в скоморошьем репертуаре. См.: *Берков П.Н.* История русской комедии XVIII века. Л.: Наука, 1977. С. 27–28.
- ⁴⁷ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. С. 229.
- ⁴⁸ Там же. С. 183.
- ⁴⁹ *Свиньин П.П.* Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. СПб.: Типография Плавильщикова, 1817. Ч. 2. С. 128.
- ⁵⁰ Итал. *batacchio* – палка.
- ⁵¹ *Шекспир У.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 67.
- ⁵² Там же. Т. 1. С. 575.
- ⁵³ Реплика персонажа хроники «Король Джон». Там же. Т. 3. С. 338.
- ⁵⁴ *Мольер*. Собр. соч. Т. 2. С. 107.
- ⁵⁵ Там же. С. 466.
- ⁵⁶ Там же. Т. 4. С. 396.
- ⁵⁷ Там же. Т. 3. С. 718.
- ⁵⁸ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. М.: Наука, 1949. Т. 10. С. 3.
- ⁵⁹ *Мольер*. Собр. соч. Т. 4. С. 145.
- ⁶⁰ *Буало Н.* Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957. С. 94.
- ⁶¹ Как известно, Карло Гоцци сочинял свои пьесы-фьябы для актеров дель арте; Гольдони же комедию дель арте отвергал, но ее фабулы и образы-маски использовал.
- ⁶² *Гете И.В.* Фауст. М.: Художественная литература, 1969. С. 411.
- ⁶³ *Сухово-Кобылин А.В.* Картины прошедшего. Л.: Наука, 1989. С. 30.
- ⁶⁴ Там же. С. 137.
- ⁶⁵ Историческая семантика термина «балаган» связана с городскими праздничными увеселениями, которые происходили в России с середины XVIII до конца XIX в. Они имели регулярный характер и включали в себя театральные представления и театрализованные зрелища. Впоследствии термин получил расширительное толкование.
- ⁶⁶ *Блок А.А.* Собр. соч. М., Л.: Гослитиздат, 1960. Т. 8. С. 170.
- ⁶⁷ *Бенуа А.* Предисловие // *Лейферт А.* Балаганы. Пг.: Изд. Еженедельника

петрогр. гос. театров, 1922. С. 9. О восприятии балаганного театра отечественными писателями и художниками см.: *Стахорский С.В.* Искания русской театральной мысли. М.: Свободное издательство, 2007. С. 84–86.

- ⁶⁸ Первая статья была опубликована в сборнике Мейерхольда «О театре» (1912); вторая, написанная в соавторстве с Ю.М. Бонди, в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914, № 2).
- ⁶⁹ *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 168. Мысли Мейерхольда о «вечном балагане» в дальнейшем отозвались в художественной критике и в научных трудах. Так, О.М. Фрейденберг много писала о балаганных корнях античного театра – не только комедии, но и трагедии (*Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. С. 230–231, 248–249).
- ⁷⁰ См.: *Трауберг Л.З.* Мир наизнанку. М.: Искусство, 1984. С. 271 и сл.
- ⁷¹ *Чаплин Ч.С.* Моя биография. М.: Вагриус, 2000. С. 100.
- ⁷² *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 115–116.
- ⁷³ Персонажи комедии, как правило, имеют маленький рост. Данный обычай идет от античного театра, где комедийные актеры выглядели маленькими за счет сандалий с тонкой подошвой, тогда как трагики, благодаря котурнам, казались высокими. В театре XVII–XIX вв. низкий рост привязывал актера к амплу комика: лишь немногим удавалось выйти за рамки этого амплу. Низкорослыми были почти все великие комики мирового экрана: и Макс Линдер, и Чарли Чаплин, и Бастер Китон, и братья Маркс.
- ⁷⁴ В фильме Бастера Китона «Полицейские» (1922) героя преследуют несколько сотен копов.
- ⁷⁵ *Садуль Ж.* Жизнь Чарли. М.: Прогресс, 1965. С. 20.
- ⁷⁶ *Буало Н.* Поэтическое искусство. С. 59.
- ⁷⁷ *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980. С. 121.
- ⁷⁸ *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 233.
- ⁷⁹ *Чаплин Ч.С.* Моя биография. С. 218.
- ⁸⁰ *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. М.: Искусство, 1982. Т. 4. С. 230.