

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САМАРСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ АКАДЕМИКА С. П. КОРОЛЕВА»
(САМАРСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ)

С. А. Голубков

**СКРЫТЫЕ ЯЗЫКИ
РУССКОЙ САТИРЫ И ЮМОРИСТИКИ
XX ВЕКА**

Монография

Текстовое электронное издание

ООО «Научно-технический центр»

Самара 2021

© Голубков С. А., 2021

ISBN 978-5-98229-476-0

Рецензенты:

доктор филологических наук, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета имени академика

С. П. Королева *Л. Г. Тютелова*,

кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Самарского государственного социально-педагогического университета *О. В. Щеголькова*.

Голубков, С. А.

Скрытые языки русской сатиры и юмористики XX века : монография [Электронный ресурс] / С. А. Голубков; отв. ред. М. А. Перерепенкин. – Электрон. текст. дан. [1,0 Mb]. – Самара : ООО «Научно-технический центр», 2021. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – Систем. требования: процессор × 86 с тактовой частотой 500 МГц и выше; 512 Мб ОЗУ; Windows XP/7/8; видеокарта SVGA 1280×1024 High Color (32 bit); привод CD-ROM. – Загл. с экрана.

В монографии профессора С. А. Голубкова идет речь о различных способах передачи имплицитных смыслов в комическом тексте. Выявляются причины обращения сатириков и юмористов к скрытым формам коммуникации с читателем, приоткрывающей огромную область неочевидного в реальной жизни. Рассматриваются разные формы, обладающие скрытой семантикой, от широко известных иронии и аллегории до неуловимых элементов техники смешного, вроде ассоциативных сигналов, отсылок к цитатно-реминисцентному полю, авторской игры с читательским ожиданием, фигур мнимости, явлений литературной мистификации, предметных деталей, феномена «странноязычия», акцентов на жестах персонажей, интонационных сбоев, комически окрашенных пауз. Идет речь о речевом поведении сатириков и юмористов как форме активного противостояния официозному языку идеологических штампов и омертвевших словесных формул.

Монография предназначена для обучающихся в бакалавриате и магистратуре по филологии.

Текстовое электронное издание

Минимальные системные требования:

Компьютер: процессор x86 с тактовой частотой 500 МГц и выше; 512 Мб ОЗУ; 5 Мб на жестком диске; видеокарта SVGA 1280×1024 High Color (32 bit); привод CD-ROM

Операционная система: Windows XP/7/8

Программное обеспечение: Adobe Acrobat Reader версии 6 и старше.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
Глава первая. НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ	7
§ 1. К определению понятия «язык(и) искусства»	7
§ 2. Чтение литературного текста как постижение языков культуры	8
§ 3. О «криптографии» литературы	10
§ 4. Бахтинские ключи к феномену смеха	15
§ 5. Парадоксальная природа смеха	20
§ 6. Специфика объектов осмеяния	23
§ 7. Парадоксальное и повествовательная техника	28
§ 8. К типологии имплицитных форм сатиры и юмористики	31
§ 9. Полифункциональность иронии	44
§ 10. Смех как коммуникативное событие	46
§ 11. Семантика пауз и других «зон молчания» в комическом тексте	59
§ 12. Скрытая семантика литературной номинации	68
§ 13. Феномен литературной мистификации	74
§ 14. О комическом переименовании некомического текста	78
Глава вторая. ОПЫТ САТИРИКОВ И ЮМОРИСТОВ XIX ВЕКА В ВОСПРИЯТИИ ПИСАТЕЛЕЙ ДВАДЦАТОГО СТОЛЕТИЯ	89
§ 15. Анекдотические пласты устной словесности	89
§ 16. Гоголевский комический код	94
§ 17. Щедринский гротеск как эмблема любви / ненависти	99
§ 18. Фабульная энергия лесковского анекдота	105
§ 19. Секрет неумирающего юмора: между сиюминутностью и долговечностью (занимательный Н. Лейкин)	109
§ 20. Чеховские секреты отображения неочевидного	112
§ 21. Явные и неявные смыслы «святочного рассказа»	121

Глава третья. ИМПЛИЦИТНЫЕ ФОРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ САТИРИКОВ И ЮМОРИСТОВ XX ВЕКА	125
§ 22. Алхимия смеха и ее секреты (по страницам популярной книжной серии)	125
§ 23. Недоговоренности и аллюзии в текстах писателей-«сатириконцев»	127
§ 24. Амбивалентность смеха Саши Черного	131
§ 25. Пародия как опыт творческой читательской рефлексии	134
§ 26. Функции вербальных отсылок (черновые записи Ильи Ильфа)	139
§ 27. Секреты комического сказа Михаила Зощенко	144
§ 28. Прогностические тайны антиутопии (уроки Евгения Замятина)	149
§ 29. Михаил Булгаков и язык комических метаморфоз	154
§ 30. Трагикомическая редукция пространства жизни	163
§ 31. Фантомный персонаж и мнимое событие	168
§ 32. Малая проза Пантелеймона Романова: грусть, проступающая сквозь смех	174
§ 33. Скрытое противоборство смеха и страха (опыт Николая Никандрова)	179
§ 34. Самоирония повествователя как элемент авторской игры (автобиографии юмористов)	184
§ 35. Синтез современных реалий и литературных архетипов	189
 Вместо заключения. ДЕКОДИРОВАНИЕ СКРЫТЫХ ЯЗЫКОВ САТИРЫ И ЮМОРИСТИКИ	 194
 СПРАВОЧНЫЙ РАЗДЕЛ	 201
Список изучаемых художественных текстов	201
Библиография по проблемам комического и смешного	203
Библиография по истории русской сатиры и юмористики XX века	207
Тематика письменных сообщений	220

ВВЕДЕНИЕ

Обращение к проблеме скрытых языков русской сатиры юмористики XX века ставит целью дать комплексное представление о поэтике комического в литературном произведении в ее историческом движении.

Основная цель определяет такие конкретные задачи, которые должен решить обучающийся, как приобретение навыка рассмотрения поэтики комического в собственно сатирических и юмористических произведениях; выработка умения системно описывать те элементы поэтики комического, которые присутствуют в романах, повестях и рассказах, не относимых к чисто комическим жанрам; выработка технологии, позволяющей выявить многообразные художественные функции таких форм комической образности, как анекдотизм, комическая фантастика, ироническая парадоксальность, пародийность; овладение подходом к сатирическому произведению как к целостной и многокомпонентной системе.

Многие материалы, вошедшие в эту книгу, прошли многолетнюю апробацию при чтении автором основных историко-литературных курсов, а также спецкурсов «Поэтика комического в литературном произведении», «Русская сатирико-юмористическая литература первой трети XX века».

Проблемы изучения поэтики комического, техники смешного всегда входили в круг научных интересов автора. Этой проблематике были посвящены две диссертации: кандидатская («Комическое в ранней прозе А. Н. Толстого», 1978) и докторская («Поэтика комического в русской прозе первой трети XX века», 1994), шесть книг («Мир сатирического произведения», 1991; «Гармония смеха: комическое в прозе А. Н. Толстого: Очерки», 1993; «Комическое в романе Е. Замятина «Мы»», 1993; «Введение в литературоведение», 1996; «Мозаика смеха», 2004; «Техника смешного в литературном произведении», 2014), а также несколько десятков научных статей о творчестве А. Н. Толстого, Андрея Белого, С. Заицкого, А. Неверова, А. Платонова, С. Кржижановского, М. Булгакова,

П. Романова, Дон-Аминадо, Ю. Слезкина, Е. Замятина, Я. Гашека, В. Высоцкого, С. Лившина, М. Веллера.

В центре внимания очень часто оказывались сами «механизмы» производства комического эффекта, смеховой реакции. Писатель мог достигать такого эффекта, обращаясь к смеховому потенциалу анекдотического, фантастического, пародийного, прибегая к изощренной словесной игре как инструменту вскрытия и опознания абсурдного и парадоксального в жизни. Меняя изобразительную «оптику» и играя масштабом, художник мог вызвать смех удивления от обнаружения небывалого в самой скучной повседневности.

В предлагаемой читателю монографии автор продолжает разговор о названных проблемах.

В монографии идет речь о различных способах передачи имплицитных смыслов в комическом тексте. Выявляются причины обращения сатириков и юмористов к скрытым формам коммуникации с читателем. Писатель как опытный диагност и прогнозист открывает огромную область неочевидного в реальной жизни. Рассматриваются разные формы, обладающие скрытой семантикой, от широко известных иронии и аллегории до неуловимых элементов техники смешного, вроде ассоциативных сигналов, отсылок к цитатно-реминисцентному полю, авторской игры с читательским ожиданием, фигур мнимости, явлений литературной мистификации, предметных деталей, феномена странного языка, акцентов на жестах персонажей, интонационных сбоев, комически окрашенных пауз. Идет речь о речевом поведении сатириков и юмористов как форме активного противостояния официозному языку идеологических штампов и мертвых словесных формул.

В монографии использован материал статей автора, опубликованных в разных изданиях в последние годы, а также опыт практической учебной работы.

Глава первая

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

§1. К определению понятия «язык(и) искусства»

Внесенное в заглавие учебного пособия слово «*языки*» мы используем в расширительно-метафорическом значении, имея в виду весь применяемый художником комплекс образных средств и технических приемов. Именно в этом смысле обычно употребляется это слово в рассуждениях о «языке» живописи, архитектуры, театра, танца, «киноязыке» и т. п.

В справочной литературе даются следующие толкования этого понятия. В словаре «Эстетика» понятие «Язык искусства» определяется как *«совокупность исторически сложившихся, особых в каждом виде искусства материальных средств и приемов создания художественного образа, т. е. изобразительно-выразительных средств. Термин «Язык искусства» имеет метафорический характер, основан на аналогии между изобразительно-выразительными средствами искусства и словесным языком»*¹. М. А. Можейко, автор статьи «Язык искусства» в «Новейшем философском словаре» фиксирует сдвиг в определении данного понятия в сторону проблемы восприятия художественного произведения: *«Данная парадигмальная трансформация берет свое начало от предложенной М. Дессуаром (1867–1947) "всеобщей науки об искусстве", ориентированной – в отличие от традиционной эстетики – не на анализ процесса*

¹ Эстетика. Словарь / под общей ред. А. А. Беляева и др. М. : Политиздат, 1985. С. 431.

создания произведения искусства, а на анализ "эстетических переживаний" воспринимающего его субъекта (читателя = слушателя = зрителя), которые при ближайшем рассмотрении оказываются столь же сложной и творческой процедурой»².

Б. А. Успенский в книге «Ego Loquens. Язык и коммуникационное пространство» отмечал: «Язык строится как система ассоциаций и противопоставлений, и таким образом явления (поскольку они отражаются в языке) предстают как взаимосвязанные: каждое явление может быть определено через другое (подобно тому, как каждое слово в толковом словаре может быть определено при помощи других слов). Таким образом язык моделирует мир, для описания которого он предназначен: в частности, он позволяет описать не только актуальные, но и потенциально возможные явления – потенциально возможные в рамках данного языка»³. Этот механизм фактически является общим для искусства: познание одного явления через сопоставление с другим, поиск форм наиболее эффективного воплощения данного сопоставления-открытия.

§2. Чтение литературного текста как постижение языков культуры

Итак, одно из ключевых понятий современных культурных практик – **коммуникация**. Человеческое сознание должно быть открыто совершенно различным массивам информации, человек должен не только уметь квалифицированно перерабатывать этот нарастающий с каждым годом информационный «девятый вал», но и уметь тщательно отфильтровать именно то, что необходимо в данный момент, да еще и уметь поделиться этим с партнерами по профессиональному диалогу.

В каждой области человеческой деятельности есть свой понятийный тезаурус, свой инструментарий, свой, если хотите, «язык». Мы

² Можейко М. А. Язык искусства // Новейший философский словарь. 3-е изд., испр. Мн. : Книжный Дом, 2003. 1280 с. С. 1255. (Мир энциклопедий)

³ Успенский Б. А. Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство. М. : Российский государственный гуманитарный ун-т, 2007. 320 с. С. 104.

употребляем тут слово «язык» в самом широком его значении. Мы ведь говорим же часто о языке математики, о языке информатики, о языке живописи, музыки, архитектуры. И, конечно, о языке в собственно лингвистическом смысле слова – русском, английском, немецком, китайском и т. д.

Никакая коммуникация не окажется возможной без постижения многочисленных секретов, огромной суммы узкоспециальных нюансов этих языков. И если с такой точки зрения внимательно посмотреть на художественную литературу и ее место в системе филологического образования, то первостепенной и определяющей видится нам задача постижения **языка** литературных образов, обучения многомерной читательской рецепции.

Как войти в художественный мир античной трагедии? Как освоиться в художественном пространстве романтической повести? Как обнаружить в пародии ироническую переключку текста-первоисточника и текста-стилизации? Как оценить функциональную оправданность соотношения строгого факта и художественного домысла в историческом романе? Как в произведении минимального жанра увидеть полноценную модель искусства?

Умный реципиент, умеющий оперативно **переключаться** с восприятия специфического литературного текста на восприятие сложного кинофильма или театрального спектакля, несомненно, вырастет в развитую личность с богатым духовным миром. И, что самое главное, станет личностью, не боящейся рецептивных трудностей и готовой самостоятельно «подбирать ключи» к незнакомому произведению. Такой человек будет принципиально готов к креативному чтению-**открытию**. Чем большим пониманием специфики разных «языков» культуры обладает читатель, тем большей мобильностью и адекватной ориентированностью в информационном пространстве он отличается.

Необходимо исходить из **доверия** к художественному тексту. Он, этот текст, целостен, неделим, он живет своей самостоятельной сложной, порой противоречивой жизнью. В нем системно связаны ставшие итогом долгих наблюдений, тщательно выписанные человеческие характеры, убедительно изображенные ситуации, универсальные символы,

затейливые метафорические построения, пронзительные, берущие за душу интонации, глубоко продуманные слова.

На протяжении долгого времени отечественная культура была литературоцентричной. Литература одновременно выполняла много различных функций, успешно восполняя те или иные лакуны и зияния в общественной системе. Она была и занимательной философией, и занимательной этикой, и занимательной психологией и т. д., и т. п. Но она при этом всегда оставалась все-таки литературой, словесным *художеством* со всем специфическим набором своих слагаемых – заведомой иллюзорностью создаваемых художественных миров, приближительностью интуитивных социальных диагнозов и прогнозов, крайностями гиперболизации и гротесковых фантазмов, субъективной сложностью метафорического видения, особым индивидуальным речевым стилем. Писатели творили уникальные художественные миры, а не «картинки-иллюстрации», примитивно обслуживающие экстралитературные, внешние задачи.

Есть весьма сложный путь – изучать через литературный текст *культурную эпоху* как некое единство. В результате обучающийся научится самостоятельно и безошибочно опознавать элементы такой культурной эпохи. Ведь что такое, скажем, эпоха Серебряного века? Это не только совокупность системно организованных литературных новаторских явлений, но и череда аналогичных процессов, проходивших в музыке, живописи, архитектуре, моде, дизайне, эстраде, массовой культуре. В литературных произведениях, как в вербальных зеркалах, отразились многие грани этой большой и таинственной эпохи. И ученик, знакомясь со смысловым пространством поэтического текста, порой очень небольшого, будет вынужден держать в своем формирующемся читательском сознании большое семантическое пространство всей культурной эпохи.

§3. О «криптографии» литературы

Любая интеллектуальная и творческая деятельность так или иначе связана с областью загадочного. В связи с этим замечательный и глубокий писатель и мыслитель Сигизмунд Кржижачковский находил парадоксальное различие между наукой и искусством:

«Наука – систематическое **тайноистребление**: растаиняет тайны «открытиями», старается проникнуть под кров прикровенного; «неизвестные» допускаются в ее уравнения лишь затем, чтобы быть **решенными**. Искусство – **отайнение вещей**: умение не знать неведомое; берет вещь, иссмотренную насквозь, вдоволь навращавшуюся на зрительных осях, и отнимает ее для мира таинственностей; берет давно решенное, «само по себе понятное», доступное, – и разрешает в тайну, а вещь – в себе свое понятие хранящую; где был доступ – там срыв»⁴.

И в другом месте той же рукописи Кржижановского «Арго и Ерго» находим: «Искусству нужны люди, не знакомящие с незнакомым, а умеющие **раззнакомить со знакомым**, взять эту вот, намозолившую сознание, пустяковую вещь и возвести ее в мечту и тайну. Даль, свернутая спиралью, лежит внутри каждой вещи, как бы мала и тускла она ни была. У Дали много имен (из них – словарь поэта). Окликните ее в вещи – и она развернется. На окне в доме Бориса Мусатова («II симфония» Андрея Белого) – букет серой ковыли: но чуть подойдут сумерки, и кажется, будто там, у окна, – не букет ковыли, а серое лицо Вечности»⁵.

Собственно, сам Сигизмунд Кржижановский как писатель только и делал, что находил таинственные глубины в обыкновенном, в бытовых мелочах, в каких-нибудь стертых метафорах, в ставших речевыми клише будничных фразах. Он как бы старательно отчищал медные пятаки человеческого обиходного суесловия, и монетки начинали сиять, обретая первозданную яркость и новизну. В словах становилась заметной и значимой внутренняя форма, в расхожей литературной цитате как прецедентном тексте выявлялась новая жгучая актуальность.

Люди искусства переводят свои размышления, реальные впечатления, переживания и предвидения на язык причудливых аллегорий и фантазмов, руководствуясь самыми различными собственными мотивировками и соображениями. Писатель, склонный к широким философским

⁴ Кржижановский С. Д. Собрание сочинений : в VI томах. Т. V / сост., подгот. текста и комментарии В. Перельмутера. М. : Б. С. Г.-Пресс ; СПб. : Симпозиум, 2010. 638 с. С. 505.

⁵ Там же. С. 512.

обобщениям, движется от бытовой конкретики к символическим абстракциям. Художник мистического мирозерцания обнаруживает в реалиях обычной жизни мерцание непостижимых знаков *горнего*, таинственного инобытия. Литератор, работающий в сфере политической сатиры, хитроумно кодирует в образной ткани своего произведения процессы и явления современной ему социальной действительности, заостряя их и выводя из пресловутого «автоматизма восприятия». Писатель-пародист предлагает читателю угадать за строчками своего иронического текста знакомый литературный первоисточник. Автор произведения, выполненного в формате альтернативной истории, предлагает новую «оптику» для рассмотрения известных исторических фактов, допуская в игровой форме сослагательное наклонение («что было бы, если бы...»).

Наверное, в том и заключается суть подлинно заинтересованного чтения как напряженного поиска и счастливого обретения мерцающих в тексте смыслов – либо давно забытых, либо еще не выявленных, но возможных. Читатель всегда готов включить все ресурсы своего мышления, в том числе ассоциативные. По словам того же Кржижановского, *«ассоциации идут гуськом, связавшись друг с другом, как альпинисты при восхождении на вершину... (...по скользким склонам горы). Они почти никогда не ходят в одиночку»*⁶.

Но чтобы увидеть бесчисленное множество мерцающих в произведении искусства смыслов, надо уметь по-детски непосредственно удивляться тому образному миру, который воздвиг художник. Как написал однажды армянский живописец Мартирос Сарьян, *«способность удивляться – один из величайших даров, которым наградила человека природа»*.

Реципиент, будучи человеком, активно постигающим сложный мир искусства, должен смотреть на художественное произведение одновременно с разных точек зрения, с учетом многопланового контекста (исторического, инационального, социального). Можно попытаться предположить, какие смыслы книги откроются читателю будущего, ска-

⁶ Кржижановский С. Д. Собрание сочинений : в VI томах. Т. V ... С. 412.

§3. О «криптографии» литературы

жем, через несколько десятков лет. Ведь в нашей рецептивной практике случаются свои весьма занимательные парадоксы. Порой сама изменившаяся социокультурная действительность вдруг начинает извлекать из какой-нибудь старой (по времени создания) книги совершенно новые и неожиданные смыслы, как это случилось с обновленным восприятием романа Е. Замятина «Мы» (1920) в конце 1980-х годов или повести М. Булгакова «Собачье сердце», по-настоящему прочитанной в это же позднее время.

Что означает выражение «мерцающие смыслы»? Уходящие смыслы, теряющие остроту? Утраченные? Или еще не раскрытые, но вероятные? Мы привыкли, что духовно содержательный человек находится в постоянном поиске каких-то заветных смыслов бытия. Эти вечные поиски входили в философские основания трагического гуманизма, столь остро поставившего проблему человека и его тотального сиротства в двадцатом столетии.

Появилось и ставшее популярным выражение – «криптография литературы». В литературном тексте стали видеть своеобразную образно-вербальную тайнопись, понятную только посвященным. Аналитики таких текстов усердно занялись отысканием точных и адекватных произведению семантических ключей. Литературоведческое прочтение стало сложной дешифровкой, отсылающей нас к великому множеству разнообразных культурных текстов, с которыми анализируемая книга находится в напряженном взаимодействии. Каких только версий дешифровки ни предлагалось применительно к знаменитому булгаковскому роману «Мастер и Маргарита» – и историко-литературных, и источниковедческих, и политических, и эстетических!

Конечно, нередко конкретные исторические эпохи просто вынуждают писателей прибегать к иносказательным ресурсам «эзопова языка», дабы обойти досадные «рогатки цензуры» и позволить себе откровенно высказаться по жгучим проблемам современности. В ход идет причудливая вязь аллегорических построений, испытанные временем сказочные и басенные фабулы, знаковые цитаты из прецедентных текстов. Конечно, если система намеков слишком очевидна, то все они будут немедленно считываться не только «властителями дум», серьезными

интеллектуалами, но и облеченными властью суровыми «блюстителеми дум». Вспомним, как поплатился ссылкой в Минусинск А. В. Амфитеатров за свой фельетон «Господа Обмановы», опубликованный в далеком 1901 году. Венценосная семья сразу же узнала себя в заглавных героях сатирической миниатюры, и верховный гнев не заставил себя долго ждать.

Но, в отличие от элементарно-плоскостной фельетонности, бывает и более тонкая ироническая игра философски значимыми затейливыми шифрами, требующая от читателя интеллектуального усилия и соответствующего культурного кругозора. Этой проблеме посвятила в свое время И. Л. Галинская работу «Загадки известных книг» (1986), выявляя философские и исторические источники произведений Д. Д. Сэлинджера и М. А. Булгакова. Она, в частности, утверждала: «...то, что, старательно «кодируя» философское содержание своих произведений, оба писателя использовали (наряду с другими приемами и каждый в *необходимых ему пропорциях*) *богатый экспериментальный опыт Джойса, насыщая текст загадочными эпизодами и символами, сверхсложными аллюзиями, «темными местами» и шифрованными каламбурами, скрытым цитированием и т. п., т. е. всем тем, что в полном объеме входило в «механику джойсовского письма», на наш взгляд, несомненно*⁷.

Обнаружить арсенал вероятных, но еще не ставших явными и отдаленно «мерцающих» смыслов литературного произведения может и такой художественный феномен, как дописывание другими писателями текстов классиков. Этой проблеме посвятила в начале 2000-х годов свою докторскую диссертацию Е. В. Абрамовских, ныне профессор Самарского государственного социально-педагогического университета. В 2006 году вышла ее монография «Феномен креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных отрывков А. С. Пушкина)», а в 2008 году в издательстве Российского государственного гуманитарного университета была опубликована подготовленная ею своеобразная антология «Пушкин «плюс»: незаконченные произведения А. С. Пушкина в продолжениях творческих читателей XIX–XX вв.». Дописывание, по мысли Е. В. Абрамовских, становится активной фор-

⁷ Галинская И. Л. Загадки известных книг. Л.–М.: Наука, 1986. 128 с. С. 32.

§4. Бахтинские ключи к феномену смеха

мой реального читательского сотворчества, актуализацией заложенных в тексте смыслов. Называя креативную рецепцию незаконченного текста идеальной моделью для изучения, диссертант имеет в виду удивительную *наглядность* такого читательского диалога с текстом.

Как видим, и самих способов творческого кодирования, и весьма достойных причин обращения к ним у художников всегда было великое множество. И все это, к нашему счастью, делает искусство не простой суммой продиктованных прямолинейной логикой итоговых сентенций (пусть и высокоумных!), а чудесной и занимательной тайнописью, образным многомерным Миром.

Насыщая художественный текст различными культурными кодами, писатель отнюдь не отворачивается от своего читателя, не воздвигает перед ним глухую и непреодолимую стену, а, напротив, приглашает его к активному творческому *сотрудничеству*, предлагая совместно разрешать сложные проблемы бытия. И это возбуждает такой понятный ответный читательский интерес, ведь любая тайна привлекательна и ее так хочется разгадать.

§4. Бахтинские ключи к феномену смеха

Михаил Михайлович Бахтин... Это имя стало поистине культурным у нескольких поколений гуманитарной интеллигенции. Ученый обогатил гуманитарный тезаурус целым ворохом интеллектуально-емких понятий, ставших теперь привычными не только в среде зрелых и профессионально состоявшихся исследователей, но и в коммуникативном обиходе начинающих филологов, новичков-студентов, готовящихся к очередному экзамену по теоретическим или историко-литературным дисциплинам. *Полифонический роман, диалогическое слово, хронотоп, карнавализация, мениппея, амбивалентный смех, смеховая культура.* Эти понятия стали эффективным аналитическим инструментарием при изучении разнообразных форм эстетической деятельности. Современные труды по истории и теории отечественного и европейского романа попросту невозможны без учета и активного использования этих понятий.

Интерес к формам словесного воплощения смеха возник у ученого в 1930-е годы и приобрел стройные очертания целостной теории в его знаменитом исследовании «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Это были размышления о феномене смеха в его литературных и нелитературных формах. Ученый искал истоки явления в глубинах народной культуры, сформировавшейся еще в дописьменные эпохи, в недрах обрядовых действий. Смех трактовался как погружение в мир народной карнавальной утопии, как кратковременное высвобождение из-под гнетущей власти реальных социальных структур. Разнообразные смеховые праздничные формы рассматривались в качестве взаимосвязанных элементов единой системы – смеховой культуры. Смех, по мысли М. М. Бахтина, всегда амбивалентен: в нем совмещаются развенчание и увенчание, отрицание и приятие, умирание и воскрешение. Это свойство смеха особенно выпукло выражено в неоднозначном художественном слове, в котором как глубинные заложенные потенции присутствуют противоположные начала – утверждающее высокое и фамильярно-сниженное. Через призму смеховой культуры М. М. Бахтин взглянул и на отечественную литературу. Заслуживает внимания его написанная в конце 1940-х годов статья «Рабле и Гоголь (искусство слова и народная смеховая культура)», в которой автор применяет выработанную им аналитическую технологию при взгляде на художественное наследие Гоголя.

Бахтинские идеи подхватили другие известные литературоведы. Так, Д. С. Лихачев и А. М. Панченко применили концепцию смеховой культуры при изучении древнерусской литературы. Именно эта концепция стала основополагающей в их книге «Смеховой мир» Древней Руси» (1976).

Характеризуя смех как мировоззрение, Д. С. Лихачев писал: *«В эпохальном отношении древнерусский смех принадлежит к типу смеха средневекового. Блестящий анализ этого средневекового смеха – правда, только в его западноевропейском выражении, без каких-либо попыток заглянуть в Древнюю Русь, – дан в замечательной, стимулирующей книге М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Без этой ставшей всемирно из-*

§4. Бахтинские ключи к феномену смеха

вестной книги не могла бы быть написана и эта работа о смехе в Древней Руси»⁸.

Специфику древнерусского смеха Д. С. Лихачев видит в его направленности на самого смеющегося. *«Смеющийся чаще всего смеется над самим собой, над своими злоключениями и неудачами. Смеясь, он изображает себя неудачником, дураком. Смеющийся валяет дурака, паясничает, играет, переодевается (вывертывая одежду, надевая шапку задом наперед), изображая свои несчастья и бедствия. В скрытой и в открытой форме в этом «валянии дурака» присутствует критика существующего мира, разоблачаются существующие социальные отношения, социальная несправедливость. Поэтому в каком-то отношении дурак умен: он знает о мире больше, чем его современники»*⁹.

Бахтинское научное наследие активно изучалось его последователями. В 1992–2010 гг. издавался журнал «Диалог. Хронотоп. Карнавал». Проводились и проводятся научные конференции, проблемные семинары. Цитатами из трудов М. Бахтина пестрят сотни диссертаций по литературоведению. Правда, изучалось это наследие по-разному, нередко недопустимо поверхностно, без должного учета всего корпуса идей ученого. Последователь и интерпретатор бахтинских трудов профессор Н. Д. Тамарченко в статье «Наследие Бахтина сегодня» (2005) с горечью писал об этой распространенной легковесности в восприятии сложного научного материала: *«В области «бахтинологии», таким образом, много изменилось. Но одно остается в течение нескольких десятилетий неизменным: популярный способ обращения с текстами ученого. В лучшем случае, говоря о его идеях, цитируют отдельные положения: как правило, без учета их контекста. Но чаще опорой для выводов исследователя служит его же изложение концепций Бахтина, причем такое, которое подменяет чужие идеи собственными. <...> Разумеется, применение идей ученого необходимо, а их развитие возможно. Но действительно продуктивным и то, и другое может быть лишь при условии тщательного*

⁸ Лихачев Д. С. Избранные работы в трех томах. Т. 2. Л.: Художественная литература, 1987. С. 344.

⁹ Там же.

*и систематического изучения его текстов»*¹⁰. Для подтверждения того, что такое возможно, Н. Д. Тмарченко ссылался на позитивный опыт группы по подготовке собрания сочинений М. Бахтина в академическом Институте мировой литературы.

Вполне понятно, что бахтинская концепция смеховой культуры не являлась чем-то застывшим, она вполне допускала и сомнения, и плодотворный творческий спор с ее основными положениями. В этом отношении, скажем, весьма примечательна статья С. С. Аверинцева «Бахтин, смех, христианская культура». Автор называет свою статью «разросшейся заметкой на полях книги Бахтина о Рабле» и защищает свое право на сомнения по поводу прочитанного текста и возникающие при этом полемические возражения, адресуясь к самой диалогической природе бахтинского слова: *«Мыслитель, не устававший повторять, что ни одно человеческое слово не является ни окончательным, ни завершенным в себе – он ли не приглашает нас договорить «по поводу» и додумывать «по касательной», то так, то этак»*¹¹.

И статья, в самом деле, представляет собой уважительный и живой спор с Бахтиным. Вот, например, С. С. Аверинцев приводит бахтинскую цитату: *«Понимали, что за смехом никогда не таится насилие, что смех не воздвигает костров, что лицемерие и обман никогда не смеются, а надевают серьезную маску, что смех не создает догматов и не может быть авторитарным... Поэтому стихийно не доверяли серьезности и верили праздничному смеху»*¹². Аверинцев находит сомнительными эти утверждения и обращается за поиском аргументов к европейской истории – от Античности до Нового времени.

«За смехом никогда не таится насилие» – как странно, что Бахтин сделал это категорическое утверждение! Вся история буквально вопиет против него; примеров противоположного так много, что нет

¹⁰ Тмарченко Н. Д. Наследие Бахтина сегодня // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 172–173.

¹¹ Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ / С. С. Аверинцев, Ю. Н. Давыдов, В. Н. Турбин и др. М.: Наука, 1992. 256 с. С. 7.

¹² Цит по: Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура... С.12.

сил выбирать наиболее яркие»¹³. Такие аргументы, придающие концепции Бахтина, по его мнению, противоречивый характер, исследователь видит и в отечественном прошлом. «А взять русскую историю – если посреди нее различима монументальная фигура «карнавализатора», то это, конечно, Иван Грозный, лучшие кого бы то ни было знавший толк во всяческой амбивалентности [...], создавший уникальную монашески-сморшескую обрядность опричников»¹⁴.

Думается все же, что свободный смех как эстетическая реакция и издевательский смех сеящего тотальный страх тирана и его окружения – это разные вещи. Свободный смех как раз и способен противостоять парализующему волю страху. Начало свободы в смехе чрезвычайно важно. Об этом пишет и Л. Карасев в своей известной книге «Философия смеха» (1996).

К числу парадоксов (впрочем, вполне объяснимых) можно отнести широкое распространение смеховой культуры в самые мрачные эпохи жестокого диктата и самовластия. Человек, вынужденный жить в это время, обретает в смехе иллюзорный островок чаемой свободы.

М. Липовецкий в своей обстоятельной статье «Трикстер и «закрытое» общество» (статья была опубликована в журнале «Новое литературное обозрение», 2009, № 100), базирующейся на широком историко-литературном материале, справедливо подчеркивал, что «само внимание Бахтина к этим фигурам [плут, шут и дурак] – выросшее в теорию карнавала – свидетельствует скорее об актуальности такой позиции для советской культуры 1930-х годов», когда «позиция трикстера оформлялась как ниша, обеспечивающая возможность существования **внутри исторической ситуации и в то же время вне ее**»¹⁵. В самом деле, смех, пусть и потаенный (этакая пресловутая фига в кармане), становился порой единственным способом духовного выживания личности.

Идеи М. Бахтина получили развитие и в многочисленных работах самарских литературоведов, в частности, В. Скобелева и Н. Рымаря. От-

¹³ Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура ... С. 13.

¹⁴ Там же. С. 14.

¹⁵ Липовецкий М. Н. Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение. № 100. 2009. С. 224–245.

метим, что С. А. Дубровская в статье «Бахтинская концепция смеха в работах литературоведов Поволжья»¹⁶ справедливо выделяет содержательные монографии В. Ш. Кривоноса, неоднократно обращавшегося к теоретическим положениям М. Бахтина при изучении творчества Н. В. Гоголя.

Подытоживая, скажем, что теория смеховой культуры, созданная М. Бахтиным, не только способна системно объяснить и прокомментировать отдельные художественные тексты, но и дает связку надежных семантических ключей к постижению самых разнообразных форм широких социокультурных практик.

§5. Парадоксальная природа смеха

Историческая практика двадцатого столетия изобиловала противоречиями и кричащими абсурдными ситуациями. Для художественного воплощения жизненного абсурда потребовался художественный инструмент, с помощью которого можно было бы адекватно и с высокой степенью эффективности описать наблюдаемые явления. Таким «инструментом» в творческой практике целого ряда художников стал парадокс. В литературе рождается целый ряд разновидностей художественного кода, с помощью которых можно адекватно описать абсурдную действительность. Писатели XX века, особенно сатирики и юмористы, активно пользуются структурами парадокса и смежными явлениями алогизма, антитезы, фантазма, абсурдизации, оксюморона. Р. Лахманн пишет о связи парадокса «с одним из самых эффективных в различных областях искусства топосов – топосом *mundus inversus*»: *«Выворачивание наизнанку» означает концептуальное, символическое или ритуальное построение антимодели существующему миру, создание альтернативного мира с обратным знаком, в котором инвертируются определяющая повседневную практику шкала ценностей, социальная и половая иерархия, здравый смысл, законы времени и пространства, причинно-следственная связь, отношения человека и животного, человека и вещи,*

¹⁶ Дубровская С. А. Бахтинская концепция смеха в работах литературоведов Поволжья // Известия Самарского научного центра РАН. 2018. Т. 20. № 6. С. 57–61.

§5. Парадоксальная природа смеха

а также отношения между обычным и экстраординарным, между тем светом и этим. Топос «изнаночный мир» имеет, как правило, двучленную, образующую оппозиционную пару структуру, компоненты которой относятся к одному классу семантических значений (например: верх – низ)¹⁷.

Оглядываясь на созданную человечеством целую библиотеку трудов по теории смеха, Л. В. Карасев закономерно приходил к выводу: «И все же будем справедливы: история изучения смеха проходит под знаком Аристотеля. Всякому, кто знаком с ней хотя бы отчасти, известно, что все видимое и устрашающее многообразие теорий комизма имеет на поверку единый корень – формулу Аристотеля. И Т. Гоббс, и И. Кант, и Г. Гегель, и А. Стерн, и А. Шопенгауэр, и Г. Спенсер – все они, хотя по-разному, говорят о том, что смех каким-то образом связан со злом. Одни проводили эту мысль более последовательно, другие – менее, но, по сути дела, никто от аристотелевского определения далеко не ушел. Да и некуда было уходить, ибо автор «Поэтики» почувствовал главное, что есть в смехе, – его парадоксальную природу, ничуть не изменившуюся за истекшие тысячелетия»¹⁸. Развивая мысль о парадоксальной связи смеха и зла, Карасев рассуждает: «Подлинный смех рождается на стыке блага и зла, как ответ блага на зло. Благой ответ на реплику зла. <...> Смехом исходит зло мира. И только смехом изошедшее зло переплавляется в благо. Вот почему считать смех одним из источников зла есть зло гораздо большее, чем то, что действительно можно отыскать в смехе. Смех отражает зло подобно зеркалу, оттого его так часто путают с самим злом»¹⁹.

Смех органично связан со смысловым полем парадоксального. Обычная практика социальной коммуникации нам дает множество примеров такого рода. Так, в условиях тех или иных внешних запретов

¹⁷ Лахманн Р. Парадокс и фантазм – заметки к истории понятий // Парадоксы русской литературы : сборник статей / под ред. В. Марковича и В. Шмида. СПб. : ИНАПРЕСС, 2001. 352 с. С. 20.

¹⁸ Карасев Л. В. Философия смеха. М. : Российский гуманитарный ун-т, 1996. 224 с. С. 14.

¹⁹ Там же. С. 60.

нам, как никогда, хочется смеяться. Каждый может вспомнить, как его, младшего школьника, из-за какого-нибудь забавного пустяка буквально распирало от смеха на уроке, который вел строгий учитель. Запрет многократно увеличивал такое желание смеяться. И, напротив, предварительное анонсирование смешного может и не вызвать смеховую реакцию при его непосредственном восприятии. Смех свободен и своеволен. Им нельзя «управлять». О связи смеха и свободы писал Леонид Столович²⁰.

Вольф Шмид в «Заметках о парадоксе», называя парадокс «проблемой наблюдателя», отмечает, что *«парадокс – это явление опрокидывания понимания, резкой смены точек зрения»*²¹. Парадокс предполагает использование другой «оптики». И в этом ему изначально родственен смех, тоже связанный с подобными «оптическими» эффектами. Л. В. Карасев справедливо отмечал, что *«смех – это смена видения, смена стекол, позволяющая видеть мир всякий раз с такого расстояния, с какого он будет выглядеть безопасным и смешным; смех – это работа с пространством смысла, благодаря которой зло теряет свою действенность, иначе говоря, выступает в форме, избывающей эту сущность и лишаящей ее смысла»*²².

Говоря о парадоксальной природе смеха, надо обратить внимание на смежные понятия, которые обычно употребляются в единой связке. Это, прежде всего, **амбивалентность** и **бинарные оппозиции**. Как известно, М. М. Бахтин в своих известных работах о смехе подчеркивал его амбивалентность: в смехе совмещаются развенчание и увенчание, отрицание и приятие, умирание и воскрешение. *«Настоящий смех, амбивалентный и универсальный, не отрицает серьезности, а очищает и восполняет её. Очищает от догматизма, односторонности и окостенелости, от фанатизма и категоричности, от элементов страха или устрашения, от дидактизма, от наивности и иллюзий, от дурной одноплановости и односторонности, от глупой истоинности. Смех не дает серьезности застыть и оторваться от незавершимой целостности бытия. Он восстанавлива-*

²⁰ Столович Л. Н. Философия. Эстетика. Смех. М. : Просвещение, 1999. 264 с.

²¹ Шмид В. Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы : сборник статей / под ред. В. Марковича и В. Шмида. СПб. : ИНАПРЕСС, 2001. 352 с. С. 14.

²² Карасев Л. В. Философия смеха... С. 188–189.

ет эту амбивалентную целостность»²³. Это свойство смеха особенно выпукло выражено в неоднозначном художественном слове, в котором в качестве глубинных заложенных потенций присутствуют противоположные начала – утверждающее высокое и фамильярно-сниженное.

Современный исследователь Е. А. Цветухина, рассматривая амбивалентность как явление в чисто философском аспекте, подчеркивает, что она, прежде всего, «выражена в сосуществовании исключających друг друга логик»²⁴. Тут прямой выход к парадоксу, поскольку парадокс как раз и являет собой конфликт разных логик: так сказать, «прямой логики» и ее альтернативного варианта («паралогики»).

§6. Специфика объектов осмеяния

Парадоксальную природу смеха легче выявить, если внимательно рассмотреть типологию объектов осмеяния. В самом деле, парадоксы изначально обнаруживаются и в самих художественно постигаемых объектах действительности, и в потенциальных возможностях образного воплощения этих объектов. Объекты различаются своим масштабом. Самым большим будет некая **знаковая система** – социум, различные общности (этническая, гендерная, профессиональная, возрастная), эпоха, цивилизация.

История сатирико-юмористической литературы дает нам немало убедительных примеров, когда сатирик и юморист не ограничивается выбором отдельных психологических типов, локальных житейских ситуаций и бытовых мелочей в качестве объекта для изображения, а покусается на целостную систему. Такой системой может быть тот или иной производственный (в широком значении этого слова) комплекс как самостоятельный мир со своими установившимися «внутренними» обычаями, укладом, традициями, сложными отношениями сотрудников. Разумеется, писатель

²³ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 545 с. С. 137.

²⁴ Цветухина Е. А. Амбивалентность как особый тип бинарных отношений // Омский научный вестник. 2014. № 4 (131). С. 79.

будет интересовать, прежде всего, социально-психологическими аспектами функционирования таких комплексов, явными и потенциальными конфликтами, возникающими или могущими возникнуть между людьми. Производственный коллектив отражает в своей повседневной жизни многие черты, присущие обществу в целом, взятому в определенный период его развития. Такое писательское скрупулезное изучение социально-психологических отношений на производстве может быть совершенно серьезным, без необходимого обращения к арсеналу средств комической характеристики. Таков, скажем, опыт американского писателя Артура Хейли, который в своих известных романах «Аэропорт», «Отель», «Колеса», «Менялы», «Вечерние новости» занимался художественным исследованием специфической социально-психологической атмосферы, складывающейся внутри таких крупных предприятий, какими являются крупное автомобильное производство, большая гостиница или редакционно-издательский мир уважаемой газеты. Детальное анатомирование такого масштабного объекта позволяет увидеть ведущие тенденции современности, показать на примере локальных конфликтов скрытые противоречия всей общественной системы в целом.

Мастер комического письма подходит к такому объекту совсем иначе, уже весьма избирательно. Его интересует не весь спектр проблем, а прежде всего *совокупность несообразностей*, отличающих тот или иной производственный мир. Выявление подобных нелепиц и их художественное укрупнение – ключ к постижению общего жизненного абсурда. Юморист достаточно активно использует тот пресловутый прием «*остранения*» («*деавтоматизации*»), о котором писал в свое время В. Шкловский. Писатель в таком случае смотрит на участников производственного процесса со стороны. Это понятно: находясь внутри системы, не сразу обнаружишь присутствие абсурдных элементов, ведь человека отвлекает поток привычных действий, фраз, условных жестов и бывает трудно более или менее критически их оценить. Оптика же сатирика и юмориста позволяет «отодвинуть» объект от себя и тем самым рассмотреть с оптимальной дистанции новые смыслы. Так поступал Карел Чапек, создавая свой известный цикл «Как это делается» («Как делается газета», «Как делается фильм», «Как ставится пье-

са»)²⁵. Автор последовательно описывает этапы каждого производственного процесса, но при этом, используя палитру комических оттенков, отмечает, как технологические «правила» постоянно нарушаются разными «отступлениями от правил», учитывающими все сложности психологии конкретных исполнителей (капризы, интриги, зависть, соперничество, амбициозность, своеволие и т. д.). В результате производственный процесс становится во многом непредсказуемым, так как зависит от случайных человеческих прихотей. Так, М. Горький, будучи сотрудником «Самарской газеты», еще в 1890-е годы опубликовал фельетон «Несколько дней в роли редактора провинциальной газеты», в котором комически высветил некоторые секреты редакционной «кухни». Отечественные юмористы начала XX века В. Дорошевич, Арк. Аверченко часто описывали типичные будни утомленного редактора, чей стол завален десятками еще не прочитанных рукописей, досадные конфликты с достаточно агрессивными графоманами, настаивающими на непременно публикации своих опусов. М. Булгаков в «Записках покойника» («Театральный роман») взглянул на прославленный драматический театр с устойчивой репутацией как на иерархически выстроенную систему незыблемых отношений, в чем-то уже мешающих живому творческому процессу. И в прозе С. Довлатова мы обнаруживаем реализацию сходной писательской стратегии. Он как юморист выбирает не отдельные разрозненные явления действительности, а достаточно крупные системные объекты – литературно-мемориальный музейный комплекс («Заповедник»), редакцию газеты («Компромисс»), подразделение внутренних войск («Зона»). Да и в «Иностранке» мир обитателей нью-йоркского района Брайтон-Бич изображается как несколько отъединенный от остального огромного города мир русских эмигрантов. У этого мира есть свои системные признаки, типологические черты, которые и изучает писатель.

Постигая ту или иную социокультурную систему, юморист исследует скрытую в ней совокупность *мнимых величин*, выявляет их симуля-

²⁵ Чапек К. Война с саламандрами. Мать. Рассказы. Юморески / пер. с чешского. М. : Художественная литература, 1976. 656 с. С. 545–628. (Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Т. 196.)

тивность, обнаруживает черты псевдобытия. Как пишет Г. А. Жиличева, «карнавализация мира приводит к превращению инстанций власти в «симулякры», чучела миропорядка. Можно сказать, что миропорядок в юморе оборачивается властью в ее субъективности. Власть совпадает с ее носителем, поэтому иерархические установления воспринимаются как произвольные, легко осмеиваемые»²⁶.

Иначе обстоит дело при постижении *отдельной персоны* как объекта осмеяния. Типология сатирических и юмористических персонажей включает многие десятки разнообразных видов, вариантов и модификаций. Обратим преимущественное внимание на проблему *авантюрного* героя и его отношения к системе жизни. Авантюра – это ряд событий-приключений с непредсказуемым финалом. Авантюрная фабула включает в свой состав внезапные переходы, ситуации испытания. Литература XX века дает в этом отношении весьма репрезентативный материал. В 1900–1910-е годы на российские книжные прилавки хлынула потоком приключенческая литература. В статье 1908 года «Нат Пинкертон и современная литература» К. Чуковский писал о настоящем засилье «сыщицких» произведений. Эти массовые издания сформировали своего читателя с очень средним вкусом. На это обратила внимание Т. В. Иванова во вступительной статье к сборнику сочинений Всеволода Иванова, отмечая, что послеоктябрьская литература активно использовала эти ставшие привычными для читателя занимательные сюжетные модели. «И тут, пока Время еще не было осмыслено, пригодились «низовые», непрезентабельные жанры, понятные для всех, легко воспринимаемые, усваиваемые массами. Сама жизнь выражалась в формах анекдота, занимательного события, сама жизнь была новеллистичной по своим свойствам»²⁷. Многие авторы отдали этим жанрам дань увлечения.

²⁶ Жиличева Г. А. Русский комический роман XX века : учебное пособие. Новосибирск : Изд-во Новосибирского государственного педагогического университета, 2004. 149 с. С. 67.

²⁷ Иванова Т. В. Три авантюрные истории // Иванов Вс. Возвращение Будды. Чудесные похождения портного Фокина. У / сост. и вступ. ст. Т. В. Ивановой. М. : Правда, 1991. 480 с. С. 5.

Парадоксальность авантюрного героя заключается в том, что он, несмотря на криминально-сомнительный характер своей деятельности, порой вызывает у читателя отнюдь не осуждение, а определенную симпатию. Читательское отношение к герою романов И. Ильфа и Е. Петрова Остапу Бендеру – наиболее яркий пример такой парадоксальности.

Черты парадоксальности может приобрести и историческое время, неожиданно помещающее самого обыкновенного человека в удивительные обстоятельства и делающее его по-настоящему авантюрным героем. Вспомним повесть А. Н. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус». Написанная в 1924 году повесть Вс. Иванова «Чудесные похождения портного Фокина» имеет острофабульное построение. Слово «похождения», вынесенное в заглавие, имеет характер жанрового определения и отсылает нас к многочисленным «похождениям» как специфическому жанровому варианту приключенческого произведения в литературе прошлого. А слово «чудесные» заставляет вспомнить фольклорную сказочную прозу. Герой иронически-гротесковой повести портной Иван Петрович Фокин, устав от однообразных заказов, вдруг заявляет, что ему надоело шить одни военные френчи («не хочу я воевать больше»²⁸), что он соскучился по гражданским фасонам («Я портной статский и жду от вас статских заказов»²⁹) и что пора стране переходить к мирной жизни. Он бросает свое прибыльное портняжное дело в Павлодаре и отправляется странствовать («Я уезжаю за границу, в неизвестные дебри»³⁰). Судьба и логика авантюрной фабулы забрасывают его на Украину, в Польшу, Германию. Он скитается по послевоенной разоренной Европе, где разъехались имперские границы и образовались новые еще неустойчивые государства, где рухнула прежняя система ценностей, где все зыбко и ненадежно. Такой движущийся, как перекасти-поле, персонаж удобен писателю. Он выступает в роли призм, позволяющей создать парадоксальный образ переломного исторического времени. Несмотря

²⁸ Иванов Вс. Возвращение Будды. Чудесные похождения портного Фокина. У / сост. и вступ. ст. Т. В. Ивановой. М. : Правда, 1991. 480 с. С. 83.

²⁹ Там же. С. 84.

³⁰ Там же.

на то, что портной Фокин попадает в различные и драматичные, и комичные переделки, он не унывает, ведет себя, как жизнелюбивый сказочный персонаж, человек не рефлексии, а действия. Одежда, которую он мастерски шьет, приносит людям счастье, и вся его кочевая жизнь – это цепочка приключений, из которых он выходит неизменно победителем.

Интересно место автора-повествователя в этой повести. Он занимает двойственную позицию. С одной стороны, находится «внутри» фабульного действия, ни на минуту не отпускает от себя заглавного героя. С другой стороны, он, неожиданно обретая черты автора биографического, упоминает своих товарищей по перу (А. Воронского, Е. Зозулю, В. Каверина, Л. Шмидта), предполагая их оценки, полемические суждения. Он одновременно находится в двух пространствах: и в пространстве происходящего, и в пространстве собственного высказывания.

Читая подобные художественные тексты 1920-х годов, приходишь ко вполне закономерному выводу: и парадокс, и смех, и авантюрное событие роднит один общий очень значимый компонент – их *неожиданность, непредсказуемость финала*.

§7. Парадоксальное и повествовательная техника

Представляет интерес и изучение парадоксального в ткани комического повествования. В самом деле, парадоксальная природа смеха подтверждается и избранной писателем-сатириком или юмористом самой повествовательной техникой, приемами комического описания. Остановимся на плеоназме как на одном из слагаемых такой техники.

Плеоназм уже самим фактом своего существования обозначает парадоксальное противоречие между необходимым и избыточным в описании. Использование плеоназмов как средства, рассчитанного на создание у читателя смеховой реакции, часто носит ситуативный характер. В сфере коммуникативных отношений, которая открывается производением, участвуют разные субъекты сознания – автор, повествователь, рассказчик, персонажи, реципиент. Речевая ошибка порой оказывается

элементарной авторской провокацией, которую адекватно считывает реципиент и ему открывается весь объем смыслов, заложенных в тексте.

Вот несколько примеров. В известном фельетоне А. В. Амфитеатрова «Господа Обмановы» читаем: *«Когда Алексей Алексеевич Обманов, честь честью отпетый и помянутый, успокоился в фамильной часовенке при родовой своей церкви в селе Большие Головоотяпы, Обмановка тож, впечатления и толки в уезде были пестры и бесконечны»*³¹. У выделенных слов налицо двойной смысл. Да, можно отпевать покойника в церкви, а затем его *поминать* по обычаю. Но русский язык располагает и другими вариантами употребления этих слов с явно сниженной семантикой: *отпетый бандит, не к ночи будь помянут* и т. д. В приведенной фельетонной фразе источником комизма является диффузия противоположных смыслов.

В юмористической новеллистике М. Зощенко мы находим случаи употребления плеоназмов, свидетельствующих, с одной стороны, о намерении его героев соответствовать культурным запросам времени, а, с другой стороны, о косноязычии и культурной неразвитости этих персонажей: *«Да уж будьте покойны, – строго ответил второй. – Сегодня сильно пленарное и кворум такой подобрался – только держись»* («Обезьяний язык»)³²; *«И когда он произносил надменные слова с иностранным, туманным значением, соседи мои сурово кивали головами. Причем второй сосед строго поглядывал на первого, желая показать, что он все же был прав в только что законченном споре»* («Обезьяний язык»)³³.

В записных книжках И. Ильф тщательно вырабатывал технику комического письма. Что именно приводит к смеховому эффекту? Иногда к этому ведет небольшое смысловое смещение, крохотный сдвиг, какое-нибудь сказанное «невыпадет» слово. Тут в дело идет и одна кажущаяся случайной «лишняя» буква (как, например, в словосочетании *«памятник*

³¹ Русский фельетон. М. : Государственное издательство политической литературы, 1958. 656 с. С. 312.

³² Зощенко М. Малое собрание сочинений / сост., ст., ком. И. Н. Сухих. СПб. : Азбука, Азбука-Агтикус, 2020. 896 с. С. 409.

³³ Там же. С. 410.

Первопечатнику»³⁴). Юмористу свойственна роль заядлого коллекционера, прилежно собирающего и классифицирующего случаи поведенческого алогизма. Куда, как не к подобной коллекции, отнести запись И. Ильфа: *«Выигрыш в 50 000 р. пал на гражданина нашего города Ивана Самойловича Федоренко (Виноградная, 17, кв. 5). Выигравший пожелал остаться неизвестным»³⁵*? Второе предложение является ненужным, лишним, поскольку оно противоречит первому предложению, в котором сообщены все данные о личности обладателя выигрыша вопреки его пожеланию.

И. Бабель в рассказе «Король» («Одесские рассказы») пишет: *«Три кухарки, не считая судомоек, готовили свадебный ужин, и над ними царила восьмидесятилетняя Рейзл, традиционная, как свиток торы, крохотная и горбатая»³⁶*. Слово «царила» кажется явно неуместным, поскольку семантически конфликтует со словами «крохотная», «горбатая». Его высокий смысловой статус господства поддерживает разве что указание на почтенный возраст («восьмидесятилетняя») да слово «традиционная» вкуче с усиливающим сравнением «как свиток торы». В другом месте рассказа «Король» автор прибегает к приему лексического контраста: *«бабы-молочницы шарахались и визжали под дулами дружелюбных браунингов»³⁷*. Слово «дружелюбных» с точки зрения элементарной логики явно неуместно и является как будто бы лишним в описании дерзкого налета, совершенного Беней Криком на скотный двор Эйхбаума. Но дело все в том, что такова стилистика бабелевского повествования, держащегося на словесных контрастах и парадоксах. Здесь пульсирующие сюжетные повороты. *«В ту грозную ночь во двор выбежала в вырезной рубашке дочь старика Эйхбаума – Циля. И победа Короля стала его поражением»³⁸*.

³⁴ Ильф И. А., Петров Е. П. В краю непуганых идиотов. М. : Алгоритм, 2017. 304 с. С. 97.

³⁵ Там же. С. 127.

³⁶ Бабель И. Э. Избранное. Мн. : Современное Слово, 1998. 384 с. С. 338.

³⁷ Там же. С. 341.

³⁸ Там же.

Парадоксально-смешные фразы, которые сочиняли наши сатирики и юмористы, очень часто имеют двуплановую структуру и строятся на нестыковке этих планов. Вот характерный пример – одна из фраз Эмиля Кроткого: «Он давно уже считался известным писателем, но никто об этом не знал»³⁹. Фраза содержит чреватое смеховым смысловым обрывом внутреннее противоречие: вторая часть («никто не знал») опровергает первую («считался известным»). Или другой пример: фраза из записных тетрадей Сигизмунда Кржижановского: «Чэзэк! – это звучит гордо»⁴⁰. В этом предложении вступают в лексический конфликт расхожее трактирное обращение к половому «чэзэк» и аллюзия на фразу из монолога горьковского Сатина из пьесы «На дне» «Человек – это звучит гордо!» Конфликт приобретает эмоциональное наполнение: в первом случае доминирует пренебрежительно-ироническая окраска, во втором – декларативная патетика.

Подобную парадоксально-конфликтную природу имеют связанные со смеховым отношением двуплановые тексты, которые строятся по модели антижанра: ложные панегирики (к примеру, сатирические гимны В. Маяковского), антиидиллии, антиутопии. Внешнее утверждение оборачивается скрытым до поры отрицанием, которое неожиданно обнаруживается в форме смехового взрыва.

§8. К типологии имплицитных форм сатиры и юмористики

Частое обращение сатириков и юмористов к скрытым «языкам» как средству эффективной коммуникации с читателем имеет свои причины. Таких исторически и социально обусловленных причин несколько. Их можно разделить на *внешние* и *внутренние*. К внешним можно отнести, во-первых, вполне понятные попытки творца обойти жесткие рогатки цензуры своего времени путем *эзопова иносказания*,

³⁹ Душенко К. В. Большая книга афоризмов. 12-е изд., испр. М. : Издательство «Э», 2016. 1056 с. С. 756.

⁴⁰ Кржижановский С. Д. Собрание сочинений : в VI т. Т. V ... С. 401.

а, во-вторых, стремление выйти за пределы одной эпохи и дать отсылку ко всему массиву мировой культуры. К внутренним причинам, прежде всего, относится интерес художника к многообразным возможностям эстетической игры с реципиентом. Упрятанное в образную обертку-шифр имплицитное высказывание будет в большей степени способствовать занимательности произведения, чем прямое одномерное декларативно-публицистическое послание к читателю. Читателя всегда привлекает рецептивная игра с текстом, разгадывание, выявление неявных мерцающих смыслов. Кроме того, писатель, отображая в сатирико-юмористическом тексте конкретное социальное явление, может намекать читателю и на более широкую адресность, на какие-то новые уровни актуальности, которые, возможно, откроются будущим эпохам. История литературы, как правило, подтверждает оправданность и перспективность такой художественной интенции. Добавим, что мы называем языки сатиры и юмористики, о которых пойдет речь дальше, *скрытыми*, поскольку вся глубина их смысла открывается не каждому читателю. Если неподготовленный читатель будет скользить лишь по внешней поверхности текста, ему откроется лишь минимальная часть художественной семантики произведения, и он не сумеет понять и оценить то глубинное авторское послание, которое заключено в сатирико-юмористическом произведении.

Представляют немалый исследовательский интерес парасемантические аспекты изучения сатирико-юмористических произведений русской литературы XX века. Вадим Руднев давал определение в своем известном «Словаре культуры XX века»: *«Парасемантика – концепция семантики языка, исходящая из того, что составляющие значение слова смыслы очень часто образуются путем случайных (или случайных на первый взгляд) ассоциаций. Это представление идет от некоторых идей психоанализа, в первую очередь от ассоциативных тестов Карла Густава Юнга...»*⁴¹.

Об имплицитных смыслах текста обычно пишут лингвисты. Такова книга М. Ю. Федосюка «Неявные способы передачи информации

⁴¹ Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1997. 384 с. С. 209.

в тексте»⁴². Порой эмоционально окрашенную коннотацию может внести в текст одно вышедшее из активного употребления слово, например, архаизм. Э. Г. Куликова отмечает: *«Имплицитное содержание может логично пониматься как сама невербализованная информация, которую продуцент речи желает сообщить. Ср. в романе А. Иванова «Географ глобус пропил»: ...Служкин спросил у уборщицы имя-отчество директора, отыскал директорские покои на втором этаже, постучался и вошел. Покоюми называлось жилое помещение барского дома. При помощи употребления этого архаичного для современного языка слова автором романа задается ироническая модальность, которая и будет превалирующей в повествовании. Несмотря на то, что в этом предложении можно отметить несоответствие денотатов, слово покои оказывается остроумным, емким и точным. С его помощью передается множество смыслов – с одной стороны, смыслы, проистекающие из того, как буквально понимается внутренняя форма, а с другой стороны, смыслы, базирующиеся на фоновых знаниях автора произведения и читателя»*⁴³.

В данном параграфе мы попытаемся взглянуть на проблему выражения имплицитных смыслов в художественном тексте и неявных способов создания комического эффекта с литературоведческих позиций.

Есть огромная область неочевидного, далеко не сразу открывающаяся даже весьма внимательному наблюдателю. К числу первооткрывателей тех таинственных реалий, что составляют такую область, безусловно, относился Антон Павлович Чехов. Писателя занимала сама неброско-обыденная ткань повседневного существования, само неспешное течение будней, когда вовсе ничего не происходит и, вместе с тем, на каких-то сокрытых от досужего взгляда неочевидных глубинах жизни человека происходят радикальные изменения. Художник обнаруживал в этом потоке рутинных мелочей то, мимо чего иной невнимательный

⁴² Федосюк М. Ю. Неявные способы передачи информации в тексте. М.: Просвещение, 1988. 189 с.

⁴³ Куликова Э. Г. Имплицитные средства в художественном тексте: формирование подтекста // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 5-2 (59). С. 114–117. С. 115.

современник небрежно проходил, не замечая подлинной сути происходящего. Заметим, что анекдотическое у Чехова было также средством отображения неочевидного, поскольку за смехом, который непосредственно вызывала у читателя развернутая в том или ином рассказе анекдотическая ситуация, всегда тревожно мерцал менее заметный второй смысловой план, наполненный грустью и сожалением. Сёрен Кьеркегор понимал юмор как насмешку мира над человеком. Да, увы, человек неисправим. Можно бесконечно долго смеяться над несовершенством окружающего мира, но столь же много можно смеяться и над собственным несовершенством. Осознание этого неотменяемого обстоятельства и рождает у Чехова неизбежную авторскую грусть. Проза Чехова – это своеобразная образно-вербальная анатомия и физиология пошлости. Мир пошлого человека не всегда явен, ибо его обладатель склонен к социокультурной мимикрии, даже к некоей нарочитой театрализации собственного бытия. Однако такого человека выдают и очевидная радость по поводу скучной повторяемости жизни, и сознательно редуцированные пространственно-временные координаты существования (точечное «здесь и сейчас»). Этот мир пошляка душен и герметичен.

Наиболее распространенные формы сатиры и юмористики, обладающие скрытой семантикой, – это, конечно, хорошо известные *ирония* и *аллегория*. Ирония многофункциональна. Существуют широкое и узкое толкование иронии – от мировосприятия до частного стилистического приема. Поэты В. Маяковский и Саша Черный успешно использовали в своей творческой практике жанр ложного панегирика. За преувеличенно патетическими строчками скрывается ирония, порой доходящая до саркастического крещендо. Вспомним дореволюционные «Гимны» В. Маяковского или книгу «Сатиры» Саши Черного.

Другая известная скрытая форма, обладающая комическим потенциалом, – иносказание (аллегория) – имеет древние корни, пришла из фольклора. Хорошо укоренилась в сказочной прозе и затем в баснях. Активно такие образы использовались и сатириками. Д. П. Николаев в своей монографии «Смех Щедрина» писал об иносказательной образности, которую использовал писатель для передачи политической атмосферы в России того времени – *сумерки, мрак, тишина, болото, пустыня*.

*«Такого рода иносказательные образы будут использоваться писателем и в дальнейшем. Однако наряду с ними в его сочинениях существенное место займут и другие. Сами по себе они тоже будут вполне «правдоподобными». Иносказательными же станут во многих случаях их **наименования, словесные обозначения**. Губернаторы и прочие губернские властители будут названы помпадурами, псевдолиберальные деятели – **пенкоснима-телями**, политические осведомители – **сведущими людьми**, быстрые на расправу полицейские – **дантистами** и т. д.»⁴⁴.*

Свою художественную роль может сыграть и **использование прецедентных жанровых моделей**. Например, вполне понятен интерес современных писателей сатирико-юмористического склада к изобразительно-выразительным возможностям так называемой авторской сказки. Жанр предоставляет автору широчайшую свободу фантазирования, творческого «вышивания» по схематичному рисунку традиционных сказочных архетипов. Если учесть, что «эзопов язык» очень хорошо был усвоен нашими писателями за длительное время цензурского догляда, то становится понятно, почему многие писатели обращались к жанру сказки. Василий Шукшин написал в свое время сказку «До третьих петухов», Владимир Войнович сочинил ироничные «Сказки для взрослых», Фазиль Искандер подарил читателям «Кроликов и удавов». И в творчестве Бориса Акунина находим сатирические «Сказки для идиотов», и Дмитрий Быков не оставил этот продуктивный жанр без внимания, создав в конце девяностых «Новые русские сказки». Как говорится, «сказка ложь, да в ней намек», вот ради таких красноречивых намеков и отсылок к мерцающим в глубинах сказочного текста имплицитным смыслам и примеряет для себя роль занимательного сказочника современный писатель. Пошел по этому пути и Александр Кабаков как автор повествовательного цикла «Московские сказки». Художественный мир этих остроумных сказок многомерен. С одной стороны, перед нами место действия известных сказочных и мифологических персонажей, чей «авторитет»

⁴⁴ Николаев Д. П. Смех Щедрина : очерки сатирической поэтики. М. : Советский писатель, 1988. 400 с. С. 323.

освящен фольклором и литературой. И в читательской памяти при восприятии данных сказок сразу возникает длинный ряд отзвуков и соответствующих ассоциаций. С другой стороны, прибегая к своеобразному приему «остранения», А. Кабаков живописует Москву рубежа XX–XXI веков, приобретающую новые приметы времени. Повествование формируется по принципу постмодернистского стилистического «коктейля», богатого интертекстуальными соотнесениями, узнаваемыми цитатами, аллюзиями, расхожими фразами.

Скрытый характер приобретает и обращение к *ассоциативности* как творческая стратегия. Наверное, в том и заключается суть подлинно заинтересованного чтения как напряженного поиска и счастливого обретения мерцающих в тексте смыслов – либо давно забытых, либо еще не выявленных, но возможных. Читатель всегда готов включить все ресурсы своего мышления, в том числе ассоциативные. При таком чтении возникает встреча и соприкосновение ассоциативных полей, имеющих в сознании автора и его реципиента. У Сигизмунда Кржижановского есть примечательная запись: «Ассоциации идут гуськом, связавшись друг с другом, как альпинисты при восхождении на вершину... (...по скользким склонам горы). Они почти никогда не ходят в одиночку»⁴⁵. Этому явлению близок такой комический прием, как упоминание литературного героя, имя которого уже давно стало *нарицательным*. В таком случае срабатывает существующий в искусстве своеобразный «закон экономии» и читатель просто отсылается к целому семантическому полю, связанному с известным персонажем.

Скрытый смысл может получить *предметная* деталь в литературном тексте. Писатель хорошо понимает, что у вещи в реальной жизни много различных социокультурных функций – от утилитарной до сакральной. Вещь может приобретать и статус смыслового послания. О сложных и порой неявных многомерных взаимоотношениях человека и вещи размышлял В. Н. Топоров в статье «Апология Плюшкина: вещи в антропоцентрической перспективе», предлагая развернутый анализ

⁴⁵ Кржижановский С. Д. Собрание сочинений : в VI т. Т. V... С. 412.

гоголевского персонажа⁴⁶. О таких взаимоотношениях человека и вещи писал и А. П. Чудаков в своей монографии «Поэтика Чехова: *«У Чехова нет такой ситуации, ради которой был бы забыт окружающий человека предметный мир. Человек Чехова не может быть выключен из этого конкретного случайностного мира предметов ни за столом, ни в момент философского размышления или диспута, ни во время любовного объяснения, ни перед лицом смерти»*⁴⁷.

Разрастаясь, вещный мир может обретать зловещие очертания явной угрозы самому бытию человека. Мы говорим в таком случае уже о тотальной экспансии вещей. Сигизмунд Кржижановский одним из первых почувствовал опасность подобной экспансии. И в этом отношении он был писателем, тонко и пророчески точно чувствующим противоречия эпохи, ведь экспансия вещного мира в начале XX века только набирала свои обороты. Раздумья С. Кржижановского обо всем спектре отношений человека и вещного мира могут восприниматься сегодняшним читателем как остро современные и актуальные, хотя произведения малой прозы, о которых пойдет речь, писались в 1920-е – 1930-е годы.

К неявным способам передачи художественной информации в тексте может быть отнесен и *жест* персонажа. Язык тела (в частности, жестов) являет собой очень выразительную знаковую систему, обладающую своим скрытым смысловым потенциалом. Вспомним, как в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» Виктор Зилов нелепо и лицемерно пытается наладить отношения с женой Галиной, которой он изменяет. Он с фальшивым воодушевлением вспоминает их давний вечер любви и, демонстрируя, как он пришел тогда с подснежниками, в качестве подтверждающего жеста хватает со стола взамен подходящей для цветов вазы медную пепельницу. Этот жест Зилова с пепельницей воспринят героиней как издевка, поскольку, независимо от намерения Виктора, невольно обнажает его цинизм. Вместо былого романтического порыва – смехотворно-

⁴⁶ *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического : избранное. М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с. С. 7–111

⁴⁷ *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М. : Наука, 1971. 292 с. С. 163.

жалкий выверт. Вместо живых цветов – мертвая пепельница. Вместо любви и прежних отношений – пепел. Жест тут может быть интерпретирован как своеобразная «оговорка» по Фрейдю, дающая ключ к пониманию душевного перерождения личности. И погребальный венок, принесенный к двери квартиры Зилова, будет семантически «аукаться» с этой пепельницей, придавая всей пьесе трагикомический смысл.

К скрытым формам комического могут быть отнесены и различные *«фигуры мнимости»*, в частности, мнимый диалог. Речь в данном случае идет: а) о видимости общения; б) разговоре ни о чем. Если понимать диалог широко – не только как обмен словами, репликами, но и как обмен услугами, действиями участия, то перечень подобных комических ситуаций значительно расширится. И. Смирнов в работе «На пути к теории литературы» пишет: *«Смешное предполагает отрицание свойств и объекта, и субъекта. Иллюстрацией послужит устойчивый комический мотив «медвежьей услуги»: некий персонаж нуждается в помощи, т. е. наделяется функцией персонажа-объекта; персонажем-субъектом будет, естественно, тот, кто оказывает услугу, помощь, которую осуществляет персонаж S, идет мимо цели или даже вредит нуждающемуся в содействии; в итоге действующим лицам вменяются роли не-объекта и не-субъекта (помощи)»*⁴⁸.

Скрытый комический смысл может быть выявлен при анализе мнимой логики недалекого персонажа, не обладающего мало-мальски серьезными интеллектуальными ресурсами. Такое мы наблюдаем в изображении героев юмористических новелл М. Зощенко.

Неявный комический потенциал приобретают различные нарушения интонационного строя, *ритмические сбои*. Такова, например, смеховая функция паузы. Пауза в комическом тексте застает читателя врасплох, опрокидывает серьезный смысл только что прочитанных или произнесенных слов, извлекает из глубины подтекста иные смыслы, порой совершенно противоположные смыслам изначальным. Пауза – это

⁴⁸ Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб. : Академический проект, 2001. 352 с. С. 252.

возврат к только что прочитанным словам и их моментальная переоценка. Смех – эмоционально выразительный знак такой переоценки. Смех зрителей (читателей) после паузы – это их ответная реплика в содержательном диалоге с автором текста.

Семантические *ресурсы слова* обладали возможностью создавать имплицитные пласты в сатире и юмористике. Тут в ход могло идти все: от случайной оговорки, речевой непреднамеренной ошибки до целенаправленной словесной игры (каламбура). В литературоведении занимаются феноменом *странноязычия* Андрея Платонова и *инословия* Сигизмунда Кржижановского. Художественные поиски этих писателей несли отпечаток породившей их эпохи. В двадцатом веке индивидуально-неповторимому речевому самовыражению личности несла угрозы утверждавшаяся идеология как некая система окаменевших фраз. Необходимо было творчески разработать форму самостоятельного и подчеркнуто индивидуального речевого поведения, чтобы противостоять тому рождавшемуся официозному «советскому языку», «советскому новоязу», который включал в себя набор безликих бюрократических штампов, лозунговых стереотипов, заезженных цитат, так называемых «крылатых слов» и пустых риторических фигур, что заполняли собой не только вербальное пространство устного публичного общения, газетной публицистики, но порой проникали в литературные произведения. Критически и самостоятельно мыслящие писатели успешно возвращали слову прежнюю естественную жизнь, убитую омертвленными идеологическими формулами.

Наличие скрытых семантических пластов в произведении диктует читателю выполнение сложных задач рецепции текста как *декодирования*, творческого освоения скрытых языков произведения. Появилось даже ставшее популярным выражение – «криптография литературы». В литературном тексте стали видеть своеобразную образно-вербальную тайнопись, понятную только посвященным. Аналитики таких текстов усердно занялись отысканием точных и адекватных произведению семантических ключей. Литературоведческое прочтение стало сложной дешифровкой, отсылающей нас к великому множеству разнообразных культурных текстов, с которыми анализируемая книга находится

в напряженном взаимодействии. Каких только версий дешифровки ни предлагалось применительно к знаменитому булгаковскому роману «Мастер и Маргарита» – и историко-литературных, и источниковедческих, и политических, и эстетических! К мерцающим глубинам таящихся в произведении смыслов обращают внимательного читателя *интертекстуальные* наслоения. Да, художественный текст многослоен. Через его внешнюю вербальную оболочку порой проглядывают другие тексты, которые мы называем прецедентными. В таком случае мы говорим об аллюзиях, о цитатно-реминисцентном поле. Кстати, наличие скрытых цитат создает немалые трудности при переводе литературного произведения на другой язык. Дело в том, что такие «мерцающие» в тексте цитаты отсылают читателя к конкретному национальному культурному коду, к «культурному тексту» определенной эпохи. Если читатель хорошо знаком с такими явлениями, то он сразу же опознает скрытые цитаты, выявляет их происхождение и источник. Для инационального же читателя, погруженного в мир совершенно другой культуры со своими кодами, своими традициями, символикой и прецедентными текстами, чужие цитаты могут оказаться просто неопознанными, принципиально не вычленимыми.

Создавая художественный текст, так сказать, «поверх» других текстов (как своеобразный «палимпсест») писатель нередко прибегает к сознательной трансформации так называемых *первичных* жанров. В художественном наследии А. П. Чехова, В. М. Дорошевича, А. Т. Аверченко, Тэффи, М. А. Булгакова мы находим комические тексты, написанные в форме «жалобной книги», «лекции», «письма», «гимназического учебника», «докладной», «заявления», «судебного дела» и т. д. Характер осознания этого скрытого первичного текстового слоя (первичной вербальной матрицы) зависит от искушенности читателя, от его культурного кругозора. В противном случае такая скрытая форма им не будет опознана, комический потенциал произведения не будет выявлен.

К скрытым формам юмористики, безусловно, относится и столь известное литературное *пародирование*. Мы относим его к скрытым формам по той простой причине, что у читателя всегда возникает проблема адекватного узнавания текста-первоисточника (всегда может

присутствовать и риск его неузнавания!). При этом надо учитывать и масштабы пародийного переименования текста, ведь пародирование по отбору объектов бывает разным. Принципиально различаются, с одной стороны, пародия на вполне конкретный текст и, с другой стороны, пародия с широкой и несколько размытой адресностью, когда объектом насмешки становится не отдельный литературный текст, который можно точно назвать, а некое более широкое явление, например, тип художественного сознания или язык эпохи, взятый в суммарно-обобщенном виде, скажем, советский «новояз».

Кроме того, в юмористике мы нередко встречаем разнообразные явления скрытой авторской *игры с читателем*, например, игра с так называемым «читательским ожиданием». Рецептивная эстетика пользуется понятием «горизонт ожидания». В энциклопедическом справочнике «Современное зарубежное литературоведение» читаем: «**Горизонт ожидания** – нем. *Erwartung-Gorizont* – термин рецептивной эстетики, обозначающий комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, определяющих отношение автора и – в силу этого – произведения к обществу (и к различным видам читательской аудитории), а также отношение читателя к произведению, обуславливающий, таким образом, как характер воздействия произведения на общество, так и его восприятие обществом»⁴⁹. Как известно, существуют разные типы читательского ожидания – *тематическое* (когда читатель к перечню уже прочитанных текстов хочет добавить новое произведение на ту же тему), *жанровое* (реципиент, освоивший модель того или иного литературного жанра, стремится продолжить знакомство и с другими книгами, выполненными в соответствии с данными жанровыми параметрами), *стилевое* (читатель тянется к произведениям с полубившейся ему стилевой ориентацией). Однако часто юморист идет не «навстречу» такому читательскому ожиданию, осуществляя реализацию вполне понятного принципа «спрос рождает предложение»,

⁴⁹ Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН, 1999. 320 с. С. 27–28.

а, напротив, выстраивает совершенно иную авторскую стратегию, создает комический эффект «обманутого ожидания».

Йохан Хейзинга в знаменитой книге «*Homo ludens*» («Человек играющий») предложил свою систему своеобразной каталогизации всевозможных форм игры в человеческой культуре. Есть в этой системе место и игре литературной. Одна из глав книги так и называется «Игра и поэзия»⁵⁰. А если расширить применение выводов голландского ученого на сферу так называемого творческого поведения, то, скажем, в русской культуре начала XX века мы обнаружим немалое число чисто игровых поведенческих ситуаций (так называемые «коронации» поэтов в начале XX века, творческие розыгрыши, литературные маскарады и т. п.).

К феномену творческой игры относится и явление *литературной мистификации*. Еще в 1930 году вышла примечательная книга поэта, прозаика и переводчика Евгения Ланна «Литературная мистификация» (в наше время, в 2009 году, книга была переиздана), в которой проблема мнимых (выдуманных) авторов рассматривалась на обширном материале зарубежной литературы. Начинает свое исследование Е. Ланн такими словами: «*Ни на одном языке нет исчерпывающего обзора литературных подделок. Причину нетрудно установить: наука о литературе бессильна произвести проверку всего своего архива. Бессильна потому, что эта проверка предполагает наличие первоисточников, т. е. рукописей, не возбуждающих сомнения в подлинности. Но какое необозримое количество таких рукописей потеряно безвозвратно! И, в результате, история мировой литературы, зная о фальсификации многих памятников, старается о ней забыть*»⁵¹.

Чрезвычайно интересны те случаи литературной мистификации, которые являют собой форму творческого розыгрыша читателя с приме-

⁵⁰ Хейзинга Й. *Homo Ludens*: Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. М.: Прогресс – Традиция, 1997. 416 с. (указанная глава: С. 121–134).

⁵¹ Ланн Е. Литературная мистификация / вступ. ст. В. М. Волосова и И. В. Кудровой. Изд. 2-е, доп. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 232 с. С. 5.

нением некоей маски. Следует сразу оговориться, что перед нами отнюдь не простой случай использования псевдонима, скрывающего подлинное имя автора. Мистифицируемый автор – нечто принципиально другое. Перед нами выдуманная персона со своей совершенно автономной биографией, отдельные факты которой становятся известны читателям. А. К. Толстой и братья Жемчужниковы, создавшие литературную маску небезызвестного Козьмы Пруtkова, наделили своего фантомного героя самостоятельным характером, шаржированной внешностью и совокупностью совершенных поступков. Мы, читатели, воспринимаем его как живого человека, то и дело роняющего необоснованно претендующие на мудрость, а потому комичные изречения.

Пользуясь скрытыми «языками», сатирик и юморист одновременно незаметно предлагают пронизательному читателю некий **набор ключей** для декодировки своего сообщения. Возникает смеховая индикация адекватной рецепции. Вводятся мелкие элементы-подсказки. Маркеры.

Вообще, надо признать, литература как раз и интересна своими уже случившимися или пока только потенциально возможными перекличками, постоянными отсылками к опыту предшественников и современников, смысловыми «мостиками», непринужденно перебрасываемыми от текста к тексту. И с этой точки зрения вся литература предстает неким гипертекстом, каким-то непрекращающимся разговором, в котором отдельные романы, повести, рассказы выступают значимыми репликами. Литература, будучи общим делом, творится совокупными усилиями сотен и тысяч пишущих. И чтение (как и перечитывание) известных текстов можно уподобить бесконечной и весьма заманчивой цепной реакции – одна прочитанная книга неизбежно отсылает к другой, еще ждущей своего прочтения.

Подведем итоги произведенной нами типологизации имплицитных форм. К скрытым языкам сатиры и юмористики мы относим комическую аллегорию, иронию, использование прецедентных фольклорных и литературных жанровых моделей, явления комически окрашенной ассоциативности, характеристическую предметную деталь, жест персонажа, разнообразные фигуры мнимости, нарушения интонационного строя, использования паузы, буквализацию стертых метафор,

интертекстуальные отсылки (аллюзии, цитатно-реминисцентное поле), пародирование и пародическое использование, номинативную и дефинитивную игру, игру с читательским ожиданием, явления мистификации.

§9. Полифункциональность иронии

Одна из тенденций, определявших развитие русской литературы первой трети XX века, являла собой специфический **атомарный** подход к художественно постигаемой действительности. Писателя волновали процессы, происходившие в маленькой **клеточке** социального целого, будь то одинокий герой, отдельная семья, либо население совсем небольшого городка или деревушки. Писатели, избравшие такой художнический принцип, справедливо исходили из мысли, что распад и перерождение, обновление целого складывается из соответствующих процессов в социальных **первоэлементах**.

Особенную тягу к подобному атомарному художественному подходу испытывали **сатирики**, терпеливо осваивавшие пространство маленького **городка** (у гоголевского Миргорода и щедринского Глупова в литературе XX века оказалось немало подобий!).

Ирония, чья гносеологическая суть заключается в девальвации начального смысла, в остром конфликте текста и подтекста, выявляющем их семантическую диаметрально противоположность, по природе своей полифункциональна. Ироническое сознание принципиально антиканонично. Оно разрушает незыблемую иерархию принятого, допустимого.

Для настоящей, большой и свободной от канонов, внешних дежурных условностей литературы никогда не существовало какой-либо **субординации объектов изображения**. Приоритеты диктовала внутренняя логика развития писательского дара, а не указующий перст какого-нибудь литературного начальника, уставные обязанности члена писательского союза или догматы «единственно правильного» и одобренного свыше художественного метода.

Ирония выступает инструментом обнаружения **подмены**. Метаморфоза подмены связана с **мотивом мнимости**. Так, в романе

И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» нередко действуют подставные лица. Вспомним незаменимого престарелого Фунта, этого колоритного *зиг-председателя*, отсиживающего положенный срок в тюрьме за проштрафившегося начальника. Или мнимого сумасшедшего Бедлагу. Мнимые величины функционируют, кстати, и в сатирической литературе второй половины двадцатого столетия.

Характерна в этом отношении повесть Ф. Искандера «Созвездие Козлотура». Сам писатель признавался: *«Я с детства ненавижу манекены... Это наглое, это подлое, это циничное сходство с человеком. Вы думаете, он, манекен, демонстрирует вам костюм новейшего покроя? Черта с два! Он хочет доказать, что можно быть человеком и без души. Он призывает нас брать с него пример. И в том, что он всегда представляет новейшую моду, есть дьявольский намек, что он из будущего»*⁵².

В обществе, где, говоря словами А. Платонова, «бумажные суслики» стали *«заместителями пролетариев»*, действительно постоянно происходила страшная вакханалия зловещих подмен. Эти подмены отбрасывали человека назад – к неумяяемо-звериному существованию. Не случайно еще в 1922 году в рассказе «Пещера» Е. Замятин писал: *«Между скал, где века назад был Петербург, ночами бродил серокобятный мамонт. И завернутые в шкуры, в пальто, в одеяла, в лохмотья – пещерные люди отступали из пещеры в пещеру»*⁵³. Налицо иронико-фантастическая гипербола всеобщего одичания и запустения. У юмориста Аркадия Бухова в одной из пародий (кстати, пародии на литературоведческий комментарий) была фраза: *«Призрак – обычай в средние века ходить вне своего тела»*. Перефразируя данное суждение, скажем, что жизнь в России двадцатого столетия была нередко обычаем «ходить» вне здравого смысла. Однако жизненный абсурд, вопиющая бессмыслица часто преподносились в обманчиво-логичной упаковке идеологических постулатов, ссылок на суждения марксистских классиков,

⁵² Искандер Ф. А. Время счастливых находок : рассказы и повести. М. : Молодая гвардия, 1973. 432 с. С. 397–398.

⁵³ Замятин Е. И. Сочинения. М. : Книга, 1988. 575 с. (Из литературного наследия.) С. 207.

и потому нужна была ирония как весьма тонкий инструмент, который позволял отделить абсурдную суть жизненного факта от его словесной оболочки. Что и делал А. Платонов. Разумеется, было и другое. Мрачный аргумент ГУЛАГа отсекал возможность открытого отрицания утвердившейся системы жизни. На долгие десятилетия растянулся мучительный процесс преодоления страха путем мысленного *разрушения* источника страха испепеляющим, хотя и неявным, подспудным огнем спасительной иронии. В иронии расхожих анекдотов 1970-х годов была, по выражению Т. В. Чердниченко, семантика *вызова идеократическому давлению*. Добавим, эта функция «перчатки», брошенной в лицо режиму, была у иронии в отечественной литературе всегда.

§10. Смех как коммуникативное событие

Смех, провоцируемый комическим дискурсом, имеет выраженный событийный характер. Такое суждение неизбежно заставляет нас задать себе простой вопрос: *а что есть событие?* В литературоведческой теории сюжетосложения идут неизменной парой два близких понятия – ситуация и событие. В традиционном понимании, ситуация, обычно предшествуя событию как таковому, представляет собой некоторую совокупность внешних (по отношению к субъекту действия) обстоятельств (исторические перемены, природные катаклизмы, действия других людей, состояние здоровья, имущественное положение). Сталкиваясь с ними, этот субъект должен выработать свою позицию, предложить свое решение неожиданно возникшей задачи. Он должен попытаться изменить обстоятельства, заложником которых стал, произвести действие, совершить поступок. Тогда возникнет событие как радикальная смена обстоятельств. Можно сказать, что ситуация всегда чревата событием.

М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе» давал принципиальное уточнение:

«...перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в раз-

ные времена (различные по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя»⁵⁴.

Н. Д. Тамарченко, суммируя имеющиеся в науке трактовки понятия «событие», делал акцент на обязательном присутствии в них смежного понятия «граница»:

*«Событие – одна из важнейших литературоведческих категорий. В существующих трактовках, при всех заметных различиях между ними, это понятие неизбежно связано с представлением о внутренних и/или внешних границах художественного произведения, а иногда и рассматривается в качестве акта или момента семантически отмеченного перехода этих границ – либо читателем, либо персонажем»*⁵⁵.

Собственно, событие есть динамическое разрешение ситуации, ибо осуществляется радикальный переход некоей границы, отделяющей привычную реальность от новой, конструируемой реальности. По ту сторону этой границы вдруг обнаруживаются совершенно новые смыслы бытия. Повседневная ситуация вдруг оборачивается ситуацией откровенного абсурда. В, казалось бы, устойчивом космосе внезапно обнаруживаются зловещие приметы хаоса. Персона, наделенная важным ценностным статусом, неожиданно наделяется в комическом дискурсе статусом изнаночным. Король, теряя все признаки своего таинственного властного величия, оказывается шутком, а шут, напротив, воспринимается как король. Смех развенчивает короля и увенчивает шута.

Особую значимость приобретает событие как нарратологическая категория. В. И. Тюпа к сущностным характеристикам события относил сингулярность:

⁵⁴ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403–404.

⁵⁵ Тамарченко Н. Д. Проблема события в литературном произведении: сюжетологические и нарратологические аспекты // Нарратология : сборник науч. тр. / ред.-сост. В. И. Тюпа, О. В. Федунина. М., 2015. С. 165.

«Сингулярность – единственность, однократность, беспрецедентная выделенность некоторой конфигурации фактов из природной неизбежности или социальной ритуальности. Повторяющееся действие или положение дел перестает восприниматься событийно и мыслится закономерным «шагом» природного, социального или ментального процесса»⁵⁶.

Заметим, что в таком случае (т. е. при закономерной повторяемости явлений) и смех как внезапная оценка исчезнет. Смех – это всегда событие ментально-эмоционального рубежа, отделяющего новое восприятие явления от восприятия прежнего, это событие-открытие, событие неожиданного и радикального осознания неких скрытых до поры смыслов.

В книге «Введение в сравнительную нарратологию» В. И. Тюпа отмечает:

«Итак, событие – это онтологическое сопряжение («событие») того, что происходит, и того, кто свидетельствует для кого-то: рассказывать самому себе невозможно. Готовясь рассказать нечто, мы можем мысленно проговаривать будущее свое сообщение, но в этом проговаривании неизбежно будет присутствовать воображаемый или просто потенциальный адресат. Природа события, стало быть, не объективна и не субъективна, она интерсубъективна. Это означает: то, что мы именуем «событием», имеет смысл, который одно человеческое сознание может раскрыть другому сознанию»⁵⁷.

Это понятие функционирует в системе дискурсивных отношений. Среди многих определений дискурса нам кажется наиболее значимым определение, данное В. И. Тюпой в авторитетном теоретическом справочном издании «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий»:

«Дискурс (от фр. discours – речь) – высказывание, речевой акт текстоорождения, включающий в себя слушающего наравне с гово-

⁵⁶ Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. М., 2016. С. 15–16.

⁵⁷ Там же. С. 17.

§10. Смех как коммуникативное событие

рящим и рассматриваемый как «коммуникативное событие социокультурного взаимодействия» (ван Дейк) субъекта, объекта и адресата»⁵⁸.

Кто конструирует такое событие? В художественном тексте, безусловно, повествователь, организующий это событие, определяющий его рамки, течение, масштаб. В ситуации устной коммуникации таким «конструктором» выступает субъект говорения – рассказчик анекдота, передатчик слуха, словоохотливый сплетник, фольклорный сказитель. И литературный нарратор, и субъект устного говорения заранее программируют наступление события, подготавливают к нему читателя/слушателя.

Говоря о комическом дискурсе, мы должны иметь в виду не только все, изложенное выше, но и специфические свойства самого смеха как взрывной эмоциональной реакции-оценки несообразных и нелепых явлений. Все психологи, философы, литературоведы солидарны в том, что смех нуждается в широком круге смеющихся, это своеобразный разговор единомышленников, это коллективная реакция и в силу этого заразительная в максимальном своем выражении. Иными словами, смех по онтологической своей сути – это всегда ярко выраженная готовность к коммуникации или сама коммуникация, диалог или полилог. Смех обладает большими продуктивными дискурсивными потенциями. Он включает демонстративно-эмоциональное обращение за поддержкой к другим субъектам коммуникации. И такое обращение само по себе есть событие – коллективное внезапное опознание-открытие того или иного жизненного абсурда.

Б. А. Успенский определял особую условность комического дискурса:

«Фантастический или мифологический текст описывает иную реальность, существование которой в принципе признается от нас независящим. Комический текст описывает – в интересующих нас случаях – преобразованную реальность, которая непосредственно

⁵⁸ Тюпа В. И. Дискурс // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2008. С. 60.

соотносится с нашими представлениями о мире, выступая как результат определенной трансформации этих представлений. Можно сказать, таким образом, что фантастический текст описывает объективную реальность (то, что постулируется таким образом), а комический текст – виртуальную реальность. <...> ...абсурдная ситуация, представленная в комическом дискурсе, относится, в сущности, к нашей реальности (подобно тому, как к нашей реальности относится и карикатура) – постольку, поскольку представляет то или иное ее преобразование»⁵⁹.

Смех выступает выразительным маркером знакового события резкого семантического опрокидывания явления (над которым смеются) в ничто. Смех эксплицирует внезапное превращение обладающей некоей ценностью знаковой величины в величину мнимую. Смеющийся человек обнаруживает в широком пространстве своего бытия огромное количество подобных мнимых величин.

Одно из свойств смеха – его спонтанность. Такое смеховое событие никто не готовит, оно возникает само собой в пестрой мозаике повседневности. Смешные ситуации, как имеющие место в реальной жизни, так и получающие соответствующее отражение в искусстве, тесно связаны с категорией случайного. Известное крылатое выражение «От великого до смешного один шаг» лишь эксплицирует, подчеркнуто онешняет зыбкость границы между серьезным и смешным, между ожидаемым, предсказуемым и неожиданным. В самом деле, нередко в устоявшуюся систему жизненных координат стремительно буквально врывается неуправляемая стихия случая. Всевозможные описки, оговорки, ослышки (есть такое слово в разговорной речи), забавные студенческие ошибки на экзаменах – все это порождает неожиданный смех, причем, неожиданный не только для окружающих, но и для самого невольного инициатора такой ситуации. Этот смех тоже становится коммуникативным событием.

В жизни мы часто сталкиваемся с феноменом ситуативного юмора. В чем его сущность? Речь идет не о смоделированных комических

⁵⁹ Успенский Б. А. *Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство*. М., 2007. С. 174.

ситуациях, лежащих в основе сюжетной системы литературного произведения. Речь идет о спонтанном смехе, которым неожиданно разрешается реальная ситуация, складывающаяся в жизни.

Когда писатель создает юмористический рассказ, он заведомо рассчитывает на определенный смеховой эффект, реакция читателя предполагается, она заранее программируется всем текстом произведения. Когда остроумец и балагур идет в компанию, вооружившись тройкой свежих анекдотов, он также загодя рассчитывает на определенный тип восприятия. И в литературном творчестве, и в житейском общении налицо система субъектных отношений – в литературе эту систему образуют автор, повествователь (или рассказчик) и читатель, в обычной коммуникации в субъектные отношения вступают собеседники. И в том, и в другом случае одна сторона определенно знает, что смех должен прозвучать. Для этого писатель, собственно, и создал рассказ, а балагур припас свои новые анекдоты и шутки.

А вот явление ситуативного юмора кардинально меняет эту систему субъектных отношений. Тут уже обе стороны совершенно не знают, что смех спонтанно вспыхнет через десять минут. Ни одна из сторон не обладает какой-либо достаточной осведомленностью, смех оказывается полной неожиданностью для всех. Заранее подобные ситуации не режиссируются, они возникают в самом переменчивом потоке жизни.

Осмысление ситуации как смешной требует совершенно свободного выхода из этой ситуации, реальной возможности взглянуть на нее со стороны. Смех нуждается в некоторой дистанцированности от объекта осмеяния, поскольку является актом креативного преодоления каких-либо устойчивых иерархий, опрокидывания навзничь привычной ценностной пирамиды. Кроме того, чтобы опознать ситуацию как юмористическую, необходима готовность субъекта к выбору из большого числа возможных оценочных шкал именно юмористической системы координат, его готовность моментально перевести серьезное явление в разряд смешного.

Ситуативный юмор порождает коммуникативное событие смеха как ответной реплики участника дискурсивных отношений. Это момент фиксации возникновения нового смысла, вызывающего смех. Событие

смеха возникает тут же, вдруг, ни в какой иной, а именно в данный миг. Это внезапно возникшая новая версия истолкования происходящего.

Человек существует в разных сферах своего социального общения. Каждая такая сфера имеет свои условности, свой набор определенных поведенческих моделей, свой язык общения. Это накладывает определенные обязательства на человека как субъекта коммуникации. В храме, в цирке, в учебном заведении, в музее, на пляже, на рынке он ведет себя совершенно различно, обнаруживая в себе в каждом случае вполне отчетливое понимание требуемого адекватного формата общения.

Однако временами, в силу различных обстоятельств, возникают непредсказуемые сбои в таком понимании, поведенческие ошибки. Мы говорим в таком случае, что человек попал в нелепую (смехотворную, анекдотическую) ситуацию. И порожденный этим внезапный смех являет нам свои выразительные возможности универсального индикатора неоднозначности. Стало популярным суждение М. М. Бахтина о том, что каждое явление имеет свою «смеховую тень». Действительно, многие жизненные явления и ситуации можно «прочитать» и в трагическом, и в возвышенно-лирическом, и в комическом, и в эмоционально-нейтральном рецептивных ключах.

«Провокатором» комической событийности зачастую является небольшое семантическое смещение. Так, Сигизмунд Кржижановский увлеченно работал с парадоксальным переименованием фразы, открывающим ее новые семантические потенции. Он работал с прецедентными текстами и отдельными фразами, получившими распространение сентенциями, афоризмами, стертыми метафорами, крылатыми выражениями и придавал всем этим фразам совершенно новый смысл, разрывая прежние прочные смысловые связи и наделяя известные словосочетания и выражения парадоксально иной семантикой, что вызывало у читателя улыбку или даже смех нового узнавания. Этими новыми коннотациями изобилует афористика писателя:

«Искусство думать – легкое, а вот искусство додумывать – труднейшее из всех»⁶⁰.

⁶⁰ Кржижановский С. Д. Собрание сочинений : в VI т. Т. V ... С. 371.

§10. Смех как коммуникативное событие

«Слезы пацифистов всегда почему-то каплют мимо пороха: он остается – как и был – сухим»⁶¹.

«У нас часто путают властителей дум с блюстителями дум»⁶².

«Мыслить – это расходиться во мнении с самим собой»⁶³.

«Юмор – это хорошая погода мышления. В сумрачные дни труднее работать»⁶⁴.

На этой перекомпоновке семантических связей, собственно, жидится поэтика каламбура, что привлекает художников слова своим лаконизмом, таящим потенциальную энергию смыслового взрыва. В отдельном слове можно увидеть средоточие еще не развернувшихся в полной мере комических ситуаций, чреватых смехом-событием. Характерно начало одного из рассказов С. Кржижановского «Бумага теряет терпение»:

«Всем известно: бумага терпит. Терпит: и ложь, и гнусь, и опечатки, и грязную совесть, и скверный стиль, и дешёвый пафос. В с ё.

Но, как свидетельствует этот рассказ, до времени.

Произошло это в одно из ноябрьских утр, когда мокрые хлопья снега и капли дождя спорили о том, что сейчас – осень или зима. Случилось так, что именно в это мутное утро бумага потеряла терпение. Ей надоело нести на своих плоских покорных листах буквы, буквы и снова буквы; мириады бессмыслиц, притворившихся смыслами; нудный дождь слов, от которого не то лужи, не то книги – не разберёшь»⁶⁵.

И дальше разворачивается почти детективная иронико-парадоксальная история о бунте бумажных страниц, освободившихся от тяготившего их «груза» типографских знаков. В текстах писателя много подобных мудрых повествований-притч, вызывающих улыбку открытия небывалого в привычном и до боли знакомом. Стертые метафоры или примелькавшиеся идиомы, актуальные на то время лозунги, пере-

⁶¹ Кржижановский С. Д. Собрание сочинений : в VI т. Т. V... С. 314.

⁶² Там же. С. 321.

⁶³ Там же. С. 413.

⁶⁴ Там же. С. 425.

⁶⁵ Кржижановский С. Неукушенный локоть : собрание сочинений. Т. 3. / сост. и комм. В. Перельмутера. СПб., 2003. С. 148.

осмысленные остроумным писателем, обретают свою новую, порой «изнаночную» жизнь.

Смех, становящийся актом коммуникации, есть событие опознания скрытой семантики, мерцающей в ситуации живого речевого общения, в литературном тексте, в той или иной модели социального поведения. Мнимые величины бытия не заявляют о себе явно, их надо вскрыть, обнаружить, рассмотреть под микроскопом общественного внимания.

Смех имеет нередко мимолетную злободневность, мотыльковую судьбу, обрекающую его на исчезновение вместе с исчезновением актуальных для данной эпохи явлений, его породивших. Но у этой судьбы бывают свои весьма причудливые капризы и повороты, связанные с новым возвращением забытой актуальности старых жизненных конфликтов, с живучестью человеческих пороков и социальных изъянов. Этим, в частности, объясняется непреходящая востребованность давних, но не сданных в культурный архив сатирических текстов Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, М. Булгакова, А. Платонова, фельетонов А. Амфитеатрова, В. Дорошевича, А. Аверченко.

Спонтанный смех, рождаемый ситуативным юмором, имеет игровую природу. Если смех сатирика в определенной степени «корыстен», так как направлен на достижение зримого результата, а именно на уничтожение осуждаемого социального явления, то юмористический смех-игра бескорыстен (как бескорыстна детская игра, ибо в ней процесс погружения в игровые отношения чаще всего важнее получаемого результата, да и результат этот сводится отнюдь не к самому выигрышу, а лишь к чистому удовольствию от игры). Смех-игра – это тренировка когнитивных и эмоциональных способностей человека, для которого процесс отгадки скрытых смыслов порой интереснее самих выявленных смыслов.

Очень часто юморист смотрит на эстетически осваиваемые жизненные реалии глазами ребенка. Детское восприятие окружающего связано с ощущением беспредельной свободы. Подобную свободу человек ощущает в полной мере в сновидениях, в игре и в искусстве. Не случайно Максимилиан Волошин в известной своей работе *«Театр и сновидение»*

соединял детскую игру, сновидение и искусство, обнаруживая в них общую природу.

Между творчеством детских игр и тем состоянием духа, в котором человечество создавало сказки и мифы, – нет никакой разницы. Игра – это одна из форм сновидения, не больше. Это сновидение с открытыми глазами. Танец – действенное, мускульное выражение его. В игре творческий ночной океан широкими струями вливается в узкую и скупую область дневного сознания⁶⁶.

Творчество дает художнику то ощущение безмерной свободы, которое человек чувствует, пожалуй, только во сне или в игре. Заметим, что юморист, прибегая к возможностям игры (в широком ее понимании), тоже свободно творит – комбинирует формы, лица, маски, совершает фантастические преобразования, втягивая в этот веселый процесс вольной образной игры своего читателя и как собеседника-адресата, и как товарища по игре. Вспомним характерное рассуждение Анри Бергсона в работе «Смех»: «... не может быть порвана непрерывность связи между удовольствием, доставляемым ребенку играми, и удовольствием такого же характера взрослого человека. Комедия и есть игра, – игра, воспроизводящая жизнь»⁶⁷.

Детский взгляд может выполнять в комическом дискурсе функции инструмента, необходимого для опознания жизненного абсурда. «Наивное» сознание легче всего обесмысливает фразы-штампы и шаблонные поведенческие реакции. Парадоксально, но факт, что детская логика оказывается ближе к естественному «здоровому смыслу», чем конвенциональная логика излишне серьезных взрослых. Скажем, бравый солдат Швейк как носитель наивного сознания функционирует в знаменитом романе Гашека, вероятно, только для того, чтобы посмотреть на привычные реалии жизни большой обветшавшей империи (тогдашней Австро-Венгрии) со стороны и удивиться. В фундаменте смеха лежит первоначальное крайнее удивление. Удивление – обязательный спутник ребенка, жадно познающего мир, ребенка-первооткрывателя. В этом

⁶⁶ Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 352.

⁶⁷ Бергсон Анри. Собрание сочинений. Т. 5. СПб., 1914. С. 133.

отношении юморист – это как раз такой удивляющийся всему бесхитростный ребенок. Внутренняя жизнь его насыщена эмоционально остро воспринимаемыми событиями-открытиями.

Отметим, что ситуативный смех имеет в ряде случаев тройную адресность. Смеющийся субъект имеет право выбора адресовать свою эмоциональную реакцию одному из объектов своего внимания. Смех может быть, во-первых, реакцией на поступки и слова участников ситуации (в случае литературного текста на действия персонажей), во-вторых, реакцией на само событие рассказывания, в-третьих, – на предполагаемую (прогнозируемую) рецепцию слушателя/читателя.

У М. Зощенко есть рассказ «Происшествие» (1931). Речь идет о женщине, едущей с ребенком в поезде и отлучившейся на станции поехать «супу». Ребенок оставлен на попечение сердобольного «сознательного гражданина» – одного из попутчиков, женщина задерживается, пассажиры волнуются, что делать им теперь с оставшимся малышом, наконец, женщина возвращается. Герои рассказа встречают ее смехом облегчения – возникшая, было, драматическая ситуация разрешилась благополучно. Но смех читателей данного произведения вызывает отнюдь не сама ситуация недоразумения, а, прежде всего, **событие рассказывания**, модель речевого поведения недалекого, ограниченного рассказчика. Излагая происшедшее, он в поисках нужного слова бестолково «топчется на месте», бесконечно варьируя фактически одну и ту же фразу:

«Такая молодая женщина с ребенком. У нее ребенок на руках. Вот она с ним и едет. Она едет с ним в Новороссийск. У нее муж, что ли, там служит на заводе. Вот она к нему и едет. И вот она едет к мужу. Все как полагается: на руках у ней малютка, на лавке узелок и корзинка. И вот она едет в таком виде в Новороссийск. Едет она к, мужу в Новороссийск»⁶⁸.

В самом этом описании до той поры, как женщина отправилась на станцию поесть, ничего не происходит. По сути дела, нет изображенного события (оно появится позже), налицо лишь констатация факта – жен-

⁶⁸ Зощенко М. М. Рассказы / предисл. Ю. В. Томашевского. Свердловск, 1988. С. 180.

щина едет. Но в сознании читателя, тем не менее, возникает другое событие – неожиданное событие спонтанной смеховой оценки. Провоцирует его сама косноязычная речь рассказчика-наблюдателя: убогий лексикон, постоянные повторы одних и тех же слов, монотонная интонация. Мы осознаем степень заскорузлости сознания этого человека, от имени которого ведется повествование, становимся свидетелями его жалкого блуждания среди немногих слов, где он, что называется, заблудился, как в пресловутых трех соснах.

Вариативность и повторяемость фраз простодушного рассказчика выводит их из череды естественно повторяющихся явлений в разряд неестественной выделенности. Смех как фиксатор такой неожиданной выделенности обретает черты некоего события. В рассказе М. Зощенко рассказчик, запинаясь, застревая на одной и той же фразе, «готовит» слушателя к действительному (на его взгляд) событию, «происшествию» (не случайно это слово вынесено в заглавие рассказа), ведь он знает, что произойдет в его рассказе дальше. Это будет для него настоящим событием. А смеющийся читатель находит событийность в другом. Об этой специфике нарратива В. И. Тюпа писал: «*Нарратив – двоякособытийное высказывание, совмещающее в единстве текста референтное «рассказываемое событие» и коммуникативное «событие рассказывания»* (Бахтин)»⁶⁹.

Специфика зощенковского смеха как события заключается в том, что потенциальный адресат рассказчика в «Происшествии» (а это его современники-собеседники, такие же недалекие, ограниченные люди) отличается от читателей рассказа как потенциальных адресатов (о существовании которых рассказчик может и не предполагать). Читатель рассмеётся и обнаружит неожиданную событийность смеха-оценки там, где люди, равновеликие рассказчику по невысокому духовному уровню, ее просто не заметят.

Событие смеха выявляет проблему соотношения двух масштабов – масштаба того, о чем рассказывается, и масштаба его восприятия. Несоответствие между масштабом явления и спектром возможных

⁶⁹ Тюпа В. И. Дискурс ... С. 60.

реакций на него рождает целый каскад нелепых поведенческих моделей и речевых фигур. Юморист нередко идет двумя полярно противоположными путями – либо делает «из мухи слона», либо «за деревьями не видит леса». Масштаб явления и масштаб реакции на него оказываются смехотворно несоразмерными.

Юморист постоянно находится в ситуации осознания дихотомии космоса и хаоса. Смех, покушаясь на целостность конструкции (космоса) и повергая ее в прах, в ничто (в хаос), на самом деле выявляет сложность всего сущего. Смех – индикатор двусмысленности, он демонстрирует семантическую неисчерпаемость явления. Мироздание, социум, отдельный человек многолики. Они иногда допускают в себе парадоксальное совмещение несовместимого. Простота нередко базируется на избыточно прямолинейных логических основаниях, на выстраивании стройной цепочки причинно-следственных связей. Но есть еще подсознательное в человеке, которое «путает все карты», сводит на нет все попытки элементарного логического объяснения, делает человека в иные сложные минуты персонального выбора существом непредсказуемым. В искусстве XX столетия особенно ярко эту противоречивую сложность обнаруживает смех трагикомический, смех с гримасой ужаса, с примесью экзистенциального отчаяния, «саркома сарказма» (по словам поэта В. Микушевича). В таком случае событие смеха как элемент комического дискурса обрастает многими сложными коннотациями, имеющими социокультурный и философский характер.

Таким образом можно говорить о смехе как нарративном событии, непредсказуемо возникающем при осознании явлений ситуативного юмора, которые могут возникать и в живой коммуникации реальных субъектов, и в коммуникативном пространстве литературного текста. Спонтанный смех, порождаемый ситуативным юмором, имеет игровую природу. Нередко юморист продуктивно использует призму детского восприятия «взрослой» жизни, когда нарратором становится носитель наивного сознания. Событие смеха может выступать индикатором неоднозначности широкого круга жизненных явлений.

§11. Семантика пауз и других «зон молчания» в комическом тексте

Понятие паузы широко используется в театроведческой литературе, посвященной актерской игре, исполнительской технике чтецов литературного текста; в музыковедческой литературе, посвященной ритмической организации музыкального произведения; в лингвистической литературе. Автор статьи «Пауза как средство организации нарратива» В. А. Миловидов отмечает, что *«изучением паузы занимается паузология – интегративная научная дисциплина, использующая наработки психологии, лингвистики, риторики, культуры речи, практики обучения актерскому мастерству. Паузологи считают, что паузы могут дать представление о человеке не хуже, чем слова, что в разговоре на них уходит до 40–50 процентов времени»*⁷⁰.

Функции паузы могут быть различными. Она может выступать и *«средством смыслового и эмоционального выделения слова или синтагмы»*⁷¹.

Обычно семантика паузы изучается в языковедческих работах, посвященных членению речи, в стиховедческих исследованиях, в трудах литературоведов о драматургических произведениях. В текстах, относимых к повествовательным жанрам, пауза бывает не столь очевидной, но это вовсе не означает, что она не участвует в создании художественной семантики. Пауза как элемент художественного языка дает точный ключ к постижению многих граней художественной концепции произведения.

В. Шкловский размышлял о такой черте произведения искусства, как его дискретность. *«Искусство всегда разделяет предметы и дает часть вместо целого, дает черту вместо целого, и, как бы оно ни было подробно, все равно оно представляет собою как бы пунктир, изображающий линию. Искусство всегда разделяет подобное и соединяет различное.*

⁷⁰ См.: Миловидов В. А. Пауза как средство организации нарратива // Narratorium. 2017. № 1 (10).

⁷¹ Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М. : Советская Энциклопедия, 1990. 685 с. С. 369.

Оно ступенчато и монтажно. Но это не поезд, соединенный из вагонов словосочетаний. Связи подчеркивают разрывы»⁷².

Особую значимость приобретает пауза в комическом тексте. Комический текст дискретен, он пересыпан паузами. Причем эти паузы, рассчитанные на достижение читательской смеховой реакции, так сказать, «запрограммированы» юмористом. И это понятно, ведь смех есть не что иное, как сигнал внезапного обнаружения смыслового слома, неожиданного семантического обесценивания, превращения в «ничто». Введение паузы в текст как раз и подготавливает такой неожиданный смысловой обрыв. Поэтому можно с уверенностью сказать, что пауза выступает немаловажным средством создания комического эффекта. Паузы имеют жестовую природу, они, как и указующий перст, обусловлены самой природой живого смыслоемкого диалога писателя с читателем.

Пауза помогает вскрыть пласты неоднозначности, ведет к осознанию глубинной полисемичности, присущей любой картине мира. А комическое как раз и осуществляется, так сказать, «работает» в этом поле неоднозначности. В самом деле, почти каждое явление можно отрефлексировать и как эмоционально нейтральное, и как трагическое, и как комическое. В арсенале жизненных ситуаций и отражающих их соответствующих словесных структур есть разные варианты, все зависит от курса адекватного считывания.

О работе юмориста над «запрограммированной» паузировкой своего произведения свидетельствует сознательная или интуитивная разбивка текста на короткие предложения (порой в одно-два слова). Стык этих коротких фраз неизбежно диктует расстановку пауз, часто чреватых смеховым эффектом. Расстановка пауз участвует в создании ритмического рисунка юмористического произведения. Через «дырочки» пауз проглядывает второй смысл (второй план) такого текста. Особо эффектна пауза перед предложением, состоящим из одного слова. Пауза *перед* этим словом дает возможность подготовиться, а *после* этого слова осмыслить его и отсмеяться. Слово как бы отдельно продемонстрирова-

⁷² Шкловский В. Собрание сочинений : в 3-х т. Т. 3. М. : Художественная литература, 1974. 816 с. С. 529.

но, так сказать, взвешено на ладони повествователя. Чтецы юморесок, как мы знаем, свято это правило соблюдают.

Но если писатель разбивает текст на такие короткие предложения порой бессознательно, движимый чисто интуитивным творческим порывом, то читатель при восприятии комического текста обязательно включает «дневное сознание», аналитический ум. Пауза в комическом тексте обращена именно к рациональному пласту сознания. Леонид Карасев в книге «Философия смеха» задается вопросом: «Отчего мы не смеемся во сне?» и выстраивает свой ответ-рассуждение на этот вопрос. *«Свет разума гаснет во сне, и спящий перестает отделять себя от того, что видит в снах. <...> Сон – убийца или, мягче, усыпитель смеха, а смех – знак разума. Примечательная связь, до сих пор никем не осмысленная: во сне нет не только смеха, но и удивления. Смысл этой связи не составляет секрета: потому и не смеемся мы во сне, что ничему не удивляемся. Причем дело тут не столько в порядке причины и следствия, сколько в смысловом родстве – смех и удивление отсутствуют во сне по одной и той же причине. Во сне нет рефлексии, без которой подлинно умственный взгляд на вещи невозможен»*⁷³. Во сне, лишившись цензуры сознания, подсознательное безраздельно управляет нами.

Писатель-юморист, помогая читателю, расставляет те или иные очевидные маркеры необходимых пауз. Ведь, в самом деле, можно поставить в тексте запятую, а можно точку и из одного предложения сделать два. Или вместо точки поставить «раздумчивое» многоточие. А это будет уже другой интонационный рисунок всей фразы, другое чередование возможных пауз. Повествователь, как стрелочник, переводит стрелки и пускает «состав» текста в сторону смеховой аннигиляции.

Пауза способна обесмыслить серьезное. Она подобна неожиданному возникшему случайному и неуместному стоп-кадру в официальной кинохронике, когда мимолетная и, возможно, неудачная мимика важной персоны, застывая на экране, становится гротескной гримасой.

В знаменитом рассказе Зощенко «Нервные люди» (1925) описывается случившаяся на коммунальной кухне бытовая ссора из-за ежика

⁷³ Карасев Л. В. Философия смеха... С. 184–185.

для чистки примуса и последовавшая за ней потасовка, в ходе которой серьезно пострадал инвалид Гаврилыч.

«Иван Степанович, чей ежик, кричит ему:

– Уходи, Гаврилыч, от греха. Гляди, последнюю ногу оборвут.

Гаврилыч говорит:

– Пуцай, говорит, нога пропадает! А только, говорит, не могу я теперича уйти. Мне, говорит, сейчас всю амбицию в кровь разбили.

А ему, действительно, в эту минуту кто-то по морде съездил. Ну. И не уходит, накидывается. Тут в это время кто-то и ударяет инвалида кастрюлькой по кумполу.

Инвалид – брык на пол и лежит. Скучает»⁷⁴.

Последнее слово «скучает», явно неуместное по контексту и потому смешное, оттенено паузами, неизменно возникающими при чтении, так как мы всегда реагируем на наличие точки или многоточия соответствующими интонационными средствами. Заметим, что в данном тексте есть и другие средства, способствующие созданию комического эффекта (неправильное употребление рассказчиком книжного слова – *амбиция*; введение просторечия – *по морде съездил, по кумполу, теперича*; устная просторечная предикативная форма – *брык*). И, конечно, расстановка, так сказать, чреватых смеховым взрывным эффектом пауз здесь играет не последнюю роль (и «ну» в качестве отдельного сверхкороткого предложения, и тире перед словом «брык» – тут все участвует в создании особой прерывистой интонации рассказывания).

Исследователь Миловидов задается вопросом: *«если паузы есть в повествовании, то к какому уровню описанной художественной конструкции (или нарратива) они относятся, каковы они и какую функцию выполняют? Пауза в событии, о котором рассказывается, и пауза в событии рассказа онтологически и функционально различны, и смешивать их нельзя»*. Да, смешивать их нельзя, но они могут быть в тексте рядом. Кстати, в случае с зоценковским инвалидом Гаврилычем мы имеем в распоряжении обе разновидности паузы – и в истории пер-

⁷⁴ Зоценко М. Малое собрание сочинений... С. 379.

сонажа, и в самом нарративе. Гаврилыч, потеряв сознание, выпадает из времени и пространства скандала, перемещаясь в некое пространство временного отсутствия. И нарратор (в данном случае рассказчик) делает небольшую паузу, разрывая возможный единый повествовательный поток точкой и отдельным самостоятельным нелепым словом-предложением «Скучает». Поставьте вы здесь не точку, а запятую, и комический эффект исчезнет, как исчезнет и возможная пауза.

Или другой пример. Булгаковский Василий Лисович в романе «Белая гвардия» предлагает жене прятать ассигнации, прикалывая их кнопками к обратной стороне столешницы. Свое решение он аргументирует следующими словами: «А это никому не придет в голову. Все в городе так делают»⁷⁵. Стоящая между этими предложениями точка заставляет читателя сделать паузу (хотя бы мимолетную), делающую особо очевидным в своей абсурдности соседство данных фраз. Паника, в самом деле, лишает Лисовича какой-либо минимальной поведенческой логики.

Пауза – смысловой переход, смена регистра, преддверие неожиданного семантического поворота. Это разновидность порога в повествовательном тексте, о семантике которого размышлял Н. Т. Рымарь: «...порог – это пауза, остановка в жизни, в которой сознание, освобожденное от власти интересов быта и насущных проблем, связанных с оставленным за спиной миропорядком, просыпается к активной рефлексии»⁷⁶. В нашем случае (при осмыслении устройства комического текста) это порог перехода от несмешного к взрывному смеху, маленькая площадка, на которой осуществляется радикальная смена эмоционального регистра. Это место своеобразной игры с читательским ожиданием. Пауза в комическом тексте застаёт читателя врасплох, опрокидывает серьезный смысл только что прочитанных или произнесенных слов, извлекает

⁷⁵ Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5-ти т. Т. 1 / редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакишин и др.; вступ. ст. В. Лакишина; подготовка текста М. Чудаковой; коммент. Я. Лурье, А. Рогинского, М. Чудаковой. М.: Художественная литература, 1989. 623 с. С. 366.

⁷⁶ Рымарь Н. Поэтика границы. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномен художественного языка / Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach. Opuscula Slavica Sedlcensia. Tom XI. Siedlce, 2016. 334 с. С. 213.

из глубины подтекста иные смыслы, порой совершенно противоположные смыслам изначальным. Пауза – это возврат к только что прочитанным словам и их моментальная переоценка. Смех – эмоционально выразительный знак такой переоценки. Смех зрителей (читателей) после паузы – это их ответная реплика в содержательном диалоге с автором текста.

Пауза относится к специфической и достаточно богатой скрытыми смыслами области молчания. Зона молчания – это вовсе не разрыв в коммуникации, это продолжение коммуникации, но с помощью других средств. Мы нередко говорим, что молчание бывает красноречивым. Ведь важно осознать, по поводу чего молчит повествователь или его герой, в какой ситуации данные субъекты умолкают. Бывают разные формы такого молчания.

Возьмем *описанное* молчание – молчание персонажа. Оно порой характеризует желание героя произведения продемонстрировать и подчеркнуть свою особую значимость, осознанную в комическом тексте как мнимая величина. Подобное мы наблюдаем, скажем, в рассказе Пантелеймона Романова «Козьявки», где повествуется о простом сельском коновале, без разбора лечащем и лошадей, и людей от всех болезней одним и тем же «лекарством» – страшно едкой мазью, от которой его «пациенты» диким криком кричат. По мнению коновала, не лишнего самомнения и твердо верящего в свое высокое врачебное мастерство, «с криком боль выходит». Он также убежден, что целитель должен наводить жуткий страх на больного. Герой рассказа переполнен ощущением своей особой значимости, что подчеркивается его немногословием, умением делать многозначительные паузы. Проследим, как это делается в тексте, выделив ключевые моменты полужирным шрифтом.

*«В избе портного лежало двое в жару. Коввал подошел к ним и **несколько времени строго смотрел** на них. Портной несмело выглядывал из-за его плеча. <...>*

Коввал бросил смотреть на больных и недовольно, подозрительно обвел взглядом стены. Они были только что выбелены, в избе было подметено.

– Когда белили? – спросил коновал, поведя заросшей шеей в сторону хозяина.

- Вчерась побелили.
- Зачем это?
- Почистице чтоб было.
- Что – почище?
- Да, вообще, чтобы... Доктор в прошлом году говорил, чтоб первое дело – чистота.
- Уж нанюхались... Чистотой, брат, не вылечишь.
- Вылечишь не вылечишь, а приостановить... – сказал несмело портной, – чтобы эти не разводились.
- Кто эти?
- Кто... Что от болезни разводятся.

Коновал только **посмотрел с минуту на хозяина, ничего не сказал** и, отвернувшись, стал на столе раскладывать свои лекарства, доставая их из кожаной сумочки.

– Что ж, лекарство-то одно и то же, что вчерась корове давали, Петр Степаныч? – спросил портной.

– А тебе какого ж еще захотелось?

<...> Коновал **долго молчал**, потом сказал нехотя:

– Какие доктора... Есть доктора, которые помогают. А только теперь их нету. Одно жульё да шантрапа осталась. Нешто он тебя может понимать? У этих, как чуть что – за чистотой смотреть или хуже того – в стекла рассматривать.

– Отвод глаз, – сказал печник, набивая трубку.

– Чистоту соблюдают, чтобы эти не разводились, – сказал нерешительно портной.

Коновала даже передернуло, как будто дотронулись до больного зуба:

– Кто эти?

– Козьявки, – сказал портной. – У каждой болезни свои козьявки.

Коновал плюнул и стал **мрачно себе набивать** трубку. Этим дуракам, что ни скажи – все ладно. Вот и ломают перед ними комедию: ручки помоят, фартучек наденут и про козьявок наговорят с три короба.

<...> – Прежде лечили – очков этих не втирали. Бывало, фершел Иван Спиридонович, – с боком или поясницей придешь к нему, – так он

рук мыть не станет или ваткой обтирать, а глянет на тебя, как следует, что мороз по коже пройдет, и сейчас же, не говоря худого слова, – мазать. Суток двое откричишься и здоров. А ежели рано кричать перестал, опять снова мазать.

<...> – Уж это покуда некуда, – сказал печник. – Намедни кузнец ходил в больницу, кашлял дюже. Пришел. "Плюнь", – говорят; "хорошо, отчего же, можно", – плюнул. А они потом давай в стекла рассматривать.

– Козявок искали, – негромко сказал портной.

Коновал подавился дымом.

Все некоторое время молчали.

Потом портной спросил:

– Ну, а насчет наших как, Петр Степаныч, поправятся?

Коновал в это время выколачивал о бревно трубку; выколотив и почистив ее гвоздиком, он сказал:

– Как кричать кончут, тогда еще приди»⁷⁷.

Как видим, герой рассказа не торопится реагировать на каждую реплику других персонажей, склонен придавать своим действиям особую важность, подчеркивая ее затянутыми паузами, немногословием. Такие «зоны молчания» придают всему его поведению почти сакрализованную ритуальность, он прямо-таки священнодействует, он подчеркивает тем самым, что знает куда больше всех образованных врачей, вместе взятых. Такой поведенческий рисунок становится у П. Романова источником откровенного комизма. Мы знаем, что писатель в 1920-е годы относился к невежественной крестьянской массе с нескрываемой иронией, явно без того избыточного идолопоклонства и идеализации, которые позволяли себе несколькими десятилетиями ранее многочисленные писатели народнического направления.

Фигуры умолчания могут присутствовать в разных повествовательных пространствах – в речи повествователя, в речи рассказчика, в речи героя.

⁷⁷ Романов П. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 34. М.: Изд-во «Эксмо», 2004. 704 с. С. 336–341.

Пауза полна ожиданием ответного читательского (слушательского) импульса. Пауза нередко предостерегает, ведь обнаруженное смешное может обернуться и откровенно пошлым. С. Кржижановский по этому поводу однажды заметил: «От великого до смешного один шаг, а от смешного до пошлого и полушага нет»⁷⁸.

С паузой как средством выразительности в комическом тексте связан и такой достаточно эффективный прием, как введение своеобразной фигуры умолчания. Мы в этом случае смеемся не над написанным или произнесенным, а над тем, чего **нет в тексте**, но что, вероятно, было (или могло быть) произнесено и о чем мы можем только догадаться. В книге Джерома К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки» есть вставной повествовательный элемент – смешной рассказ-упоминание повествователя о неуклюжем, но самонадеянном дядюшке Поджере, самостоятельно вешающем картину на сцену. Чудак Поджер совершает массу нелепых действий и, в довершение ко всему, потеряв равновесие, «падает прямо на роаль». Мы читаем далее: «Внезапность, с которой он прикасается головой и всем телом к клавишам, создает поистине замечательный музыкальный эффект. **Тетя Мария говорит, что она не может позволить детям стоять здесь и слушать такие выражения**»⁷⁹. Собственно, никаких выражений дяди Поджера (по-видимому, достаточно крепких) текст не содержит, они попали в своеобразную зону умолчания. Но последнее предложение (выделенные нами слова) возвращает нас к ситуации, и мы пытаемся реконструировать сценку полностью, догадываясь, как на самом деле, отнюдь не стесняясь в самых сильных выражениях, отреагировал дядя Поджер на свое неожиданное падение. И это вполне закономерно вызывает смех.

Названные нами варианты дискретности повествовательного текста (паузы в речи повествователя или рассказчика; фиксация на случаях молчания персонажа; фигуры умолчания в тексте) свидетельствуют о чрезвычайно богатом наборе вербальных и невербальных средств, способных создать смеховой эффект в комическом повествовании.

⁷⁸ Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: в VI т. Т. V ... С. 424.

⁷⁹ Джером К. Джером. Трое в одной лодке, не считая собаки / пер. М. Салье. М.: ГИХЛ, 1957. То же. URL: http://www.lib.ru/JEROM/troe_w_lodke.txt.

§12. Скрытая семантика литературной номинации

В сферу литературной номинации входит целенаправленный выбор писателем заглавия произведения, отдельных его глав, выбор имени персонажа, названия города, поселения, учреждения, магазина и т. п.

Отношения заглавия и основного текста – это отношения *кода* и его *дешифровки*. Упомянутый нами С. Кржижановский писал: «Заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывается в книгу: книга и есть – развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух трех слов книга»⁸⁰.

Особую роль заглавие играет в сатирико-юмористических произведениях. И понятно почему, ведь сатирико-юмористический текст отличается *гиперусловностью*. Заглавие – смыслоемкая *граница*, предупреждающая о вхождении в особую зону такой сверхусловности, где торжествует гротеск, фантастика, где животные, наделенные антропоморфными качествами, могут философствовать, быть «премудрыми», как щедринский пискарь.

Что являет собой комический код, взятый в самом общем виде? Это смысловой механизм, основной художественной функцией которого является обеспечение операции семантического *низведения* описываемого явления. Явление, претендующее быть некоей ценностью, вдруг (благодаря умело выстроенному комическому коду) обнаруживает свою мнимость, ничтожность, становится величиной, неотвратимо превращающейся в смысловой нуль. Однако это не значит, что комический код (или система кодов) сразу же обнаруживают себя. Так, заглавие может содержать семантику *провокации*. Читательское ожидание в таком случае направляется по неправильному пути. Читатель вводится в заблуж-

⁸⁰ Кржижановский С. Д. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре : собрание сочинений. Т. 4 / сост. и коммент. В. Перельмутера. СПб. : Симпозиум, 2006. 848 с. С. 7.

дение. Сатирики и юмористы любили выстраивать свои отношения по принципам своеобразной игры с предполагаемыми читательскими ожиданиями. Кстати, порой заглавия фельетонов и юморесок буквально повторяют заглавия известных литературных произведений, и читатель тем самым включается в систему интертекстуальных ассоциаций. Так, в числе «Малых сатир» М. Булгакова мы встретим и миниатюру «Чаша жизни», самим заглавием своим заставляющую вспомнить известный одноименный рассказ И. Бунина, но булгаковский подзаголовок – «Веселый московский рассказ с печальным концом» – тут же нас настраивает уже на другой лад. Рассказ «День нашей жизни» по заглавию созвучен пьесе Леонида Андреева «Дни нашей жизни», но опять же перед нами лишь чисто внешнее совпадение.

Сатирик *типологизирует*, классифицирует наблюдаемые явления, помещает их в некий ряд. И заглавия сигнализируют о такой каталогизации. Так, Пантелеймон Романов использует для этой цели *множественное* число («Блаженные», «Кулаки», «Нахлебники», «Спекулянты», «Козявки», «Хорошие люди»). Валентин Катаев назвал свою повесть – «Растратчики», а Михаил Зощенко один из рассказов – «Нервные люди». О высокой степени обобщения могли свидетельствовать слова со значением *собирательности*, выносимые в заглавие. Характерно обилие подобных заглавий в новеллистике П. Романова («Мелкий народ», «Крепкий народ», «Нераспорядительный народ», «Дружный народ», «Терпеливый народ», «Гостеприимный народ»). Позитивная семантика этих заголовочных словосочетаний ниспровергается всем последующим текстом произведения – романовские мужики оказываются на поверку народом и не дружным, и не распорядительным и т. д.

В заглавие могут выноситься обозначения предметов повседневного обихода, зачастую становящихся смехотворно-пустяковой причиной бытовых скандалов (у М. Зощенко – «Стакан», «Бочка», «Лимонад», «Колпак»; у П. Романова – «Гайка», «Значок», «Дубовая снасть», «Тяжелые вещи», «Картошка» и т. п.).

Писатель может подчеркнуть заглавием *случайность* происходящего, его мимолетность и непредсказуемость. А. Чехов в заглавия нескольких рассказов ввел слово «случай» («Случай с классиком», «Случай

из практики»). Синонимом случая выступает и *анекдот*, очень часто закрепляющий в слове ситуативный миг, житейский парадокс. Хорошо известны «Скверный анекдот» Ф. Достоевского, «Мои анекдоты» Л. Андреева. Заголовок может строиться по принципу *абсурдной нелепицы*. Исследователи (в частности, Мирослав Заградка) считают абсурдными такие заглавия известных чеховских произведений, как «Кухарка женится», «Анна на шее», «Человек в футляре», «Живая хронология». Первоначальное ощущение абсурдности заголовочных словосочетаний снимается последующим развитием повествования – за неожиданной несообразностью слов заголовка обнаруживается описание уныло текущей повседневности, абсурдной уже по своей глубинной сути.

Заглавие может включать слова, указывающие на *сквозные мотивы* творчества писателя, на генеральные концепты автора. Так, в системе парадоксального мышления С. Кржижановского весьма важную роль играла оппозиция *жизнь / смерть*, следы которой мы обнаруживаем в целом ряде заглавий произведений писателя – «Автобиография трупа», «Клуб убийц букв», «Чем люди мертвы» и т. д. А. Платонов назвал одну из повестей «Сокровенный человек». И это не просто заглавие отдельного конкретного произведения. Через все творчество писателя значимым пунктиром проходит оттененная иронией оппозиция *«сокровенных людей»* (то есть живых, имеющих свое мнение, думающих, сомневающих, не зомбированных плоской пропагандой), с одной стороны, и *«бумажных сусликов»* (мертвых при жизни истуканов-чиновников, бюрократов-канцеляристов, смотрящих на мир через призму очередного циркуляра), с другой. Точно так же он назвал другую повесть – «Город Градов». Город Градов – это город городов, типичное из самого типичного. Заглавие произведения, заставляющего вспомнить «Историю одного города» М. Салтыкова-Щедрина, приобретает предельное обобщение.

Мы упомянули только некоторые варианты построения заглавия художественного произведения. На самом деле, таких вариантов бесконечное множество. Однако главной и общей конструктивной особенностью любого литературного заглавия является его установка на *диалогические* отношения со всем остальным художественным текстом. Эти диалогические отношения могут иметь разную природу – лирическую,

философскую, символическую, игровую, пародийную. Все зависит от избранной художественной стратегии писателя.

Важным элементом поэтики сатирико-юмористического текста является **номинация персонажа**. У действующих лиц, как правило, есть имя. Порой имя весьма своеобразное и запоминающееся. Оно, как и заглавие всей книги, тоже дает читателю некий сложный, наполненный богатыми ассоциациями семантический ключ к авторскому замыслу, к постижению глубинной сути изображаемого характера.

Имя героя – это абрис его судьбы, это пропуск в некий создаваемый писателем типологический ряд. Имя может заключать потенциальные возможности широкой **нарицательности** – все зависит от того, насколько универсальным и приложимым к разным эпохам и социокультурным ситуациям окажется названный данным именем человеческий характер. Мы привыкли, что при упоминании в литературном разговоре Ивана Александровича наша услужливая память как из сундука с куклами-марионетками вытаскивает незабываемого гоголевского Хлестакова, того самого, у которого *«легкость в мыслях необыкновенная»*. Срабатывает закон эстетической экономии – достаточно упомянуть хрестоматийно известного героя, и становится понятно, о каком именно персональном наборе психологических черточек идет речь. Обращение к собственному читательскому багажу дорисует все уже в мельчайших подробностях.

Имя литературного героя – необходимейший **компонент художественной системы**. Немалым смысловым объемом обладает имя центрального героя А. Платонова «Сокровенный человек». Фома Пухов... Вдумаемся, рядом с железными героями советской революционной литературы (*«Гвозди бы делать из этих людей, крепче бы не было в мире гвоздей!»*, как писал Н. Тихонов) вдруг в платоновской прозе находим героя с нежной, почти невесомой фамилией Пухов, да и с именем весьма сомнительным с точки зрения идеологической определенности. Фома – это почему? Фома неверующий что ли? Во что неверующий? В идею революции? А ведь *«сокровенный человек»* Фома Пухов, как и *«усомнившийся Макар»* из одноименного рассказа, просто хотят до всего дойти своим умом, а не жить готовыми словесными формулами заезжих митинговых

ораторов. «Сокровенное», «сомнение» тут знаменуют становление самостоятельной, критически мыслящей личности. И вполне понятно, почему такой «сокровенный человек» вступает в отношения очевидной оппозиции к «бумажным сусликам», этой новой генерации совбюрократов, способных утопить в бесконечных казенных бумагах любую живую идею. Так что и в этой повести выбор имени центрального героя весьма знаменателен.

Нередко имя персонажа становится элементом своеобразной игры. Такая игра позволяет читателю обнаружить мерцающее в тексте чередование патетики и иронии, романтики и бытовой заземленности, эпической объективности и лирической проникновенности. Откроем известный рассказ В. Шукшина «Миль пардон, мадам!». Героя зовут Бронька Пупков. Автор в скобочках поправляет себя – Бронислав. Но полное имя и фамилия образуют весьма комичную пару – Бронислав Пупков. В имени слышен звон литавр – броня и слава! В имени живет исторический отзвук былых ратных подвигов предков. А рядом такое сниженно-телесное, почти малопрстойное – Пупков! И односельчане интуитивно эту несообразицу ощущают. Потому и зовут его фамильярно-житейским – Бронька. Это противоречие определяет начальную точку развития системы сюжета. Высокое соседствует с анекдотически-смехотворным. В своих мечтах герой хотел бы дорасти до полного масштаба своего громкого имени Бронислав, совершить нечто из ряда вон выходящее, а судьба ему уготовила более скромный вариант жизни, жизни Броньки, каких много. Был на фронте, но кроме этого «был» автор ничего не сообщает. Руку покалечил, два пальца отстрелил, но не в боях, а в мирное время, на охоте, по неосторожности. Вот Бронька и компенсирует этот дефицит судьбоносных и героических событий, выдумывая свою умопомрачительную версию покушения на Гитлера – как он в «Гитлера стрелил». Версию, замешанную на расхожих литературных и кинематографических штампах. Причем, слушатели Броньки даже не замечают явных несообразностей (не попал в Гитлера, а как это сам-то жив остался?!), как не замечали ведь гоголевские чиновники явных огорок завравшегося Хлестакова (важная петербургская «птица», у него тридцать тысяч курьеров, а сам он забегает к себе на четвертый (!) этаж).

Принцип *оппозиции имени героя и его судьбы* осуществил и А. Н. Толстой в повести «Голубые города», дав главному герою, захваченному мечтой отстроить Москву будущего – город из стекла и бетона, сниженно-«гастрономическую» фамилию – Буженинов. И завершается повествование трагикомично – герой, вместо того, чтобы воздвигать обновленную столицу, сжигает маленький захолустный городок, в который забросила его судьба.

В литературе мы встречаемся и со *сменой имени персонажа*, сменной, обусловленной различными причинами. Смена имени, совершаемая самим героем, нередко выступает вариантом социальной мимикрии, своеобразным ономастическим «переодеванием». Откроем повесть А. Н. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» и проследим, как в зависимости от опасных и постоянно меняющихся социально-политических обстоятельств центральный герой повествования превращается вдруг из обыкновенного обывателя Семена Ивановича Невзорова в обладателя старинной родословной Симеона Иоанновича Невзорова, затем, уже в эмиграции, в Симона де Незора и Семилапида Навзараки. Смена имени становится маркером причудливых зигзагов судьбы героя, вступившего на неверную дорожку авантюриста.

Отказ от имени тоже значим и красноречив. Одна из пьес Леонида Андреева называлась «Тот, который получает пощечины». Имя главного героя неизвестно читателю пьесы (и соответственно зрителю спектакля) до конца сценического действия. Такая безымянность принципиально важна для разворачивания основной драматургической интриги. Реципиенту важно понять, что за человек пришел наниматься на работу в цирк, не имея никаких специфических цирковых умений (скажем, способностей и навыков жонглера, эквилибриста, воздушного гимнаста, дрессировщика). Наш безымянный герой собирается просто публично – на арене – получать пощечины. И выступая в такой странной и незавидной роли, герой обретает удивительный успех. Лишь в финале пьесы мы узнаем, какой реальной профессией обладает загадочный «Тот». Перед нами творческая личность, разочаровавшаяся в публике и решившая таким необычным образом посмеяться над ней. Смех и горечь, смех и смерть по-андреевски всегда находятся рядом, парадоксаль-

но сосуществуют. Имя в данной ситуации не важно, важен поступок как жест отчаяния.

Редуцированы, сведены к неким индексам имени замятинских «номеров» в знаменитой антиутопии «Мы» – D503, I330, R13, O90. За иллюзию беззаботной жизни, за эффект достигнутого «безошибочного арифметического счастья» приходится платить усекованием Личностного, для начала – отказом от собственного имени.

Сатирики и юмористы очень часто занимаются своеобразной *католизацией* выразительных имен. Достаточно вспомнить многочисленных персонажей прозы Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, А. Чехова, М. Зощенко, П. Романова.

Имя героя, будучи важной составляющей художественного мира произведения, несет в себе отсвет общей авторской концепции, оно активно взаимодействует со всеми элементами образной системы. Бытие героя в произведении начинается с обретения имени, вступающего в ассоциативные связи не только с художественным целым данного произведения, но и шире – с современной эпохой, с литературными традициями, с общим культурным наследием.

§13. Феномен литературной мистификации

К варианту номинативной игры может быть отнесено и явление литературной мистификации. В 1930 году вышла примечательная книга поэта, прозаика и переводчика Евгения Ланна «Литературная мистификация» (в наше время, в 2009 году, книга была переиздана), в которой проблема мнимых (выдуманных) авторов рассматривалась на обширном материале зарубежной литературы. Начинает свое исследование Е. Ланн такими словами: *«Ни на одном языке нет исчерпывающего обзора литературных подделок. Причину нетрудно установить: наука о литературе бессильна произвести проверку всего своего архива. Бессильна потому, что эта проверка предполагает наличие первоисточников, т. е. рукописей, не возбуждающих сомнения в подлинности. Но какое необозримое количество таких рукописей потеряно безвозвратно! И, в результате, история мировой*

§13. Феномен литературной мистификации

литературы, зная о фальсификации многих памятников, старается о ней забыть»⁸¹.

Чрезвычайно интересны те случаи литературной мистификации, которые являют собой форму творческого розыгрыша читателя с применением некоей маски. Следует сразу оговориться, что перед нами отнюдь не простой случай использования псевдонима, скрывающего подлинное имя автора. В «Словаре псевдонимов», составленном И. Ф. Масановым и вышедшем еще в 1956–1960-х годах, указано свыше 80 000 псевдонимов. Использование псевдонимов – это вообще вполне рядовой случай в литературной практике, особенно в газетном и журнальном деле. Нередко, избирая псевдонимы, тот или иной писатель просто различает разные ипостаси своей творческой личности. Так, поэт-символист Зинаида Гippiус печатала свои литературно-критические статьи под псевдонимом Антон Крайний. В наше время аналогичным образом поступает Георгий Шалвович Чхартишвили, отделяя от своей личности филолога, ученого-япониста, переводчика, ее писательскую грань путем наделения самостоятельным псевдонимом Борис Акунин.

Мистифицируемый автор – это уже нечто принципиально другое. Перед нами выдуманная персона со своей совершенно автономной биографией, отдельные факты которой становятся известны читателям. А. К. Толстой и братья Жемчужниковы, создавшие литературную маску небезызвестного Козьмы Пруткова, наделили своего фантомного героя самостоятельным характером, шаржированной внешностью и совокупностью совершенных поступков. Мы, читатели, воспринимаем его как живого человека, то и дело роняющего необоснованно претендующие на мудрость, а потому комичные изречения.

В литературном наследии Серебряного века есть сохраненный в записи Т. Шанько рассказ Максимилиана Волошина «История Черубины». Это история весьма забавной мистификации, автором которой был сам «великолепный Макс», как порой звали собратья по перу Волошина. По его свидетельству, Сергея Константиновича Маковского, редактора

⁸¹ Ланн Е. Литературная мистификация / вступ. ст. В. М. Волосова и И. В. Кудровой. Изд-е 2-е, доп. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 232 с. С. 5.

и издателя журнала «Аполлон», утонченного эстета, не могло заинтересовать появление в числе авторов скромной и хромоногой девушки, преподавательницы в подготовительном классе одной из петербургских гимназий Елизаветы Дмитриевой.

«Маковский, «Рара Мако», как мы его называли, был чрезвычайно и аристократичен, и элегантен. Я помню, он советовался со мною – не вынести ли такого правила, чтоб сотрудники являлись в редакцию «Аполлона» не иначе как в смокингах. В редакции, конечно, должны были быть дамы, и Рара Мако прочил балерин из петербургского кордебалета. Лиля – скромная, не элегантная и хромая – удовлетворить его, конечно, не могла, и стихи ее были в редакции отвергнуты. Тогда мы решили изобрести псевдоним и послать стихи письмом»⁸². Так появилась Черубина де Габриак, со своей светской биографией, высокородным происхождением. Маковский был очарован таинственной поэтессой, был увлечен перепиской с ней, в ответ на ее изящные письма писал французские стихи. Она уклонялась от личных встреч, и это добавляло жгучей загадочности всему облику незнакомки. Весь эмоциональный строй души С. К. Маковского был не на шутку растревожен этой разрастающейся влюбленностью.

Тут можно попутно заметить, как порой важным оказывается наличие у поэта легенды, некоей биографической тайны, своего автомифа. Строчки такого автора, может быть, и самые обыкновенные, вдруг начинают совершенно по-новому звучать, попадая в необычный контекст биографии.

Как свидетельствовал М. Волошин, *«легенда о Черубине распространялась по Петербургу с молниеносной быстротой. Все поэты были в нее влюблены. Самым удобным было то, что вести о Черубине шли только от влюбленного в нее Рара Мако. Были, правда, подозрения в мистификации, но подозревали самого Маковского. Нам удалось сделать необыкновенную вещь: создать человеку такую женщину, которая была*

⁸² Волошин М. Избранное : стихотворения, воспоминания, переписка / сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. З. Давыдова, В. Купченко. Мн. : Маст. літ., 1993. 479 с. С. 181.

§13. Феномен литературной мистификации

воплощением его идеала и которая в то же время не могла его разочаровать, так как эта женщина была призрак»⁸³. Со временем история Черубины разрасталась, в нее стали вмешиваться различные люди. И, как известно, все закончилось неосторожным и весьма грубым высказыванием Гумилева в адрес Черубины, пощечиной, нанесенной Волошиным обидчику, и дуэлью между ними, которая проходила возле Черной речки на пистолетах пушкинских времен (тут тоже не обошлось без эстетской игры!) и, к счастью, для литературы завершилась бескровно.

При мистификации читатель вводится в заблуждение и оказывается, в известной степени, жертвой розыгрыша. Мнимый автор обретает право на особое положение, возводится в пантеон великих имен. Это чисто литературный конструкт, существующий в виртуальном пространстве, вместе с тем не допускающий сомнения в своей реальности. На эту удочку нередко попадают доверчивые читатели. Так произошло с читателями рассказа Владислава Ходасевича «Жизнь Василия Травникова», опубликованного в эмигрантском издании «Возрождение» в 1936 году. В рассказе давалась «достоверная» биография мнимого поэта XVIII века Травникова. На деле, это была личность, мистифицированная Ходасевичем, но воспринятая читателями как вполне реальная историческая персона. Несомненно, на такое однозначное восприятие повлияла уже сложившаяся к этому времени известность Ходасевича не только как поэта, но и как знатока литературы XVIII века, биографа и автора книги «Державин».

Инструментом литературной мистификации охотно пользуются сатирики и юмористы. Порой насмешка по поводу мистифицируемого автора приобретает универсально-обобщающий характер, как это было в случае придуманного авторами шестнадцатой полосы «Литературной газеты» в 1960–70-е годы «душелюба и людоведа» Евгения Сазонова. Из номера в номер редакция сообщала о деяниях «знаменитого» писателя – о написании очередных глав эпохального «романа века» «Бурный поток», об изданиях и переизданиях его сочинений, перемещениях по стране, встречах с читателями. Объектом едкого сатирического смеха

⁸³ Волошин М. Избранное: стихотворения, воспоминания, переписка ... С. 188–189.

был среднестатистический литератор-графоман, тяготеющий к ложнопифосной литературе, непременно «эпопейной» монументальности, душащий своего читателя безмерным количеством страниц и обладающий неумемной энергией по части самопиара. Евгений Сазонов воспринимался читателями «Литературки» как прямой потомок достопамятного Козьмы Пруткова.

Читатель обычно легко откликается на приглашение любого автора к литературной игре, каковой является мистификация. Как-никак игровое начало складывается в нашей натуре с детских лет, определяя тягу к комбинаторной интеллектуальной деятельности. Сфера смеха приучает нас воспринимать окружающий мир во всей его динамичной и сложной неоднозначности. И литературная мистификация в силу этого позволяет взглянуть на явление с необычной точки зрения, а значит, открыть в нем какие-то новые удивительные грани.

§14. О комическом переименовании некомического текста

Писатель-юморист, как мы отмечали выше, имеет дело в своей художественной практике с самыми различными объектами отображения. К числу таких достаточно распространенных объектов относятся: недалекий человек, распираемый необузданными и необоснованными претензиями; шумный коммунальный конфликт, возникший из-за смехотворно-ничтожной причины и приобретающий форму бытового скандала; нелепая ситуация ожидания некоей «манны небесной», обернувшаяся нулевым результатом; ошибка в сфере повседневной коммуникации (не за того приняли); различные варианты игрового поведения, связанные с маскарадными метаморфозами. Особое место в этом длинном ряду объектов комической характеристики занимает *текст*, относящийся к сфере «серьезного» (историческая проза, лирическая поэзия, официальный документ, философский трактат, научно-популярная статья, частное письмо некомического содержания, справочная информация, страница школьного учебника). Под «редактирующим» пером изобретательного писателя-юмориста такой текст может приоб-

рести совершенно новый набор смыслов, порой совершенно противоположный смыслам изначальным. И секрет подобного семантического превращения препарируемого текста заключается не только во вполне конкретных действиях юмориста, но и в тех потенциальных возможностях прочтения, которые заложены фактически в любом тексте. Прав был М. М. Бахтин, когда утверждал, что у каждого явления может быть своя «смеховая тень». У писателя-юмориста всегда есть на вооружении специфическая творческая «оптика», которая позволяет такую мерцающую тень обнаружить.

В русской сатирико-юмористической литературе первой трети XX века мы находим немало выразительных примеров своеобразного «палимпсеста», когда поверх определенного текста писался его комический двойник, как бы отразившийся в кривом зеркале юмористических преувеличений и абсурдистских привнесений. В пародийную переделку попадали *гимназические учебники* (как это сделали писатели-сатириконтцы А. Аверченко, Тэффи, О. Дымов, О. Л. д'Ор, создавшие в начале XX века «Всеобщую историю, обработанную «Сатириконом»»⁸⁴), *судебные дела, мемуарные свидетельства, научные трактаты, газетные статьи*.

При этом отметим, что описываемое нами комическое переименование некомического текста не сводимо исключительно только к пародированию. Пародирование – лишь частный случай такой юмористической (или сатирической) «редактуры» текста-первоисточника. Ю. Н. Тынянов еще в 1920-е годы в своих работах различал «пародийность» и «пародичность». Пародийность он понимал как перевод «явления одной системы в другую»⁸⁵, а пародичность как «*применение пародических форм в непародийной функции*»⁸⁶. В. Я. Пропп позднее по этому поводу писал: «*От пародий следует отличать использование форм общеизвестных произведений в сатирических целях, направленных*

⁸⁴ Всеобщая история, обработанная «Сатириконом» / предисловие Е. В. Витковского. М. : Айрис-пресс, 2004. С. 304.

⁸⁵ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 541.

⁸⁶ Там же. С. 200.

не против авторов таких произведений, а против явлений общественно-политического характера»⁸⁷. Литературовед предлагал свое наименование этого явления. «Такие случаи не представляют собой пародий. Скорее их можно назвать травестиями, подразумевая под травестией использование готовой литературной формы в иных целях, чем те, которые имел в виду автор. Травестия всегда преследует цели комизма и очень часто используется в целях сатиры»⁸⁸. Мы же рассматриваем проблему еще шире, так как нас интересуют случаи комического переиначивания не только художественных текстов, но и текстов, лежащих за пределами поля литературы.

Вот пример работы сатирика с текстовой матрицей **газетного новостного материала**. В повести «Город Градов» А. Платонов подвергает комической «редактуре» газетную статью информационного содержания. Это даже не конкретная реальная статья, а некий возможный образец газетной информации. Текст этой заметки обесмыслен ее фантастически-абсурдным содержанием: «Далее попало заявление жителей хутора Девьи Дубравы о необходимости присылки им аэроплана для подгонки туч в сухое летнее время. К заявлению прилагалась вырезка из газеты «Градовские известия», которая обнадеживала девьидубравцев. «Пролетарский Илья Пророк. Ленинградский советский ученый профессор Мартенсен изобрел аэропланы, самопроизвольно льющие дождь на землю и делающие над паиной облака. Будущим летом предположительно испытать эти аэропланы в крестьянских условиях. Аэропланы действуют посредством наэлектризованного песка»⁸⁹. Писатель усиливает абсурдно-комическое впечатление от этого якобы газетного текста, добавляя запись героя своей повести: «Изучив все тексты сего дела, Шмаков положил свое заключение: «Ввиду сыпящегося из аэроплана песка, чем

⁸⁷ Пропи В. Я. Проблемы комизма и смеха. Изд. 2-е. СПб. : Издательство «Алетейя», 1997. 288 с. С. 104.

⁸⁸ Там же. С. 105.

⁸⁹ Платонов А. П. Город Градов // Юмор серьезных писателей / вступ. статья и сост. Ф. Кривина; худож. В. Сафонов. М. : Художественная литература, 1990. 447 с. С. 336.

уменьшается добротность пахотных почв, признать отпуск аэроплана хутору Девьи Дубравы пока преждевременным, о чем и уведомить просителей»⁹⁰.

Юморист может продуктивно работать с текстовой матрицей **рекламной вывески** как объектом комической трансформации. В этом отношении характерно начало фельетона М. Кольцова «Похвала скромности»: «Будто бы в городе Казани, на Проломной улице, жили по соседству четверо портных. Заказчиков мало было, конкуренция злая. И, чтобы выделиться над соперниками, портной Махоткин написал на вывеске: «Исполнитель мужских и дамских фасонов, первый в городе Казани». А тогда другой взял да изобразил: «Маэстро Эдуард Вайнштейн, всероссийский закройщик по самым дешевым ценам». Пришлось третьему взять еще тоном выше. Заказал огромное художественное полотно из жести с роскошными фигурами кавалеров и дам: «Всемирно известный профессор Ибрагимов по последнему крику Европы и Африки». Что же четвертому осталось? Четвертый перехитрил всех. На его вывеске было обозначено кратко: «Аркадий Корнейчук, лучший портной на этой улицы» [так в тексте – С. Г.]. И публика, как утверждает эта старая-престарая история, публика повалила к четвертому портному. И, исходя из здравого смысла, была права...»⁹¹. Тексты вывесок автор фельетона выстраивает в весьма выразительный ряд по принципу крещендо. На первый взгляд, четвертый портной скромничает. Первые три мастера берут высоко, каждый на шаг выше: уровень города Казани → всероссийский уровень → уровень Европы и Африки. А четвертый ограничивается одной улицей. Но лукавство заключается в одном-единственном слове «лучший». Лучший из всех четырех портных, несмотря на притязания некоторых из них на всероссийскую или европейскую известность. Таким образом, коллеги по ремеслу посрамлены.

Комический текст может создаваться как своеобразная юмористически деформированная калька юридического документа, скажем, **судебного дела**. Именно так строится рассказ В. М. Дорошевича «Дело

⁹⁰ Платонов А. П. Город Градов // Юмор серьезных писателей... С. 336.

⁹¹ Кольцов М. Фельетоны и очерки. М. : Правда, 1956. 445 с. С. 253.

о людоедстве». Как и положено для такого «Дела», оно содержит разнообразные «подшитые» документы (вспомним расхожее выражение «шьют дело»). Вот дающий толчок всему делу первоначальный рапорт о пропаже околоточного надзирателя Силуянова с резолюцией вышестоящего начальника: *«Нивазможна дапустить, штоп акалодашные прападали, как еголки. Пирирыть весь горад а акалодашного найти. Полицмейстер Отлетаев»*⁹². В «Деле» мы находим протоколы, документы дознания, телеграммы, объявления, газетные публикации, выдержки из стенографического отчета о судебном заседании и т. п. Соль юмора заключается в двусмысленном толковании фразы «ел пирог с околоточным». Такую фразу, в самом деле, можно понимать двояко: 1) ел с кем-то вместе, за компанию, 2) ел с определенной начинкой (тогда сказанное приобретает жуткий, доподлинно каннибальский смысл). Чины полиции именно так (во втором значении) и воспринимают признание незадачливого купца Семипудова. При этом писатель использует дополнительно еще и прием множественности (указание на неоднократность совершенного действия) для усиления комического эффекта: *«Сердце его оказалось столь закоренелым, что он, на все кроткие увещевания, отвечал даже с истинно сатанинской гордостью: «Что ж, что ел пирог с каким-то там околоточным. Ничего особенного в этом не вижу. Мне приходилось есть пироги и с участковыми приставами». Это ужасное признание дает основание предполагать о существовании целого заговора с целью уничтожить таким образом всех чинов полиции. Мы имеем, однако, основание полагать, что, несмотря на упорное несознание купца Семипудова, все нити преступного заговора будут в скором времени раскрыты, и полиция имеет в своих руках все данные к арестованию виновных»*⁹³ [Элементы усиления комического эффекта выделены нами в тексте полужирным шрифтом – С. Г.]. Рассказ Дорошевича имеет не только анекдотически-юмористический смысл, но и драматическую

⁹² Дорошевич В. М. Дело о людоедстве (извлечено из архива) // Мелочи жизни (Русская сатира и юмор второй половины XIX – начала XX в.) / сост., вступ. ст. и прим. Ф. Д. Кривина; илл. Ю. Ф. Метельского. М.: Правда, 1990. 480 с. С. 231.

⁹³ Там же. С. 233.

смысловую коннотацию. Ведь несмотря на то, что пропавший и якобы «съеденный» околоточный надзиратель Силуянов объявился после многодневного запоя живым и невредимым, дело тем не менее завершилось, и купец Семипудов был отправлен с партией каторжников в Сибирь как отъявленный злодей и «известный людоед». Текст сатирика таким образом приобретал остро критический характер, обличая современную автору бездушную бюрократическую судебную машину.

Использует матрицу *официального документа* и М. Зощенко, выстраивая свой рассказ «Честный гражданин». Рассказ имеет подзаголовок «Письмо в милицию». Текст этого якобы официального обращения-жалобы в органы правопорядка, комически «отредактированный» автором, по своему реальному изложению чрезвычайно далек от того строгого делового стиля, который обычно используется при написании подобных бумаг. Кроме того, все описанное в письме вступает в явное противоречие с заглавием «Честный гражданин». Автор письма позиционирует себя как борца с самогоноварением, ведь это именно он себя называет «честным гражданином», однако постоянно «проговаривается», публично демонстрируя, что и сам является активным потребителем алкогольной продукции своих соседей. Текст, осуждающий сбытчиков самогона, превращается в текст-саморазоблачение жалобщика.

«Состоя, конечно, на платформе, сообщаю, что квартира № 10 подозрительна в смысле самогона, который, вероятно, варит гражданка Гусева и дерет окромя того с трудящихся три шкуры. А когда, например, нетути денег или вообще нехватка хушь бы одной копейки, то в долг нипочем не доверяет, и еще, не считаясь, что ты есть свободный обыватель, пихают в спину. А еще сообщаю, как я есть честный гражданин, что квартира № 3 тоже, без сомнения, подозрительна по самогону, в как-овый вкладывают для скусу, что ли, опенки или, может быть, пельсиновые корки, отчего блюешь без всякой нормы. А в долг, конечно, тоже не доверяют. Хушь плачь! А сама вредная гражданка заставляет ждать потребителя на кухне и в помещении, чисто ли варят, не впускает. А в кухне ихняя собачонка, системы пудель, набрасывается на потребителя и рвет ноги. Эта пудель, холера ей в бок, и мене ухватила за ноги. А когда

я размахнулся посудой, чтоб эту пудель, конечно, ударить, то хозяйка тую посуду вырвала у меня из рук и кричит:

– На, говорит, идол, обратно деньги. Не будет тебе товару, ежели ты бессловесную животную посудой мучаешь.

А я, если на то пошло, эту пудель не мучил, а размахивал посудой»⁹⁴.

Для производства комического эффекта писатель использует самые разнообразные элементы техники смешного. Тут и использование характерного для того времени выражения «на платформе» (речь, разумеется, идет об идеологическом понятии – *идейной платформе*, а не о железнодорожном термине). Тут и характеризующие низкий культурный уровень незадачливого героя-повествователя просторечия «окромля», «нетути», «хуишь», «скусу», «блюешь», «внущает», «ихняя», «тую». Тут и по ошибке взятое из области техники указание на породу собаки – «системы пудель». Кроме того, существительное «пудель» в словоупотреблении малообразованного автора письма относится к женскому роду («эту пудель»).

Объектом комического переименования могут стать **научные тексты**, обладающие своей стилистической спецификой. Так, в рассказе «Убийство на ходу» А. С. Бухов пародировал встречающиеся порой нелепые и поверхностные *литературоведческие комментарии* к художественным произведениям. Надо заметить, что комментарий – очень важная составляющая научного издания классического литературного произведения. Весьма разнообразна типология видов такого комментария. Он может быть историческим и социокультурным, знакомить с реалиями конкретной эпохи, которые нашли отражение в комментируемом тексте. Он может быть историко-литературным, что важно в тех случаях, когда литературное произведение насыщено интертекстуальными отсылками. Все эти явные и скрытые цитаты, аллюзии и реминисценции надо правильно опознать, что поможет увидеть весь многомерный смысловой объем произведения. Но нередко непрофессионально составленные

⁹⁴ Зоценко М. Прелести культуры : сборник. М. : АСТ, 2016. 416 с.

комментарии грешат избыточностью, случайностью выборки элементов комментирования, неинформативностью и банальностью объясняющих формулировок. Именно такие пустые комментарии имел в виду А. Бухов, когда направлял на них острие своего пародийного смеха.

«Берется, например, такой отрывок из Байрона:

*Смотрите, призрак встал кровавый,
Защитник Трои умерщвлен...
В семье Приама были нравы
Святей и чище...*

Примечание к отрывку делается обычно в таком стиле. Троя – множественное число от слова – трех. Приам – древний грек. По некоторым источникам – мужчина. (См. «Историю римской религии» на немецком языке. Берлин, 1874. С. 171.) Семья – соединение родственников на почве экономических интересов или бытовых предрассудков. Призрак – обычай в средние века ходить вне своего тела. Ныне не существует, кроме отдельных буржуазных стран. Нрав – деепричастие от слова нравиться, нравный, нервный (см. поговорку «Норов – как боров»). Умерщвлен – убит тупым орудием на почве классовых разногласий. Чище – восклицание от глагола чистить (Сравни у Шиллера «И чистота твоя приятна»). Чистой сапог в Голландии занимаются прибрежные жители»⁹⁵. Как видим, толкование байроновского текста представляет собой причудливое нагромождение нелепостей и неграмотных пассажей. Тут и смехотворно-курьезное объяснение происхождения топонима «Троя» от числительного, и уточнение, что Приам – «по некоторым источникам (?) – мужчина», и лингвистически неверное отнесение существительного «нрав» к деепричастию, да еще образованному не только от глагола (что для деепричастия естественно), но и от совершенно разнопорядковых прилагательных «нравный», «нервный». Кроме того, у читателя такого комментария может возникнуть закономерный вопрос, а зачем объяснять слово «умерщвлен», да еще с уточнением – «тупым орудием» (только так?) и добавлением «на почве классовых разногласий» (а дру-

⁹⁵ Бухов Арк. Жуки на булавках. М. : Художественная литература, 1971. 304 с. С. 237–238.

гих причин не может быть?). Точно так же стоило ли объяснять слово «чище», да еще непонятно зачем «приплетая» сюда Шиллера и Голландию. Одним словом, юморист А. Бухов максимально использует все имеющиеся в его пародийном арсенале средства комического переименования, чтобы обесмыслить текст литературоведческого комментария, выставить его в смехотворно-нелепом виде.

Писатель, склонный к использованию юмористических красок, может подвергать процедуре комической трансформации **мемуарные записки** как определенный тип текста-свидетельства. Обычно мемуары создаются с самыми благими намерениями и серьезными целями и призваны сохранить для потомков факты и детали того исторического времени, в котором жил и действовал мемуарист. Однако мы знаем, что иной автор воспоминаний в силу возраста или индивидуальных особенностей характера страдает своеобразной «абerrацией» памяти и его, что называется, «заносит» в ту или иную сторону. Мемуарист может преувеличивать собственные заслуги, укрупнять несущественные мелочи, давать несправедливые оценки, концентрировать свое внимание на интимных подробностях пережитых любовных походов и всего того, что принято называть «клубничкой». Именно такую слабость мемуаристов имел в виду А. Н. Толстой, когда описывал в своем раннем романе «Чудаки» дипломата Ивана Семеновича Ртищева, диктующего своему секретарю мемуарные записи. По мысли стареющего сановника, «его мемуары должны были произвести впечатление землетрясения в дипломатическом мире»⁹⁶. Однако в итоге мемуары, как с усмешкой подчеркивает А. Толстой, «сильно напоминали приключения Казановы, чему он весьма противился. Он даже отдал распоряжение секретарю – останавливать его каждый раз, когда он начнет сбиваться»⁹⁷. Чтобы усилить юмористический эффект, писатель использует прием несобственно-прямой речи: «Иван Семенович запустил пальцы в бакенбарды, седые и еще роскошные, которые хорошо помнила Европа, и, покачивая туфлей

⁹⁶ Толстой А. Н. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 1. М. : Художественная литература, 1982. С. 469.

⁹⁷ Там же.

в жару камина, говорил сочным, очень громким голосом»⁹⁸. Выделенные нами слова – это фиксация взгляда героя на самого себя со стороны, это его точка зрения, ведь диктуемые им мемуары выполняют фактически функцию зеркала, в которое он постоянно кокетливо смотрится. А для того, чтобы мы составили себе представление о подлинном характере мемуарного текста, способного, по мнению Ртищева, потрясти до основания дипломатический мир, А. Толстой приводит сочные подробности, одобренные эротизмом:

«– ... Дефевр передал запечатанный конверт барону Р...у. В тот же день барон выехал в Трувиль. Императрица купалась. В то время ее приближенной, ее доверенной, ее другом была девица Ламот. Стоило пересечь океан, чтобы взглянуть на купающуюся Ламот.

Секретарь кашлянул. Ртищев, сердито покосившись на него, продолжал вдохновенно;

– Грудь девицы Ламот напоминала два яблока. Точнее – две половинки разрезанного большого лимона. Грудь девицы Ламот заставила корсет того времени опуститься до талии.

– Иван Семенович, – сказал секретарь, – быть может, это мы опустим.

– Вы болван! – сказал Ртищев. – Грудь девицы Ламот стоила нам Севастополя... Итак...»⁹⁹.

Объектом комического переименования могут становиться **справочные тексты, сборники бытовых советов, поведенческих правил и правоучительных наставлений**. Заметим при этом, что текст, получаемый в результате такого пародийного снижения, обычно по вербальному объему меньше своего осмеиваемого первоисточника. Текстовая «протяженность» пародии, думается, может быть оправдана лишь в том единственном случае, когда объектом пародии становится сам чрезмерный объем первоисточника, монотонная повторяемость сюжетных звеньев, его многословность. Такое мы видим в принадлежащей перу Марка Твена блестящей пародии «На пожаре», высмеивающей так

⁹⁸ Толстой А. Н. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 1... С. 469.

⁹⁹ Там же.

называемые «*Правила хорошего тона*». Бесчисленные брошюры с изложением поведенческих норм и правил имели широкое распространение в американском обществе XIX столетия. Они имели директивный стиль изложения, предписывая, как должно себя вести в самых различных жизненных ситуациях. В пародии М. Твена комический эффект как раз порождается контрастом между ситуацией пожара, требующей стремительной, буквально моментальной реакции людей, и текстом правил поведения, велеречиво и неспешно рассказывающего, как невозмутимо и корректно, с чувством собственного достоинства должен вести себя истинный джентльмен в экстремальных обстоятельствах.

Как видим, существует большое разнообразие типов художественных и нехудожественных текстов, которые под пером опытных сатириков и юмористов могут подвергаться специфической комической обработке. Столь же велик и арсенал самих технических средств, необходимых для подобного комического переименования текста. Порой авторы вводят совсем небольшие штрихи («лишняя» фраза, оговорка героя, измененная грамматическая форма слова, несвойственное статусу текста просторечное слово), которые приводят к смещению смысла, чреватому взрывным смеховым эффектом.

Глава вторая

ОПЫТ САТИРИКОВ И ЮМОРИСТОВ XIX ВЕКА В ВОСПРИЯТИИ ПИСАТЕЛЕЙ ДВАДЦАТОГО СТОЛЕТИЯ

§15. Анекдотические пласты устной словесности

Исследователь анекдотического в русской литературе Е. Курганов выпустил книгу с примечательным названием «Русский Мюнхгаузен»¹⁰⁰. Имя слависта Курганова, ныне живущего в Париже и работающего профессором в Сорбонне, достаточно хорошо известно отечественным филологам. Он был одним из составителей антологии русского литературного анекдота конца XVIII – начала XIX века (2003), автором книги «Анекдот как жанр», вышедшей в академической серии «Современная западная русистика» в 1997 году. В 2020 году вышла новая книга ученого «Нелепое в русской литературе: исторический анекдот в текстах писателей»¹⁰¹.

Обычно устная словесность ассоциируется в нашем сознании с фольклором, уходящим своими корнями в глубину веков и в широкие народные массы, воплощавшие свой жизненный опыт в эпохи дописьменной культуры исключительно в сфере устного творчества. Но среди многих пластов русской словесной культуры есть и такой малоизученный, как устная литература, получившая распространение в сфере дворянского быта. Не случайно свою книгу «Русский Мюнхгаузен» Е. Курганов

¹⁰⁰ Курганов Е. Я. «Русский Мюнхгаузен»: реконструкция одной книги, которая была в свое время создана, но так и не была записана. М. : Б.С.Г.–Пресс, 2017. 224 с.

¹⁰¹ Курганов Е. Я. Нелепое в русской литературе : исторический анекдот в текстах писателей / предисл. А. Архангельского. М. : Издательство АСТ, 2020. 256 с.

начинает с признания Петра Андреевича Вяземского: «У нас была и есть устная литература. Жаль, что ее не записывали. Часто встречаешь людей, которые говорят очень живо и увлекательно. Нередко встречаешь удачных рассказчиков, бойких краснобаев и метких остряков. Но все выдыхается и забывается»¹⁰². Отталкиваясь от этого горького суждения поэта девятнадцатого столетия, яркого человека пушкинской эпохи, Е. Курганов пытается определить свою задачу исследователя: «И канула русская устная литература в бездну небытия. Но что-то еще можно сделать, восстановить. Реконструировать, выбирая по крупницам из писем, дневников, записок современников. Вот мы и попробовали сделать первый шаг»¹⁰³.

В каждую эпоху человеческое общение не обходилось без живой, сочной влаги анекдотического, без ручейков мимолетного острословия. В разных странах Европы их, эти анекдотические мини-истории, крохотные взрывающиеся смехом диалоги, называли по-разному – в Италии фациями, во Франции фабльо, в Германии шванками. Но они непременно присутствовали в сфере повседневной социальной коммуникации. Да и не могло быть иначе, ведь невозможно жить в уныло одномерном мире тотальной серьезности, чем бы важным эта серьезность ни была продиктована – строгими установлениями государственной власти, незыблемым церковным ритуалом, авторитетом научной мысли. В реальной и постоянно пульсирующей жизни есть не только серьезное, но и множество других значимых граней и сторон.

Парадоксально, но любую эпоху маркировали не только государи, полководцы, мыслители, но и известные в свое время остроумцы и шутники. Это понятно, поскольку всегда существовала жизненная потребность в шуте, в десакрализирующем лекарстве смеха. Любой король вполне естественно нуждался в шуте. Шут позволял взглянуть на привычные реалии с определенной дистанции, выводил их из привычного автоматизма восприятия. Без такой дистанции невозможен смех как таковой. Находясь в карнавальном пространстве тотального

¹⁰² Курганов Е. Я. «Русский Мюнхгаузен»: реконструкция одной книги, которая была в свое время создана, но так и не была записана ... С. 9.

¹⁰³ Там же. С. 10.

смыслового переименования, народ мог неожиданно развенчать короля и увенчать шута.

Остроловие создавало в обществе иммунитет к властному высокомерию, к потере социальной зоркости и умения безошибочно опознать мнимые величины сущего.

Характеризуя распространенные на рубеже XVIII–XIX веков анекдотические циклы-эпосы об А. Д. Копьеве, В. И. Апраксине, Л. А. Нарышкине, Е. Курганов подчеркивает их сознательную ориентацию на рассказчика-простака, способного вывести любую ситуацию из цепи принятых в обществе условностей и продемонстрировать «голую» правду такой ситуации. Упоминает Е. Курганов и осевшего в России итальянца Сальваторе Тончи, обладавшего помимо таланта живописца еще и даром остроумного собеседника. Как устный рассказчик он был склонен, так сказать, к гиперболической манере ведения разговора – все в его передаче приобретало максимальный масштаб, получало очертания невиданного и неслыханного. Столь же скандально преувеличенным было и бахвальство самого заезжего остроумца.

Своеобразным творческим дуэтом выступали родственники Алексей Михайлович и Василий Львович Пушкины, веселившие московское общество своим взаимным пикированием и создававшие настоящие устные поединки, впитавшие традиции национального балагурства. *«Если А. М. Пушкину был близок фольклорный дурак, который выводит на свет божий глупость, простоватость, наивность окружающих, то поведенческому стилю В. Л. Пушкина родственен фольклорный дурак, которого отличает феноменальная наивность, тот дурак, над которым потешаются. Таким образом, двое Пушкиных блистательно реализовали те две основные возможности, которые дает фольклорная модель дурака»*¹⁰⁴.

Особое внимание автор уделяет устным новеллам Д. Е. Цицианова. Фактически перед нами реконструкция биографии известного остролова и мистификатора своей эпохи. В ходе такой реконструкции в дело идет

¹⁰⁴ Курганов Е. Я. «Русский Мюнхгаузен»: реконструкция одной книги, которая была в свое время создана, но так и не была записана... С. 72.

многое – материал переписки известных литераторов и их окружения, дневниковые записи, мемуарные свидетельства, интертекстуальные переклички в художественных произведениях. Князь Дмитрий Евсеевич Цицианов (1747–1835), основатель московского Английского клуба, вел рассеянную жизнь расточительного хлебосольного барина и весельчака. Он давал роскошные обеды, которые были своеобразной площадкой для шумного общения и публичной демонстрации его бесконечных вымыслов. Такая персона была весьма характерна именно для барской Москвы того времени. Потерявшая в петровскую эпоху статус и обременительные казенные полномочия столицы, Москва в XVIII и XIX веках утратила официоз и беспечно погрузилась в теплую атмосферу приватной, сугубо домашней жизни, где есть место и молве, и более коротким межличностным отношениям, и неспешному ходу жизни с неизменными гостями и праздниками. Конечно, для жадной до слухов и розыгрышей московской публики словоохотливый и изобретательный по части шуток Цицианов был настоящей находкой.

Основанием для именованя Цицианова «русским Мюнхгаузеном» было, прежде всего, то, что в своих фантастических байках он следовал «заповедям» того классического враля, чей образ вышел из-под пера Рудольфа Эриха Распе. Так, будучи представителем старинного грузинского рода, Цицианов сам никогда не был на Кавказе. Поэтому в его устных рассказах Грузия предстала явно присочиненным волшебным краем, где все принимало самые необыкновенные, далекие от реальности формы. Е. Курганов приводит запись П. И. Бартенева, сохранившую одну из его баек: *«Он преспокойно уверял своих собеседников, что в Грузии очень выгодно иметь суконную фабрику, так как нет надобности красить пряжу: овцы рождаются разноцветными, и при захождении солнца стада этих цветных овец представляют собою прелестную картину»*¹⁰⁵. Цицианов мог тешить доверчивую московскую публику рассказами о таких тяжелых гроздьях грузинского винограда, что каждую гроздь несут на палках двое; о тамошних пчелах размером с воробья.

¹⁰⁵ Курганов Е. Я. «Русский Мюнхгаузен»: реконструкция одной книги, которая была в свое время создана, но так и не была записана... С. 108.

И как всегда бывает с такими персонами рассказчиков-остроумцев, личность Цицианова стала подвергаться своеобразной фольклоризации, наделяться дополнительными свойствами, обрывать приписываемыми ей сюжетами. Е. Курганов заключает: *«Оригинальный, своеобразный рассказчик строил свои устные новеллы и в целом формировал свою специфическую репутацию в обществе, явно учитывая мюнхгаузенскую модель, являющуюся кристаллизацией опыта народных небылиц. Таким образом, «остроумные вымыслы», существуя в границах старомосковского быта и не выходя из него, одновременно приобретали статус художественного текста, просто обладающего особой сферой бытования – устной»*¹⁰⁶.

Добавим к этому, что дело «русского Мюнхгаузена», князя Цицианова и ему подобных остроумцев не ушло в небытие, не пресеклось. Во-первых, семантически емкие отголоски устной литературы мы обнаруживаем уже в письменной литературе того времени. Когда Л. П. Гроссман в 1923-м году писал свою статью «Искусство анекдота у Пушкина», он учитывал этот устный контекст пушкинского творчества и находил явные и весьма примечательные переключки с бытовавшими в начале века девятнадцатого анекдотами. А, во-вторых, на протяжении последующих десятилетий культурного развития анекдот прочно вошел в культурный обиход самых разных слоев общества и обрел себе почетное место в репертуаре так называемого городского фольклора. Когда мы описываем ту или иную историческую эпоху, то непременно вспоминаем не только серьезные исторические документы, глубокие произведения большой литературы, но и характерный для этого периода набор популярных анекдотов и сходных исторических, в которых тоже по-своему, как в причудливом зеркале, парадоксально отражалось многомерное время.

¹⁰⁶ Курганов Е. Я. «Русский Мюнхгаузен»: реконструкция одной книги, которая была в свое время создана, но так и не была записана... С. 168.

§16. ГОГОЛЕВСКИЙ КОМИЧЕСКИЙ КОД

Чем измерить степень популярности настоящего писателя, степень посмертной славы? Количеством изданий? Тиражными цифрами? Наверное, эти цифры будут лукавыми. Тиражи изданий массовой литературы будут неизмеримо выше. Количеством переводов на другие языки мира? Тоже не совсем точный показатель. Количеством откликов в критике и научных публикаций о писателе? Вероятно, так же не самая адекватная единица измерения.

Думается, величие писателя, историческое долголетие его духовного опыта, его востребованность многими поколениями заинтересованных читателей определяется степенью укоренности художественного наследия мастера в общественном сознании. Стало штампом повторять, что «Горе от ума» А. Грибоедова разошлось на цитаты. Но, в самом деле, так и случилось. Точно так же ушли потоком узнаваемых строчек в так называемые широкие читательские массы и басни И. Крылова, и «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова, и рассказы М. Зощенко.

В семиотике есть понятие культурного кода. Если рассматривать те или иные художественные явления как сложную знаковую систему, то отдельные повторяющиеся элементы такой системы образуют некий код, который позволяет адекватно считывать явные и скрытые в заповедных глубинах произведения смыслы, ввести это произведение в определенный типологический ряд, выстроить соответствующий спектр читательских ожиданий.

Типология культурных кодов весьма разнообразна. Среди разновидностей таких кодов найдем и индивидуально-авторский код. Что он в себя включает? Это совокупность наиболее характерных ситуаций, описываемых писателем; система мотивов, ключевых концептов; излюбленные приемы изобразительной техники; потенциально возможный набор интертекстуальных соотношений; тяготение к тем или иным жанровым моделям; формат отношений с читателем (либо дидактически-серьезных, либо исповедально-проникновенных, либо пародийно-игровых). Верно определить индивидуально-авторский код – значит верно

подобрать ключи «к дверям» многих произведений писателя, верно расставить смысловые акценты.

Есть ли гоголевский индивидуально-художественный код? Используем ли мы такой код в пространстве нашей коммуникации? Ведь очевидно, что к своеобразному опознанию кода собеседника мы приступаем в начале нашего общения. Кто партнер нашего диалога – «свой» (то есть в том же культурном поле находящийся) или «чужой» (то есть инокультурный, далекий от всей нашей системы интертекстуальных соотношений и переключек)? Вот что мы выясняем, незаметно «тестируя» своего собеседника. Помогает ли нам в этом гоголевский код?

Вот мы говорим о каком-нибудь нашем знакомом, подчеркивая его легковесность – *«у него легкость в мыслях необыкновенная»*. И это гоголевская цитата. Мы говорим о женщине – *«дама приятная во всех отношениях»*. И опять звучит гоголевское слово. Вплелась неожиданно в нашу речь фраза, вполне к месту произнесенная, – *«ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод»*. И это гоголевское выражение. А *«редкая птица долетит до середины Днепра»*, *«шаровары шириной с Черное море»*? Десятки, сотни гоголевских слов и выражений анонимно существуют в нашей речи, став уже просто языком нашего повседневного общения.

Соответственно существует в нашей сегодняшней жизни и вся та типология житейских ситуаций и характеров, что была открыта писателем. Хамоватые Держиморды и Собакевичи, ловкие Чичиковы и легкодумные Хлестаковы, корыстолюбивые Ляпкины-Тяпкины и равнодушные Земляники под другими именами и в других одеждах преспокойно обитают на разных ярусах современной социальной системы. Вот почему гоголевский культурный код зиждется не только на чисто литературном материале и массиве художественных традиций, но и опирается на социально-психологическую конкретику современной действительности. Через призму гоголевского художественного мира мы смотрим на нашу современность и лучше постигаем себя и окружающих нас людей.

Эту зависимость хорошо чувствовали писатели XX века, выступая продолжателями гоголевской традиции. Не случайно М. Булгаков, обращаясь к выразительным возможностям сновидческой образности,

создает «Похождения Чичикова», где, явившись во сне повествователю, гоголевские герои преспокойно занимают различные ниши советской жизни эпохи НЭПа, «обживают» на различных должностях. Вполне в гоголевском ключе отображен алогизм квартирного хозяина Лисовича-Василисы («Белая гвардия»), в панике мечущегося по квартире и придумавшего наконец, куда спрятать деньги от грабителей – прикрепить купюры с обратной стороны столешницы: «Никто не догадается, все в городе так делают!» Знаменитый Остап Бендер – детище И. Ильфа и Е. Петрова, знающий «триста способов честного отъема денег у населения», несомненно, состоит в литературном родстве с гоголевским Чичиковым. Повесть С. С. Заяицкого «Баклажаны» не появилась бы, наверное, если бы в русской литературе не было Н. Гоголя. Следы влияния великого писателя тут очевидны. Хотя Пантелеймона Романова и называли «советским Чеховым», немалое количество художественных приемов писателя восходит к художественному опыту Гоголя. Более поздние «Провинциальные анекдоты» Александра Вампилова тоже демонстрируют художественную зависимость от гоголевской традиции.

Русская литература XX века чрезвычайно активно изучала **абсурдное** в жизни, прежде всего, потому, что его было слишком много. Есть абсурд как явление действительности и абсурдизация как художественный прием, предполагающий утрирование черт жизненного абсурда, нарочитое педалирование на чрезмерности, избыточности абсурдного. Если искать отдаленные истоки формирования абсурдизации как элемента художественного языка двадцатого столетия, то мы неизбежно подойдем к творческому наследию Гоголя. Именно он, столь склонный к выписыванию целого сонма сочных подробностей, громоздил в своих произведениях целые пирамиды «великолепных нелепостей».

Другая составляющая художественного сознания XX века – возросшая (почти до тотального присутствия) роль **трагикомического**. Трагикомическое, как известно, не есть простое соединение трагического и комического, не арифметическое их сложение, а некий сложный художественный синтез, придающий всему образному целому новое качество. Конфликтная и событийно-ситуативная система в таком случае амбивалентна, ибо постоянно балансирует между крайностями тра-

гического и комического разрешения, не доводя до исчерпанности ни то, ни другое. Трагическое, разрастаясь, вдруг оборачивается своей смехотворно-нелепой стороной, а сквозь комическое столь же неожиданно «проступают невидимые миру слезы». Задумываясь о генезисе такого художественного мировидения и мировоплощения, обнаруживаешь, что ростки его вызревали, поднимались не в литературе XX века, а еще в пределах гоголевского мира. Гоголь открыл парадокс двойственности многих явлений отечественной действительности, их глубинную трагикомическую сущность. Противоречивый XX век многократно усилил этот главный парадокс бытия, сделал его разветвленным и всеобъемлющим.

Художественное сознание в XX веке шло в своем развитии разными путями. Оно не двигалось исключительно к лаконизму, хотя творческие находки А. Чехова могли к этому подвинуть (и подвигали) многих писателей. Но сохраняла свою эстетическую ценность и нелапидарная, отличающаяся обстоятельной изобразительностью проза. В свое время Е. Добин в книге «Искусство детали» сопоставлял такие близкие микроэлементы художественной формы, как **подробность и деталь**. Подробность, по мысли исследователя, экстенсивна, она действует во множестве. Деталь, напротив, интенсивна, она концентрирует в единичном микрообразе огромный эмоционально-смысловой потенциал. Для демонстрации многообразных художественных функций, которые выполняют в искусстве слова подробности, Е. Добин посвящал специальную главу анализу произведений Гоголя, а для изучения функционирования отдельных емких деталей в другой главе обращался к малой прозе Чехова. Последующее развитие русской литературы убедительно доказывало продуктивность не одной, а одновременно обеих художественных стратегий. Так, изобилует целыми вереницами подробностей созданная в разные периоды XX века проза И. Бунина, В. Набокова, Ю. Трифонова, Ф. Искандера. В то же время история русского рассказа XX столетия (в том числе и малой юмористической прозы) свидетельствует об усвоении чеховских уроков детализации и лапидарности. Эти две творческие установки дополняли друг друга.

При описании художественных явлений XX века ученые часто используют категории так называемой неклассической эстетики,

в тезаурусе которой есть, скажем, такие универсальные понятия, как «*телесное*», «*вещь*» («*вещное*»), «*серийность*» («*серийное мышление*»), «*автоматизм*» (и «*деавтоматизация*»). В данной системе аналитических координат вполне адекватно воспринимается и Гоголь, чье художественное развитие шло одновременно двумя путями: и по линии утвердившихся в его время художественных решений, и по линии предвосхищения принципиально новых художественных возможностей, таящихся в арсенале искусства слова. Так, он немалое внимание уделял телесности как элементу того культурного кода, с помощью которого писатель стремился истолковать современного ему человека и социум. Когда тело гипертрофируется, беспредельно разрастается, безжалостно подминая под собой какие-либо робкие ростки духовной и душевной жизни личности, тогда человек становится смешным в своих притязаниях на некое исключительное положение в социуме. Этот человек неизбежно превращается в объект сатиры, в того персонажа, чьи пустые амбиции можно измерять с помощью комической шкалы «мнимых ценностей». В каких-то случаях гоголевский персонаж может быть одновременно смешон и жалок. Редукция духовного и душевного наполнения жизни человека у Гоголя ведет к опредмечиванию, к превращению живого персонажа в нелепого истукана. В этом отношении знаменитая «немая сцена» в финале «Ревизора» глубоко символична.

Таким образом, гоголевский художественный код можно представить в виде смыслоемкого треугольника (дух – тело – вещь), объясняющего сложное бытие человека.

Русская литература XX века творчески развивала эти стороны художественного мира Гоголя, придавая индивидуально гоголевскому культурному коду новые коннотации, увеличивая коэффициент горячей злободневности в новые времена. С. Кржижановский с горечью писал о победе в современной ему действительности *вещного* над *вечным*, о превращении человека из верховной *цели* социального развития в *мишень* (характерная для С. Кржижановского попутная игра в слова, стремление к обнажению всего спектра потенциальных смыслов в слове). Мелкие вещицы, являющиеся концентрирами фабульного движения сатирико-юмористических рассказов М. Зощенко, маркируют собой мелкие запросы

изображенных писателем обывателей. Пространство их повседневного существования отличается тотальной теснотой и унылым герметизмом. Узкое *здесь* и сиюминутное *сейчас* – параметры хронотопа в зощенковском мире. С гоголевскими пространственными моделями творчески работал С. С. Заяицкий, трансформируя их и включая в смысловой контекст XX столетия. Так он поступал, в частности, с моделью провинциального города. Гоголевская модель провинциального города имплицитно присутствует и в художественном сознании таких писателей, как Ю. Слезкин («Козел в огороде»), А. Н. Толстой (повествовательный цикл «Заволжье», рассказ 1920-х годов «Голубые города»), А. Платонов («Город Градов», кстати, в этом случае наблюдаем своеобразный симбиоз гоголевской и щедринской традиции). Бесспорно, учитывал гоголевский творческий опыт и Ю. Тынянов-прозаик, работая над такими произведениями, как «Восковая персона» и «Подпоручик Киж». Мнимыми сущностями у Тынянова являются псевдотело («Восковая персона»), канцелярская описка («Подпоручик Киж»), приобретающие по законам фантазмагии функции действующих лиц.

Слагаемые гоголевского индивидуально-авторского кода стали элементами художественного языка писателей как «первой волны» эмиграции (С. Черный, Дон-Аминадо, Тэффи, А. Аверченко), так и эмигрантской «третьей волны» (В. Войнович, Ю. Алешковский, В. Аксенов).

Можно в заключение с уверенностью сказать, что картина развития художественного сознания XX века (по крайней мере, в пределах русской литературы) непредставима без учета живых и многообразных связей с гоголевским культурным кодом.

§17. Щедринский гротеск как эмблема любви / ненависти

С то пятьдесят лет назад в журнале «Отечественные записки» завершилась публикация повести М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города». Писатель за свою творческую жизнь написал немало произведений. Десятитомное собрание сочинений классика вместило обстоятельные романы, социально значимые очерки,

злободневные фельетоны. Однако этой повести суждено было стать особой знаковой величиной в истории отечественной литературы. Это был текст, породивший продуктивную литературную традицию, ждавший своих активных продолжателей, и они не замедлили появиться в двадцатом столетии.

В 1952 году Николай Некрасов написал на смерть Гоголя свое известное стихотворение «Блажен незлобивый поэт...», в котором есть такие строки:

*И веря, и не веря вновь
Мечте высокого призванья,
Он проповедует любовь
Враждебным словом отрицанья, –
И каждый звук его речей
Плодит ему врагов суровых,
И умных и пустых людей,
Равно клеймить его готовых.
Со всех сторон его клянут
И, только труп его увидя,
Как много сделал он, поймут,
И как любил он – ненавидя!*

Эти строки вполне подходят и к характеристике М. Е. Салтыкова-Щедрина. Его позиция принципиального и бескомпромиссного сатирика-обличителя адекватно может быть объяснена известной чеканной некрасовской формулой:

*То сердце не научится любить,
Которое устало ненавидеть.*

Эта формула отнюдь не ставит под сомнение знаменитые пушкинские слова о сути патриотической любви:

*Два чувства дивно близки нам –
В них обретает сердце пищу –
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.*

М. Е. Салтыков-Щедрин понимал, что любовь несводима к легковесному любованию, тем паче любованию тотальному. Любовь к от-

чему краю должна быть многомерной и требовательной, она включает в свой сложный замес и ненависть к несообразностям реального повседневного бытия, к досадным изъянам в общественном обустройстве, к запущенным социальным болезням. Общество способно к креативному саморазвитию и позитивной деятельности только тогда, когда обладает достаточным ресурсом здоровой самокритичности. Порой казенные декларативные апелляции к патриотическим эмоциям на деле оказываются ширмой, прикрывающей неблагоприятные делишки современных Угрюм-Бурчевых и Брудастых.

В этом пронзительном соединении у М. Салтыкова-Щедрина любви и ненависти немало боли и великого сострадания. Взгляните на фотографические портреты писателя. Вы натолкнетесь на его весьма жесткий взгляд. Нет, это отнюдь не начальственный строгий взгляд чиновника достаточно высокого ранга (как известно, М. Салтыков-Щедрин имел многолетний опыт работы вице-губернатором), привыкшего ежедневно распекать своих нерадивых подчиненных. Это гневный, осудительный и одновременно сердобольный взгляд писателя-гуманиста, через сердце которого прошла пресловутая «трещина мира». Не случайно герой юмористического рассказа А. И. Куприна «Исполнины» гимназический учитель-словесник Костыка буквально «спотыкается» об этот взгляд. В рассказе повествуется о том, как учитель вернулся с рождественской елки, проведенной в обществе сослуживцев, при том вернулся в самом дурном состоянии духа. *«А главное, было досадно то, что во время ужина, в споре о воспитании юношества, – над ним, старым педагогом, одержал верх какой-то молокосос учительшика, едва соскочивший с университетской скамьи, либералишка и верхогляд»*¹⁰⁷. И вот дома подвыпивший Костыка, достав еще одну припрятанную бутылку пива и сидя перед портретами великих писателей, учиняет им экзамен-разнос, находя минусы в биографии каждого. Кто-то из них написал сомнительную «Гавриладиу» и побрезговал камер-юнкерским мундиром, кто-то не пошел по военной службе, а предпочел сочинение вольных стишков,

¹⁰⁷ Куприн А. И. Исполнины. URL : <http://www.poesias.ru/proza/kuprin-aleksandr/kuprin10038.shtml>.

кто-то взялся за дерзкое сатирическое обличение властей – у каждого Костыка находит тот «пунктик», за который можно снизить «школьную» отметку. Это как-то компенсирует его раздражение этого вечера.

«Так он злорадно и властно экзаменовал одного за другим безмолвных исполинов, но уже чувствовал, как в его душу закрадывался холодный, смертельный страх. <...> Но вдруг его глаза столкнулись с гневными, расширенными, выпуклыми, почти бесцветными от боли глазами, – глазами человека, который, высоко подняв величественную бородатую голову, пристально глядел на Костыку. Сползший плед покрывал его плечи.

– Ваше превосходительство... – залепетал Костыка и весь холодно и мокро задрожал.

И раздался хриплый, грубоватый голос, который произнес медленно и угрюмо:

– Раб, предатель и...

И затем пылающие уста Щедрина произнесли еще одно страшное, скверное слово, которое великий человек если и произносит, то только в секунды величайшего отворачивания. И это слово ударило Костыку в лицо, ослепило ему глаза, озвездило его зрачки молниями...»¹⁰⁸.

Однако портреты все-таки связаны с психологическими чертами писателя как реального человека, сформировавшегося под воздействием жизненных обстоятельств, особенностей служебной карьеры, индивидуального склада личности. А что нам говорит текст повести «История одного города»? Какие явные и скрытые смыслы он открывает перед современным читателем? В чем секрет непреходящей свежести и актуальности этого удивительного текста?

Повесть «История одного города» строится с помощью достаточного традиционных литературных приемов. Это весьма типовой для тогдашней литературы мотив *найденной рукописи*, это игра с первичным письменным жанром *летописи*. Это и прием гротескового сгущения, когда персонажи, лишаясь привычной психологической многомерности, становятся носителями какой-то одной гипертрофированной доминан-

¹⁰⁸ Куприн А. И. Исполины. URL : <http://www.poesias.ru/proza/kuprin-aleksandr/kuprin10038.shtml>.

ты. Традиционен и зачин повести, в соответствии с канонами летописного жанра информирующий читателя о географическом расположении города и проводящий параллели с мировыми центрами. Автор пишет: «...не могу не присовокупить, что родной наш город Глупов, производя обширную торговлю квасом, печенкой и вареными яйцами, имеет три реки и, в согласность древнему Риму, на семи горах построен, на коих в гололедицу великое множество экипажей ломается и столь же бесчисленно лошадей побивается. Разница в том только состоит, что в Риме сияло нечестие, а у нас – благочестие, Рим заражало буйство, а нас – кротость, в Риме бушевала подлая чернь, а у нас – начальники»¹⁰⁹.

Давая хронологически последовательное описание правлений глуповских градоначальников, М. Салтыков-Щедрин выстраивал свою систему причинно-следственных связей и социальных детерминант. Еще Пушкин, вслед за Державиным, показал извечную амбивалентность человека, совмещающего в себе одновременно «бога» и «червя», «царя» и «раба» (вспомним знаменитое державинское стихотворение «Бог»). Герои пушкинских «Маленьких трагедий» и исторической драмы «Борис Годунов», претендующие быть подлинными властелинами своей судьбы, на деле оказываются рабами собственных страстей, будь то зависть (Сальери), накопительство (Альбер), властолюбие (Годунов).

И у Салтыкова-Щедрина человек не свободен в своих поступках, он по сути производное от сложившихся обстоятельств, социального положения, должности, то есть от всей той системы отношений, в которую он прочно встроен. Собственная биография писателя (и в бытность его чиновником, и в пору его деятельности редактора журнала) показывала, как сложно в мире условностей и различных административных табу сохранить достоинство, свою персональную независимость. Решительный отказ от компромиссов вел порой к потерям и невзгодам.

О значимости текста повести «История одного города» свидетельствует не только то, как это произведение отразилось в зеркале литературной критики, но и то, какие заметные отголоски получило оно

¹⁰⁹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 19 т. Т. 2. М. : Издательство «Правда», 1988. С. 297–298.

в последующей художественной литературе. Так, следы влияния повести обнаруживаются в уже упоминавшемся нами фельетоне А. Амфитеатрова «Господа Обмановы», за который автор поплатился ссылкой в Минусинск. В 1925 году Андрей Платонов пишет сатирическую повесть «Город Градов», повествовательный строй которой выдержан в соответствии со стилистикой повести М. Салтыкова-Щедрина. Да, на дворе уже стоит совсем другое время, кардинально поменялось социально-экономическое и политическое устройство страны, человека окружают другие повседневные реалии (стали иными названия учреждений, должностей, казенных бумаг). Однако психология высокомерного и своевольного чиновника остается неизменной. Вспомним речь Бормотова на пирушке, посвященной двадцатипятилетию его «беспорочной» административной службы: *«Всю жизнь я спасал Градовскую губернию. Один председатель хотел превратить сухую территорию губернии в море, а хлебопашцев в рыбаков. Другой задумал пробить глубокую дырку в земле, чтобы оттуда жидкое золото наружу вылилось, и техника заставлял меня сыскать для такого дела. А третий все автомобили покупал, для того, чтобы подходящую систему для губернии навеки установить. Видали, что значит служба? И я должен всему благожелательно улыбаться, терзая свой здравый смысл, а также истребляя порядок, установленный существом дела!»*¹¹⁰.

Тут следует вспомнить и книгу В. А. Пьецуха «Плагии», в которой писатель ведет своеобразные творческие «диалоги» с классиками. В составе этой книги есть два обширных текста, посвященных М. Е. Салтыкову-Щедрина, – «История города Глупова в новые и новейшие времена» и «Город Глупов в последние десять лет». Так что, как видим, щедринская «История одного города» отнюдь не сдана в культурный архив, тем паче не канула в Лету, а продолжает жить в сознании наших современников и обрывать новыми отражениями.

¹¹⁰ Платонов А. П. Город Градов // Юмор серьезных писателей / вступ. статья и сост. Ф. Кривина. М.: Художественная литература, 1990. С. 343.

§18. Фабульная энергия лесковского анекдота

Исполнилось 190 лет со дня рождения писателя Николая Семеновича Лескова. В отечественной критике и литературоведении о его творчестве писали по-разному. На рубеже XIX–XX вв. и особенно в последующее советское время делали особый акцент на негативном отношении его к революционно-демократическому движению, отразившемся в таких сатирически окрашенных антиинигилистических произведениях писателя, как «Некуда» и «На ножах», подчеркивая «реакционные» идеологические взгляды автора. Оценивали и сложное отношение Н. Лескова к религиозной проблематике: с одной стороны, явный интерес к этим вопросам (увлечение иконописью, участие в студенческом религиозно-философском кружке, последующее создание целой галереи праведников), с другой стороны, критика казенного христианства, обличение пороков священнослужителей, конфликт с церковными властями. Писали об образах женщин из разных сословий (трагедийные повести «Леди Макбет Мценского уезда», «Воительница»). Поднимали вопрос о национальной идентичности писателя, приводили высказывания писателей-современников о ярко выраженной «русскости» Лескова, о его погруженности в народную речевую культуру. Традиционным в литературоведческом осмыслении творческого наследия писателя стало и указание на то, что Лесков, вслед за Гоголем, явился основоположником сказовой стилевой традиции, активно развивавшейся в русской прозе XIX–XX вв.

Но мне хотелось бы сказать о другом – о фабульной технике в малой прозе Н. Лескова, в его новеллах-анекдотах. Тут возникали точки соприкосновения творческих миров Лескова и Чехова. Оба писателя вывели малые повествовательные жанры в эпицентр читательского внимания, сделали их вполне легитимными и самодостаточными. Сказывался опыт работы обоих писателей в газетах. Газетная работа писателей была характерной приметой конца XIX века. Крупные писатели все активнее втягивались в газетную работу. Тут можно привести целый перечень известных имен: Н. С. Лесков, Г. И. Успенский, А. П. Чехов, В. Г. Короленко, Д. Н. Мамин-Сибиряк, Н. Г. Гарин-Михайловский, И. А. Бунин, А. И. Куприн, М. Горький, Л. Н. Андреев и др.

В такой ежедневной работе в газетах для писателя были свои плюсы. Прежде всего, это погруженность в конкретику социальных проблем, в стихию повседневных «мелочей жизни». А кроме этого, газетный труд требовал от писателя умения работать на маленькой повествовательной «площадке», знакомил с малыми и минимальными прозаическими и публицистическими жанрами, учил смысловому лаконизму. Газета становилась для писателя надежным способом общения с массовым читателем. Н. Лесков признавался Льву Толстому: «...пошел в «серый» листок, который читает 300 тысяч лакеев, дворников, поваров, солдат и лавочников, шпионов и гулящих девок. Как-никак, а это читали бойко и по складам, и в дворничих, и в трактирах, и по дрянным местам, а может быть кому-нибудь что-нибудь доброе и запало в ум. А меня «чистоплюи» укоряли – «для чего в такое место иду»¹¹¹.

Литературная работа в малых повествовательных жанрах неизбежно заставляет писателя задумываться об искусстве построения фабулы, в частности, подпитывает интерес к анекдотическим формам. В новеллах Н. Лескова многое построено на анекдоте. Эту особенность художественной манеры писателя отмечали исследователи. Так, Н. Михайлова констатировала: «Анекдот – «своего рода атом в природе лесковского творчества». Е. Курганов уделяет особое внимание ориентации Н. Лескова на исторический анекдот: «Множество очерков, рассказов и повестей Лескова было ориентировано на анекдоты, и не только на фольклорные, но и на исторические. Учеными неоднократно, хоть и не слишком часто, делались на этот счет наблюдения. Более того, кроме отдельных текстов, целиком настоянных на анекдотическом субстрате, Лесков еще создал целую книгу, которая фактически представляет собой сборник новелл, целиком развернутых из исторических анекдотов. Эта книга «Рассказы кстати» называлась так совсем не случайно»¹¹².

¹¹¹ Н. С. Лесков. Л. Н. Толстой : переписка. URL : leskov.lit-info.ru/leskov/pisma/tolstoj/perepiska-tolstoj.htm.

¹¹² Курганов Е. Я. Нелепое в литературе: исторический анекдот в текстах писателей / предисл. А. Архангельского. М. : Издательство АСТ, 2020. 256 с. С. 185–186.

Конечно, говоря о лесковском анекдотизме, необходимо сделать оговорку о типологии анекдотов. Анекдоты бывают разными и по ориентации на адресата, и по объему, и по структуре. Теоретическое осмысление анекдота и анекдотизма в разные годы предлагали в своих работах Л. Гроссман, Я. Зунделович, Д. Николаев, Е. Курганов, В. Тюпа. С одной стороны, анекдотами называются самостоятельные жанровые формы как *ситуативного* характера (восходящие к средневековым фавльо, шванкам, фацетиям), так и *каламбурного* типа (выстроенные на игре слов как миниатюрные остроумные диалоги). С другой стороны, анекдотом может быть назван и *внутриструктурный элемент* большого повествования, сохраняющий относительную семантическую самостоятельность (нечто вроде «рассказа в рассказе», «вставной» новеллы).

Новеллы Н. Лескова представляют собой варианты ситуативного развернутого анекдота. Ядром такого повествования оказывается недоумение, ошибка, масштаб которой увеличивают слухи, молва, нелепые подозрения. Домыслы делают «из мухи слона». Показателен в этом отношении рассказ «Путешествие с нигилистом». Пассажиры поезда, напуганные рассказами о «бомбистах» и терактах, приглядываются с опаской к своим попутчикам, один из которых вызывает у них особую тревогу. *«Мы разглядели, что это человек совершенно сомнительный, даже неопределённого возраста. Точно донской рыбеи, которого не отличишь – нынешний он или прошлогодний. Но подозрительного много: грёфовские круглые очки, неблагонамеренная фуражка, не православным блином, а с еретическим надзатыльником, и на плечах типический плед, составляющий в нигилистическом сословии своего рода «мундирную пару», но что всего более нам не понравилось, – это его лицо. Не патлатое и воеводственнное, как бывало у ортодоксальных нигилистов шестидесятых годов, а нынешнее – щуковатое, так сказать фальсифицированное и представляющее как бы некую невозможную помесь нигилистки с жандармом»*¹¹³.

¹¹³ Лесков Н. С. Собрание сочинений в 11 томах. Т. 7. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 127.

Однако предпринятое пассажирами расследование приводит к конфузу и характерному для анекдота смысловому обрыву и «переворачиванию»: тот, кого приняли за страшного злокозненного нигилиста с бомбой, оказался вполне благонамеренным прокурором судебной палаты.

Ситуацией конфуза завершается и новелла «Дух госпожи Жанлис», осмеивающая модные по тем временам увлечения спиритизмом.

В рассказах Лескова смешное нередко соседствует со страшным. Особенно ярко выражено это соседство в таком излюбленном у писателя жанре, как святочный рассказ.

Рассказ Н. С. Лескова «Привидение в Инженерном замке» построен на ситуативном анекдоте, в котором причудливо переплелось **смешное и страшное**. Мотив ожидания страшного заявлен самим заглавием рассказа. В словах заглавия два смысловых центра: с одной стороны, *привидение* (а любое привидение рождает страх), с другой стороны, таинственный *Инженерный замок*, связанный с царевубийством (убийством Павла I). Мотив привидения получает развитие.

«...и к ночи уже становилось всем страшно. Особенно это обострилось, когда кадет пощунял «батя», то есть какой тогда был здесь священник. Он постыдил их за радость по случаю кончины генерала и как-то коротко, но хорошо умел их тронуть и насторожить их чувства.

– «Ходит», – сказал он им, повторяя их же слова. – И разумеется, что ходит некто такой, кого вы не видите и видеть не можете, а в нём и есть сила, с которой не сладишь. Это серый человек, – он не в полночь встает, а в сумерки, когда серо делается, и каждому хочет сказать о том, что в мыслях есть нехорошего. Этот серый человек – совесть: советую вам не тревожить его дрянной радостью о чужой смерти. Всякого человека кто-нибудь любит, кто-нибудь жалеет, – смотрите, чтобы серый человек им не скинулся да не дал бы вам тяжёлого урока!»¹¹⁴.

Появление самого привидения уже подготовлено. Причем, в описании его соседствует мистический план и план вполне реальный, рационально и правдоподобно объясняемый в конце рассказа. Ожидаемая фигура появляется.

¹¹⁴ Лесков Н. С. Собрание сочинений в 11 томах. Т. 7... С. 116.

§19. Секрет неумирающего юмора...

«Привидение не было мечтою воображения – оно не исчезало и на-поминало своим видом описание, сделанное поэтом Гейне для виденной им «таинственной женщины»: как то, так и это представляло «труп, в котором заключена душа». Перед испуганными детьми была в крайней степени изможденная фигура, вся в белом, но в тени она казалась серою. У неё было страшно худое, до синевы бледное и совсем угасшее лицо; на голове всклокоченные в беспорядке густые и длинные волосы. От сильной проседи они тоже казались серыми и, разбегавшись в беспорядке, закрывали грудь и плечи привидения!.. Глаза виделись яркие, воспалённые и блестящие болезненным огнем... Сверканье их из тёмных, глубоко впалых орбит было подобно сверканью горящих углей. У видения были тонкие худые руки, похожие на руки скелета, и обеими этими руками оно держалось за полы тяжёлой дверной драпировки. Судорожно сжимая материю в слабых пальцах, эти руки и производили тот сухой суконный шелест, который слышали кадеты. Уста привидения были совершенно черны и открыты, и из них-то после коротких промежутков со свистом и хрипением вырывался тот напряженный полустон-полувздых, который впервые послышался, когда К-дин взял покойника за нос»¹¹⁵.

Появление умирающей жены генерала Ламновского, мучительно спешащей к гробу, чтобы проститься с мужем, снимает весь мистико-фантастический флер. Мы становимся свидетелями обычной человеческой драмы, сцены финальной разлуки супругов, драмы беспомощной старости, анекдотическое тут становится уже просто неуместным. Рассказ обретает семантическую многослойность и убедительность, переходит в совершенно другую смысловую плоскость.

§19. Секрет неумирающего юмора: между сиюминутностью и долговечностью (занимательный Н. Лейкин)

Сегодняшний посетитель книжного магазина, несомненно, обратит внимание на стоящую на полке достаточно пухлую

¹¹⁵ Лесков Н. С. Собрание сочинений в 11 томах. Т. 7... С. 122.

книгу Николая Лейкина «Где зреют апельсины», выпущенную ЗАО «Издательство Центрполиграф» в 2013 году. К заглавию примыкает весьма занимательный и многообещающий подзаголовок: «Юмористическое описание путешествия супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых по Ривьере и Италии». Да еще обобщающая издательская рубрика «Наши едут по Европам» на обложке издания дает какую-то минимальную дополнительную информацию, позволяет поставить книгу в некий гипотетический единый ряд. Неискушенный читатель, не всегда отличающий Бабея от Бебея, а Гоголя от Гегеля, совершенно равнодушно пройдет мимо фамилии автора и не задаст вопрос, а что это за писатель Лейкин? Может, какой-нибудь современный молодой литератор? Надо заметить, это не первый случай в практике наших издательств, когда книгу выпускают на простор рыночных волн без каких-либо опознавательных и весьма узнаваемых знаков. Ни предисловия или послесловия, ни историко-литературной справки в аннотации, ни обычной информации о том, на какие именно более ранние издания или рукописные источники опирались издатели, готовя книгу к печати, чем объяснить выбор другого названия.

А между тем Николай Лейкин – тот самый известный в конце XIX века литератор-юморист и издатель журнала «Осколки», в котором начал свою литературную деятельность молодой Чехов, подписывавший свои короткие юмористические рассказы и миниатюры многими псевдонимами, среди которых особенно запомнился «Антоша Чехонте». И можно, конечно, порадоваться, что предпринято новое издание книги Н. Лейкина. Попутно, кстати, отметим, что до 1917 года книга «Наши за границей» (так она тогда называлась) выдержала 27 изданий!

Посмотрев на соседние полки современного книжного магазина, можно обнаружить еще и многие другие издания юмористов прежних эпох, скажем, томики новеллистики Тэффи, Аркадия Аверченко, Аркадия Бухова, Саши Черного.

Возникает вполне закономерный вопрос, чем же все-таки обусловлена живучесть юмора этих и других старых российских литераторов, ведь, казалось бы, время радикально изменилось, человек окружен великим множеством совершенно иных социокультурных и истори-

ческих реалий. Почему же фельетоны и неприязательные юморески, написанные когда-то на так называемую узкую «злобу дня» (уже давно забытую), с удовольствием воспринимает и современный читатель? Почему, напротив, пухлые «серьезные» романы, на создание которых нацеливался «король фельетона» Александр Амфитеатров (а он задумал написать целые романские циклы с эпохальной сверхзадачей – о поколениях «семидесятников», «восьмидесятников», «девяностодесятников» – и некоторые из задуманных романов написал), сегодня никто не помнит, а его яркие фельетоны, в силу специфики жанра, казалось бы, обреченные иметь короткую судьбу эфемерного мотылька, дошли до наших дней?

Да все потому, что такова парадоксальная природа комического, умеющего находить универсальный обобщающий смысл в разных явлениях, умеющего опознавать черты узнаваемой близости, скрытые за внешними отличиями, перебрасывать забавные мостики между эпохами.

Сатирик и юморист очень часто изображают человека в бытовой ситуации, в том рутинно повторяющемся каждодневьи, когда нельзя все время играть какую-то роль и носить маску, когда рано или поздно обнаружится подлинная суть человека. В книге «Где зреют апельсины» Николай Лейкин описывает смешные ситуации, в которые попадает купеческая семейная пара, обладающая немалыми финансовыми средствами, но не знающая иностранных языков и высокомерно, со смехотворной провинциальной заносчивостью оценивающая чужие нравы и культурные обычаи европейцев. Как это напоминает нам современных нуворисшей, этих хамоватых «чумазах» (вспомним опять же слово классика!), дуреющих от внезапно «приваливших» денег и не думающих о своем мало-мальски пристойном культурном имидже! Юморист затрагивает целый комплекс противоречий, с которыми сталкивается человек, бытие которого связано с существованием в разных условных средах. В каждой среде может существовать некий свод правил, свой, если хотите, «устав» (вспомним расхожее выражение – «со своим уставом в чужой монастырь не ходят»), свой дресс-код, свой поведенческий кодекс. Сложности возникают на *границе* между этими средами – здесь можно прослыть профаном, попасть в впросак, «сесть в лужу», а то и стать жертвой

трагического конфликта. Смех как раз и являет собой парадоксальное средство выявления такого напряжения на границе. Человек попал в другую среду, его не за того приняли, и вот уже накручивается клубок забавных ситуаций, идет воистину «парад великолепных нелепостей». Так, скажем, строится и широко известный тип пьесы – «комедия ошибок».

Юмор мимолетен, сиюминутен, летуч, эфемерен, но, оказываясь, в этой зыбкой сиюминутности есть своя неожиданная прочность. Вот поэтому некоторые фельетоны и юморески знаменитых авторов столь долговечны. Секрет же этой долговечности заключается, с одной стороны, в наборе повторяющихся жизненных ситуаций, с которыми сталкивается человек, в какую бы эпоху он ни жил, а, с другой стороны, в тщательно отобранном слове. А удачные словесные конструкции, остроумные выражения, фразы, формирующие наше сознание, живут в памяти чрезвычайно долго. Они становятся неотъемлемыми частицами человека как языковой личности.

§20. Чеховские секреты отображения неочевидного

Есть сфера так называемых «прописных» истин, декларативных сентенций, зримых смыслов, лежащих на поверхности бытия. Если бы наша интеллектуальная жизнь только этим и ограничивалась, мы были бы в духовном плане чрезвычайно бедны. Но, к счастью, есть и огромная область **Неочевидного**, далеко не сразу открывающаяся даже весьма внимательному наблюдателю. К числу первооткрывателей тех таинственных реалий, что составляют такую область, безусловно, относится Антон Павлович Чехов, писатель, совершенно свободный от проповедничества, откровенного дидактизма и назидательного морализаторства.

Хотя в школьных учебниках имя Чехова хронологически как бы замыкает век девятнадцатый, писатель в большей степени принадлежал веку последующему, двадцатому, поскольку он многое сумел предвосхитить и прогностически точно обозначить. С приходом нового литератора, прятавшегося за игриво-непритязательным газетным псевдонимом

Антоша Чехонте, на страницы литературных текстов хлынули пестрые потоки шумного многолюдства. Врачи, торговцы, студенты, священники, телеграфисты, извозчики, городовые, половые, приказчики, мальчики на побегушках, кондукторы, музыканты, мельники, люди разного возраста, опыта, социального положения, разных национальностей, разных конфессиональных ориентаций – кого мы только ни встретим в рассказах писателя! Б. М. Эйхенбаум удивлялся: «Чеховский охват русской жизни поразителен; в этом отношении, как и во многих других, его нельзя сравнить ни с кем (частично разве только с Лесковым). Нет профессии, нет сословия, нет уголка русской жизни, в которые бы не заглянул Чехов»¹¹⁶. Новеллист прозорливо опознал в этих разнообразных лицах новое столетие – время движения масс, время будущих войн, революций, миграций. В то же время у каждого из отображенных лиц своя индивидуальная судьба, своя модель поведения, своя, если хотите, жизненная драма или трагикомедия. Мы обо всем этом порой можем только догадаться, поскольку рассказы предельно лаконичны и дают лишь беглый намек, некую пунктирную отсылку к судьбе и драме, предлагая нам вступить на путь активного читательского сотворчества.

Жизнь человеческая отмерена событиями, рубежными ситуациями выбора. Мы порой такие события и ситуации пафосно называем судьбоносными. Но Чехова интересует отнюдь не это, не человек на развилке, на жизненном перекрестке, перед явным выбором. Писателя занимает сама неброско-обыденная ткань повседневного существования, само неспешное течение будней, когда *вовсе ничего не происходит* и, вместе с тем, на каких-то сокрытых от досужего взгляда неочевидных глубинах жизни человека происходят радикальные *изменения*. Художник обнаруживал в этом потоке рутинных мелочей то, мимо чего иной невнимательный современник небрежно проходил, не замечая подлинной сути происходящего.

Исследователи писали про «случайностный реализм» Чехова¹¹⁷. Писатели-предшественники стояли преимущественно на позитивистских

¹¹⁶ Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л. : Художественная литература, 1969. 504 с. С. 36.

¹¹⁷ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. : Издательство «Наука», 1971. С. 263.

позициях, вынуждавших их непременно искать социально-исторические детерминанты поведения своих героев, устанавливать все многообразие причинно-следственных связей. Но мир оказывался значительно многообразнее, богаче. Не все можно объяснить действием каких-то жестких закономерностей, есть ведь и так называемая *ирония обстоятельств*, и *непредсказуемый случай*. Этим может быть объяснен устойчивый интерес Чехова к ситуативному анекдоту как форме проявления случайного. Так построены многие юмористические рассказы писателя («Лошадиная фамилия», «Случай из судебной практики», «Самый большой город», «Ночь на кладбище», «Кот» и др.). Чеховский опыт писательской работы с анекдотическими структурами будут впоследствии охотно развивать и «сатириконцы», и Пантелеймон Романов.

Заметим, что анекдотическое у Чехова было также средством отображения неочевидного, поскольку за смехом, который непосредственно вызвала у читателя развернутая в том или ином рассказе анекдотическая ситуация, всегда тревожно мерцал менее заметный второй смысловой план, наполненный грустью и сожалением. В свое время Сёрен Кьеркегор заметил: «Ирония – это насмешка человека над миром, юмор – насмешка мира над человеком». Да, увы, человек неисправим. Можно бесконечно долго смеяться над несовершенством окружающего мира, но столь же много можно смеяться и над собственным несовершенством. Осознание этого неотменяемого обстоятельства и рождает у Чехова неизбежную авторскую грусть. Чеховский смех неизбежно выступал в сплаве с серьезным. Писателя поражала будничность трагического, удивлял тот факт, что страшно нестрашное. Он однажды признался: «Увы! Ужасны не скелеты, а то, что я уже не боюсь этих скелетов». Впоследствии М. Зощенко в своих записях 1917–1921 гг., как бы в унисон с чеховской репликой, соединит эти разные эмоциональные полюса в одной емкой фразе: «Смешное – трагично»¹¹⁸.

Упреки в писательском равнодушии к изображаемому, которые сыпались на Чехова со всех сторон, проистекали из непонимания при-

¹¹⁸ Лицо и маска Михаила Зощенко : сборник / сост. Ю. В. Томашевский. М. : Олимп-ППП (Проза. Поэзия. Публицистика), 1994. 368 с. С. 110.

роды его повествовательной манеры с ее акцентом на принципиальную объективацию. Это своеобразное соединение очевидности изображения с неочевидностью авторских выводов. Выводы должен был сделать читатель, оценивая героев, ситуации и общую панораму жизни. Чехову были чужды прямые жесты моралиста.

Вот профессор из «Скудной истории» и преосвященный Петр из рассказа «Архиерей» при всем внешнем благополучии томятся от неполноты бытия, от личностной недоовоплощенности. Это недовольство настоящим, это душевное одиночество незаметны окружающим, неочевидны.

Архиерей с удивлением осознает, что достигает своего положения ценой странной и трудно объяснимой утраты искренних человеческих связей. Видимо, что-то незаметно меняется в нем самом, в его характере, в его отношении к миру. *«Не мог он никак привыкнуть и к страху, какой он, сам того не желая, возбуждал в людях, несмотря на свой тихий, скромный нрав. Все люди в этой губернии, когда он глядел на них, казались ему маленькими, испуганными, виноватыми. В его присутствии робели все, даже старики протоиереи, все "бухали" ему в ноги, а недавно одна просительница, старая деревенская попадья, не могла выговорить ни одного слова от страха, так и ушла ни с чем. И он, который никогда не решался в проповедях говорить дурно о людях, никогда не упрекал, так как было жалко, – с просителями выходил из себя, сердился, бросал на пол прошения. За всё время, пока он здесь, ни один человек не поговорил с ним искренно, попросту, по-человечески; даже старуха мать, казалось, была уже не та, совсем не та!»*¹¹⁹.

Рассказ завершается смертью архиерея. Неостановимый поток сменяющих друг друга человеческих существований поглощает персональное бытие центрального героя рассказа, уравнивая уникальную личность (а любая личность по-своему уникальна) со всеми покинувшими этот мир. Время не стоит на месте. *«Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал.*

¹¹⁹ Чехов А. П. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 8. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 459.

А потом и совсем забыли. И только старуха, мать покойного, которая живет теперь у зятя-дьякона, в глухом уездном городишке, когда выходила под вечер, чтобы встретить свою корову, и сходилась на выгоне с другими женщинами, то начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят... И ей в самом деле не все верили»¹²⁰.

Живущие нескладно и невпопад чеховские герои легко попадают в зону забвения. Да, «человека забыли» – это поистине универсальная чеховская фраза, маркирующая безжалостный процесс отчуждения всех ото всех.

К арсеналу «случайностных» средств художественного отображения сущего можно отнести не только специфическую модель броского ситуативного анекдота, но и лирическую импрессионистичность стиля, столь свойственную прозе Чехова. Писатели-импрессионисты, как и живописцы соответствующего направления, фиксировали свое внимание на преходящем, на мимолетном. Их произведения порой были своеобразным «стоп-кадром», передающим эмоциональное состояние времени. Чтобы поймать такой миг, уловить такое настроение, разумеется, необходима особая поэтика, специфический набор изобразительно-выразительных средств, способных адекватно выявить тончайшие оттенки и переливы. Чехову были ведомы творческие тайны художественного подтекста, открывающие неявные смысловые связи разных сторон многомерной жизни.

Проза Чехова – это специфичная анатомия и физиология пошлости. Мир пошлого человека не всегда явен, ибо его обладатель склонен к социокультурной мимикрии, даже к некоей нарочитой театрализации собственного бытия. Однако такого человека выдает и очевидная радость по поводу скучной повторяемости жизни, и сознательно редуцированные пространственно-временные координаты существования (точечное «здесь и сейчас»). Этот мир пошляка душен и герметичен, интересы подобного человека узки и убоги. Писатель прямо не высказывает в его адрес откровенных филиппик. Он позволяет себе сетование

¹²⁰ Чехов А. П. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 8... С. 466.

по поводу такого эгоистического самодовольства лишь в очень редких случаях, как делает это, скажем, в рассказе «Крыжовник»: *«Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стряется беда – болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других»*¹²¹.

Чехов предвосхитил тенденцию, во многом определявшую развитие русской прозы XX века. Речь идет о специфическом «атомарном» подходе к художественно постигаемой действительности. Именно там, в маленькой клеточке социального целого можно обнаружить элементы возникающего хаоса, надвигающегося кризиса. Возникал вполне закономерный вопрос, а готов ли ординарный человек к личностному самосознанию и преодолению такого кризиса? Думается, подобные чеховские вопросы периодически возникают перед нами вновь и вновь.

Интересно осмысление художественного опыта А. П. Чехова писателем и филологом С. Д. Кржижановским. Сигизмунд Доминикович посвятил классику две статьи: «Чехонте и Чехов (рождение и смерть юморески)» (1940), «Писательские «святцы» Чехова» (конец 1930-х годов). А в задуманной в середине 1930-х годов, но так и не осуществленной работе «История ненаписанной литературы» писатель предполагал отдельную главку посвятить нереализованным замыслам Чехова.

Что же интересовало Кржижановского в Чехове-художнике? Думается, это, прежде всего, потенциальная энергия свернутого в тугую пружину слова, удивительная емкость краткой фразы. Кржижановский сам по-художнически тянулся к такому лаконизму, чреватому многими дополнительными коннотациями. В коротком тексте может быть свернут целый роман. В чеховском рассказе 1882 года «Жизнь в вопросах и восклицаниях» Кржижановский увидел обобщенную схему всех лапидарных жизнеописаний типичного чеховского героя. Этот текст соткан из характерных слов, особо интонированных реплик, итоговых сужде-

¹²¹ Чехов А. П. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 8... С. 302.

ний взрослеющего персонажа и всего того многоголосия, которое всегда есть в малой прозе писателя.

Кржижановского интересовало испытание чеховского героя текучим временем. Оно (время) есть и вроде бы его нет. Время ускользает, как песок, струится между пальцами. Но, ускользая, забирает что-то у человека. В рассказе Кржижановского «Собиратель щелей» есть мерцающий чеховский смысловой пунктир. Таковы слова персонажа о «щелях времени».

Кржижановский отмечает: *«Чехонте-Чехов обладал удивительно точным чувством длительности. Рассказы этого типа никогда не выходят у него за пределы четырех-пяти страниц. И вместе с тем шкала напряжения многоступенна и все время идет вверх (один крохотный рассказ этого типа так и назван – «Вверх по лестнице»). Мастер достигает этого при помощи чрезвычайно быстрого темпа накопления мотивов (волевых стимулов, психологических привесков)»*¹²².

Лаконизм был той площадкой, на которой выразительно сопрягались случай и судьба. Да, случай неверен, прихотлив, капризен, ничтожен, нелеп, но именно он очень часто знаменует совершенно новый поворот судьбы, новую линию чертежа жизни, ведет либо к смехотворному обрыву-краху, либо к драматической коллизии, либо к трагикомическому балансированию на качелях между страшным и смешным.

Статья «Чехонте и Чехов (Рождение и смерть юморески)» не случайно так названа Кржижановским. Она не просто констатирует наличие тех или иных элементов чеховской поэтики, она призвана обозначить динамику творческого роста художника, процесс обретения создаваемым образным миром большей глубины и стереоскопичности, многомерности. *«Юморески и маленькие рассказы движутся, как мы видели, почти всегда в плоскости, как мухи, ползающие по стеклу, за которым к тому же сомкнуты и ставни. Но вот ставенные створы распахнулись и открыли законный пейзаж – перспективу. <...> Дело в том, что почти все*

¹²² Кржижановский С. Д. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре : собрание сочинений. Т. 4 / сост. и комм. В. Перельмутера. СПб. : Симпозиум, 2006. 848 с. С. 587.

зрелые произведения нашего мастера (в отличие от ранних) построены по методу перспективизации сюжетного материала, следующие друг за другом главы переводят из одного перспективного плана в другой, более глубокий, и люди и вещи даны в строгом ракурсе. В рассказе «Устрицы» (1884) Чехов взял у юморески лишь ее внешний контур, литературную тару, и сумел наполнить ее глубоким трагическим содержанием. С Чехонте было покончено»¹²³. Подчеркнем, что было покончено с плоскостным миром ранних юморесок, но не с лаконизмом как таковым, как продуктивным творческим принципом. Просто лаконичный способ отображения реальности обрел новое сложное качество – бытийную глубину.

Кржижановский был, если можно так выразиться, «благодарен» Чехову за яркое анатомирование жизненного абсурда – того явления, которое и самого Кржижановского постоянно занимало на протяжении всей творческой жизни. Это явление пряталось в обиходных фразах, повседневных поведенческих реакциях, проникало в официальные лозунги и документы власти. Абсурдное, что называется, «носилось в воздухе» и было слагаемым общественного сознания.

Кржижановский задумывался и о власти вещей над человеком. Вещь диктует модель поведения, создает рисунок человеческой судьбы. С. Кржижановского настораживала агрессия вещи. Быт отталкивал своей экспансией, своей неотменяемостью и мелочной предметностью. Вещное не позволяло задумываться о вечном. Вещь заслоняла человека. Рассказ Кржижановского «Квадрат Пегаса» – очень «чеховский» рассказ.

Размышления о Чехове связаны в сознании Кржижановского с проблемой номинации в широком спектре ее значений – будь то заглавие произведения, будь то имя (прозвище) персонажа. Писатель, открывая мир, дает каждой реалии, каждому явлению, каждому существу Имя. Художник, по природе своей деятельности, – номинатор. Он демиург своего творческого мира. Назовешь – определишь судьбу вещи, явления, человека, введешь в некий умозрительный ряд соположных явлений, найдешь этому явлению свое законное место в созданной тобой

¹²³ Кржижановский С. Д. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре: собрание сочинений. Т. 4 ... С. 603–604.

системе ценностей. Не такая уж простая аксиологическая задача! «Фамилии персонажей – это как бы визитные карточки на дверях, вводящих в тему»¹²⁴. Особую значимость, которой Чехов наделял номинацию, Кржижановский в статье «Писательские «святцы» Чехова» выводил из самой природы лапидарной повествовательной формы, не позволяющей автору быть избыточным в уточняющих описаниях. «Но краткий рассказ не может себе позволить роскоши предоставить своему герою несмысловую фамилию. Миниатюра, заканчивающая свою жизнь на третьей тысяче печатных знаков, должна беречь каждую свою букву. Самое определение такой литературной микроформы может звучать так: рассказ, который короче своего персонажа. То, что персонаж не успеваешь досказать в двух страницах словами или выявить действиями, он принужден дообъяснить своим наименованием»¹²⁵.

Кржижановский пишет о творческих муках, связанных с выбором названия пьес. «Я скажу о том, как он страшно мучительно работал над зачеркиванием своих заглавий. Возьмите записную книжку о «Трех сестрах». Несколько раз это меняется. Мы видим эти названия, написанные карандашом и обведенные чернилами. Зачем это, почему не зачеркнуть совсем? Образ карандашный уже живет, мучает драматурга, и зачеркнуть нельзя»¹²⁶. В той же статье «Пьеса и ее заглавие» Кржижановский убедительно демонстрирует нам, как найденное удачное название «Чайка», становясь важным семантическим пунктиром, проходит через текст пьесы и накапливает энергию своих дополнительных коннотаций и переключек со всем образным целым произведения.

И еще одно обстоятельство, роднящее Кржижановского с Чеховым. Они оба – люди театральной культуры. Чехов писал пьесы, а порой и свои юморески строил как миниатюрные драматургически состоятельные сценки. Кржижановский писал и пьесы, и киносценарии, и научные работы по истории драматургии и театра (о Шекспире, Бернарде Шоу).

¹²⁴ Кржижановский С. Д. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре: собрание сочинений. Т. 4 ... С. 581.

¹²⁵ Там же. С. 608.

¹²⁶ Там же. С. 626.

Это неизбежно приводило обоих художников к пониманию *жестовой* природы сценического слова. Слово было не абстрактным знаком на книжной странице, а миниатюрной поведенческой моделью – репликой в живом диалоге, выводящем в сложную дискурсивную систему социальных отношений. В слове свой «театр жизни».

§21. Явные и неявные смыслы «святочного рассказа»

Московское издательство «Никея» в 2018–2019 годах выпустило несколько сборников так называемых «святочных рассказов» в серии «Рождественский подарок»¹²⁷. Уже первое знакомство с содержанием данных сборников убеждает, что мы имеем дело с весьма любопытной страницей истории отечественного искусства слова. В девятнадцатом веке и в начале века двадцатого этот повествовательный жанр был весьма популярным в газетно-журнальной литературе своего времени.

Некоторые литературные жанры по степени их востребованности массовым читателем имеют, так сказать, сезонный характер. По завершении времени летнего отдыха в дореволюционной журналистике появлялся спрос на незатейливые истории о «курортных» и «дачных» романах городского обывателя, об отпускных путешествиях в поисках приключений и неожиданных острых впечатлений. Ну, а новогодние недели от Рождества до Крещения рождали вполне естественную читательскую тягу к знакомству с новыми святочными рассказами.

Как показывают названные мной сборники, в этом жанре успешно работали известные русские писатели – Н. Гоголь, Д. Григорович, Н. Лесков, Н. Гарин-Михайловский, Г. Успенский, В. Короленко, А. Чехов, М. Горький, В. Дорошевич, А. Куприн, И. Шмелев, А. Аверченко, Тэффи.

¹²⁷ Святочные рассказы русских писателей / сост. Т. В. Стрыгина. М. : Никея, 2018. 432 с.; Страшные святочные истории русских писателей / сост. Т. В. Стрыгина. М. : Никея, 2018. 448 с.; Веселые святочные истории русских писателей / сост. Т. В. Стрыгина. М. : Никея, 2019. 448 с.

Святочные рассказы бывают серьезные и шутивно-веселые. Серьезные могут быть отнесены к душеспасительной, нравоучительной литературе, поскольку весьма важным компонентом в них выступает мотив покаяния. Герой ощущает свою вину, вспоминает все свои преступления и пытается с помощью акта милосердия, какого-нибудь воистину благонаправленного поступка искупить свою вину, очистить свою душу от груза накопившихся неблагоприятных проступков и недостойных действий. Толчком к осознанию собственной греховности порой служит неожиданная ситуация испытания, столкновение с чем-то необъяснимо страшным. Кроме того, в структуре святочного рассказа немаловажную роль играет мотив тайны. Иногда этот мотив связан с неким загадочным предметом, как в рассказе Евгения Баратынского «Перстень». Предмет может выступать и просто отправным пунктом линейного развертывания фабулы, что мы обнаруживаем, например, в рассказе Николая Лескова «Жемчужное ожерелье».

Святочные рассказы, будучи явлением массовой календарной словесности, как отмечают исследователи, отличаются хронологической приуроченностью, наполнены эмоциональной атмосферой ожидания чудесного, особенно в рождественский сочельник, в преддверии таинства рождения Спасителя. Непременным признаком святочных рассказов является и наличие рассказчика. По своему генезису святочные рассказы восходят к быличкам – фольклорному жанру несказочной прозы. Характерным свойством отечественных святочных рассказов можно назвать также акцент на социальной проблематике, чем собственно отличалась и вся русская классика. Фантастические элементы в святочных рассказах имели разнообразные формы своего проявления. Одной из таких форм был вещий сон. На мотиве вещего сна, например, основан «страшный» рассказ Ивана Путилина «Сорок лет среди грабителей и убийц».

Комические («веселые») святочные рассказы были предназначены для другой роли – роли занимательной призмы, с помощью которой открывается противоречивая и пестрая картина окружающей жизни. В таком случае жанр как таковой выполняет чисто служебную функцию. В этом отношении весьма показателен рассказ А. П. Чехова «Ночь

на кладбище». Выполненный в занимательном жанре пародийно решенного «святочного рассказа», он был опубликован молодым писателем в первом номере журнала «Сверчок» за 1886 год и подписан еще ранним псевдонимом писателя – А. Чехонте. Перед нами своеобразный «рассказ в рассказе».

В анекдоте, как мы знаем, обязательно должен быть неожиданный смысловой обрыв. Есть такой семантический «сло́м» и здесь: ужасное оказывается мнимым, весь случай свелся к безобидно-смехотворному казусу. Первоначальная версия случившегося опровергнута другой версией. Ситуация разрешается юмористическим смехом. В то же время Чехов тут вовсе не заботится о благостной нравоучительности, его внимание обращено на повседневное существование обыкновенного человека. В тексте пока робко мерцают значимые мотивы прозы позднего Чехова, трагикомические по своему основному эмоциональному наполнению.

Пародийные святочные рассказы уже в послереволюционные годы пишет Михаил Зощенко, соблюдая требования жанровой матрицы такого типа произведений. Четыре текста Зощенко отражают четыре эпохи: 1913-й предвоенный год, 1915 год – разгар мировой войны, 1920 год – период военного коммунизма, 1923 год – эпоха НЭПа. Все четыре текста резко различаются по лексике, историческим и социокультурным реалиям, повседневным ситуациям. В первом рассказе действие происходит в будуаре некоей графини фон Пиксафон, ожидающей своего любовника барона Штепселя. Туда проникает Васька Хрящ, *«который хотел ограбить графиню, но, раскаявшись в своих преступлениях, он решил предаться в руки правосудия»*¹²⁸. Рассказ завершается всеобщим примирением: *«– Вяжите меня! – хрипло сказал Васька, зарывав от счастья. И все трое обнялись, рыдая от счастья. А там, вдали, за окном, плакал чей-то полузамерзший труп ребенка, прижимаясь к окну. Колокола гудели»*¹²⁹.

¹²⁸ Зощенко М. М. Уважаемые граждане: Пародии. Рассказы. Фельетоны. Сатирические заметки. Письма к писателю. Одноактные пьесы. М.: Кн. палата, 1991. 664 с. С. 154. (Из архива печати).

¹²⁹ Там же.

Во втором рассказе описываются фронтовые будни и абсурд войны, в третьем рассказе, переносящем нас в 1920-й год, в текст вводится производственная тематика и рефреном звучит фраза «Приводные ремни шелестели». А в четвертом рассказе повествуется о нэпмане Егоре Ньюшкине, торгующем шнурками и резинками, со страхом ожидающем прихода фининспектора. Но вошедший фининспектор действует вполне по законам чудесного, столь характерного для святочного рассказа:

«– А где же хозяин?

– Я здесь, – сказал хозяин, покачиваясь на верхней ветке.

– Слазь оттуда! – сказал фининспектор, сморкаясь в чистую бумажку. – Я принес вам обратно деньги, переплаченные вами за прошлый месяц.

– Ну? – сказал нэпман Ньюшкин, качаясь.

В этот момент хрупкое дерево, купленное из частных рук, не выдержало и упало, придавив своей тяжестью корыстолюбивого торговца.

Так наказываются жадность и религиозные предрассудки.

Внесите же подходящий налог!»¹³⁰. В этом последнем тексте уже очевидно присутствие советского новояза, комически оттененных идеологических клише нового времени.

Как видим, и страшные, и веселые, и пародийные святочные рассказы русских писателей способны удовлетворить самые разные запросы читателей. Сборники таких рассказов ныне издают, их тщательно исследуют, находя им необходимое место в совокупном корпусе текстов русской литературы.

¹³⁰ Зоценко М. М. Уважаемые граждане: Пародии. Рассказы. Фельетоны. Сатирические заметки. Письма к писателю. Одноактные пьесы... С. 156.

Глава третья

ИМПЛИЦИТНЫЕ ФОРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ САТИРИКОВ И ЮМОРИСТОВ XX ВЕКА

§22. Алхимия смеха и ее секреты (по страницам популярной книжной серии)

Как известно, средневековые алхимики упорно, но тщетно искали «философский камень», который позволял превращать обычные материалы в драгоценные серебро и золото. С этими таинственными поисками было связано множество самых загадочных историй, сложилась целая занимательная литература на эту тему. Люди любят пощекотать себе нервы и потренировать воображение.

Однако, на самом деле, давно есть в распоряжении человечества такой «философский камень», который позволяет из самых обыкновенных жизненных реалий и незаметных мелочей извлекать поистине драгоценные смыслы. Этот «философский камень» – удивительная способность человека смеяться и создавать смешное, способность рассматривать примелькавшиеся явления действительности через призму комического.

В 2000–2010 гг. издательство «Эксмо» выпустило многотомную «Антологию сатиры и юмора России XX века». Пятьдесят шесть солидных фолиантов по 600, а то и по 800–900 страниц дают широкую и разнообразную картину творчества отечественных мастеров комического. В основу формирования антологии было положено несколько принципов, позволявших представить и совокупный культурный вклад творческих коллективов, и персональное художественное наследие, и движение наиболее востребованных в сатире и юмористике жанровых форм. Так, есть тома, знакомящие читателя с феноменом российской журнально-газетной

сатиры и юмористики. Таковы книги «Сатирикон» и сатириконцы», «Клуб 12 стульев» (как известно, так именовался раздел на 16-й полосе «Литературной газеты»), «Крокодил» всех времен и народов». Есть в серии книги, сформированные по тематическому, жанровому или стилевому принципу – «Литературная пародия», «Эпиграмма», «Афористика и карикатура», «Одесский юмор». Но, конечно, основная часть многолетнего собрания – это книги, демонстрирующие художественные достижения отдельных авторов. Перед нами блистательная россыпь ярких имен всех тех поэтов и прозаиков, кто последовательно украшал своими текстами журналы и газеты на протяжении всего столетия. Начало века – это, разумеется, Влас Дорошевич, Аркадий Аверченко, Аркадий Бухов, Тэффи, Саша Черный, Дон-Аминадо. 1920–1930-е годы – Владимир Маяковский, Михаил Булгаков, Пантелеймон Романов, Исаак Бабель, Даниил Хармс, Михаил Зощенко, Евгений Замятин, Валентин Катаев, Илья Ильф и Евгений Петров, Евгений Шварц. А вторая половина, или даже последняя треть века – Фазиль Искандер, Василий Аксенов, Александр Иванов, Михаил Задорнов, Виктор Шендерович, Юз Алешковский, Владимир Войнович, Григорий Горин... Этот ряд можно продолжать.

Чтение книг «Антологии сатиры и юмора России XX века», помимо своей увлекательности, дает нам еще опыт специфической комической рефлексии российской жизни со всеми ее взлетами и падениями, со всеми ее противоречиями и чертами вопиющего абсурда.

Правда, умозрительный полный учет комических литературных текстов минувшего столетия подводит нас к пониманию, что далеко не все авторы удостоились томов в «Антологии сатиры и юмора России XX века». Нет книг Андрея Платонова, Всеволода Иванова, Сергея Зайцкокого, Юрия Слезкина, да и, наверное, многих других авторов, чье творчество тоже заставляет нас задуматься о многообразии секретов комического письма. Так что данная «Антология сатиры и юмора России XX века» как интересный издательский мегапроект когда-нибудь может быть продолжена.

§23. Недоговоренности и аллюзии в текстах писателей-«сатириконцев»

В апреле 1908 года российские читатели взяли в руки первый номер нового иллюстрированного журнала. Название крупноформатного еженедельника вызывало в памяти роман древнеримского автора Петрония Арбитра «Сатирикон». Вызывали жгучий интерес и разножанровые текстовые материалы, и выразительные шаржи, карикатуры, существовавшие на журнальных страницах с полным правом самостоятельных произведений изобразительного искусства. Отечественный читатель в это время испытывал настоящий голод на сатирико-юмористические издания. Манифест Николая Второго от 17 октября 1905 года поначалу приоткрыл шлязы для свободного слова, и в 1905–1906 года в стране, как грибы после дождя, появились в огромном количестве (до 300-х!) сатирические журналы всех политических мастей и оттенков. Но революционная волна схлынула, власть с поспешностью прикрыла все крамольные издания, и к 1908 году это информационное поле катастрофически опустело. Вот почему появление «Сатирикона» стало желанным подарком ценителям сатирико-юмористической журналистики.

Надо сказать, российский читатель на протяжении многих предшествующих десятилетий был воспитан на литературно-художественных журналах. Еще в начале XIX века в России появился такой историко-культурный феномен, как «толстый» журнал «с направлением». Это было правдивое зеркало социокультурной жизни, подлинная школа формирования общественной мысли. Многие поколения российских вдумчивых интеллектуалов и интеллигентов выросли на «Современнике», «Отечественных записках», «Вестнике Европы», «Русском богатстве», «Русской мысли».

Ближе к рубежу XIX–XX веков стал все более заметным процесс демократизации российского читателя. Увеличилось количество грамотных людей. Читателем становился и лавочник, и пекарь, и извозчик, и трактирный половой, и горничная. Все большей популярностью стали пользоваться ежедневные газеты, в которых, кстати, печатались и серьез-

ные писатели. Творческие биографии А. Чехова, М. Горького, В. Короленко, А. Куприна, Л. Андреева непредставимы без периода активного сотрудничества в массовых газетах. Появляются «короли фельетона» А. В. Амфитеатров и В. М. Дорошевич. Рядом с «толстым» журналом стали вполне естественно «произрастать» журналы «тонкие», рассчитанные на самую широкую читательскую аудиторию. «Сатирикон», будучи как раз таким «тонким» еженедельником, продолжил и значительно обогатил традиции популярных массовых изданий того времени («Будильник», «Стрекоза», «Осколки»).

Появился этот журнал в достаточно душное время цензурных запретов и разного рода ограничений. Потому вполне справедливо писал А. Куприн: *«Сатирикон» был чудесной отдушиной, откуда лил свежий воздух*. История этого журнала включает два этапа – этап собственно «Сатирикона» (1908–1913) и период издания «Нового Сатирикона» (1913–1918). Что это означает? А это означает 10 лет активного присутствия в отечественной журналистике. Это 52 номера в год, около пяти-сот номеров за десятилетие! Сотни текстов, сотни рисунков. И многие тысячи благодарных читателей. А все это благодаря уникальному авторскому коллективу и не менее уникальному редактору. Только несколько первых номеров журнала выпустил первый его редактор – художник А. А. Радаков. Все же остальное время редакторское кресло безраздельно принадлежало остроумному и плодовитому юмористу Аркадию Тимофеевичу Аверченко.

Когда листаешь страницы «Сатирикона» (надо заметить, что полный комплект всех номеров журнала есть только в Российской национальной библиотеке в Петербурге), то невольно обращаешь внимание на великое множество причудливых наименований авторов. Псевдонимы, псевдонимы, псевдонимы... Какие авторы за ними спрятались? Какую литературную игру они с читателем затеяли? Без помощи капитального «Словаря псевдонимов», прилежно составленного скрупулезным историком и библиографом Иваном Филипповичем Масановым тут, разумеется, не обойтись.

В произведениях малых и минимальных жанров, принадлежащих перу А. Аверченко, А. Бухова, Тэффи, Саши Черного, Дон-Аминадо,

П. Потемкина, О. Дымова, В. Князева, Н. Агнивцева, отработывалась техника комического письма. Авторы продуктивно трансформировали так называемые «первичные письменные жанры» – создавали иронически стилизованные тексты телеграмм, писем, репортажей, докладов, протоколов, исторических грамот и т. п. Подобную творческую работу, как мы знаем, в свое время успешно проводил А. Чехов (особенно в период публикации его сочинений под псевдонимом Антоши Чехонте). Достаточно вспомнить его «Жалобную книгу» или шуточную «лекцию» «О вреде курения». Поэтому не случайно и в «сатириконском» творчестве блистательной Тэффи (Н. А. Бучинской-Лохвицкой) мы обнаруживаем дальнейшее развитие этой чеховской линии.

Вообще, надо заметить, уроки А. Чехова для «сатириконцев» были принципиально важны. Вполне закономерно, что наряду с «полицейским», «дипломатическим» и другими тематическими номерами журнала «Сатирикон» юмористы выпустили специальный номер «О пошлости». Пошляк, живущий в единственно возможной для него точке времени и пространства – «здесь и сейчас», – это типично чеховский персонаж, бескрылый обыватель, не замечающий, как бесцельно растрачивается его собственная жизнь, лишенная каких-либо высоких устремлений.

Нравы общества – это то тематическое поле, на котором находят свои актуальные темы авторы «Сатирикона». Ведь нравы – это этический уклад, обыденные поступки, обычаи. Это не абстрактные и красивые декларации и моральные сентенции, а та каждодневная социальная практика, что проецируется на бытовую плоскость, что связана с рутиной жизни. Именно об этом с горечью писал Леонид Андреев: *«Самая несносная тирания – это тирания мелочей»*. Жизнь, сводимая к ничтожным мелочам, поступки, приобретающие статус будничной привычки. Сатирики пытаются увидеть в мотыльковой сиюминутности отражение универсальных закономерностей. Они стремятся проверить фальшивую пафосность иных высокопарных суждений целительной иронией. Только так можно опознать и адекватно оценить рассеянные в окружающей действительности «мнимые величины». Как известно, В. Маяковский-сатирик дебютировал в «Новом Сатириконе». Используя

изнаночный жанр ложного панегирика, он создает свои известные сатирические «Гимны» («Гимн судьбе», «Гимн обеду», «Гимн ученому»).

«Сатириконцы» схватили суть вступающего на историческую арену массового человека, усредненного социального типа, того «Грядущего хама», о котором писал в своей известной работе 1905 года Д. С. Мережковский. Этот усредненный человек легко тиражируется, он способен породить, как бы мы сегодня сказали, великое число обезличенных «клонов». О таком усредненном человеке с ироническим ядом писал «сатириконец» Саша Черный:

*Все в штанах, скроённых одинаково
При усах, в пальто и в котелках.
Я похож на улице на всякого
И совсем теряюсь на углах...*¹³¹

Оставаясь в границах тематического поля общественных нравов, «сатириконцы» прогностически точно разглядели зародыши безыдеального общества потребления, когда буквально все становится потребительским товаром – мода, слава, репутация, дарование, стиль, слово. «Сатириконцы» в своем современнике увидели не достойного сострадания «маленького человека», о судьбе которого столько слез пролила классическая литература, а человека «мелкого», соединившего в себе этакий взрывной поведенческий коктейль будущего Шарикова – смесь невежества, самоуверенности и агрессии. Массовый человек, человек толпы, этой «икры голов», тяготел к поразительным в своей элементарности простым решениям, потому всегда мог легко и бездумно соблазниться очередным утопическим построением. Как такое осуществляется в реальной исторической перспективе, «сатириконцы» скоро постигли на собственном опыте. Время Смуты безжалостно разметало их в эмигрантские годы по пространствам русского «рассеяния». Кто-то, как Тэффи, Саша Черный, Дон-Аминадо, осели в Париже. Аверченко уедет в Прагу, где и завершит свои земные дни. Аркадий Бухов переберется в буржуазную Прибалтику, потом вернется в Советский Союз и станет сотруд-

¹³¹ Черный Саша. Стихотворения / сост. и вступ. статья Ф. Кривина. М.: Художественная литература, 1991. 414 с. С. 33.

ником сатирического журнала «Крокодил». Разные биографии, разные повороты творческих судеб... Как-то, в самом начале 1930-х годов, «русские парижане» Саша Черный, Тэффи и Дон-Аминадо попытались было возродить «Сатирикон» с тем же тематическим диапазоном, что и прежде, – от повседневного быта и нравоописательных сценок до серьезных политических проблем. Но дело пошло вяло, было выпущено не так много номеров. Видимо, сказывался отрыв от отечественной почвы – и время не то, и тематические предпочтения у читательской публики были иные. Да и тот многочисленный круг инициативных авторов, что был когда-то, не складывался.

Однако можно с уверенностью сказать, что в истории отечественной словесности «Сатирикон» не потерялся, он не оказался преданным забвению. Точно так же, как дерево пускает боковые ростки, он дал побеги плодоносных литературных традиций. Иные внимательные читатели «Сатирикона» сами стали писателями-юмористами, усвоив творческие уроки знаменитого журнала. И в рассказах, юморесках, фельетонах многих современных мастеров комического письма нет-нет да слышится узнаваемая «сатириконская» интонация, ощущается не потускневшая за столетие саркастическая усмешка...

§24. Амбивалентность смеха Саши Черного

Имя сатирика и лирика Саши Черного известно каждому, кому дорога отечественная поэзия XX столетия. Феликс Кривин так писал в предисловии к сборнику стихотворений Саши Черного, вышедшему в 1991 году: «*А родился он в 1880-м, в один год с Блоком, и значит, это и о нем Блок сказал:*

*Мы – дети страшных лет России –
Забывать не в силах ничего.*

Впрочем, он это и о нас сказал, потому что страшные годы России не кончились и при нас, и не известно, при ком кончатся»¹³².

¹³² Кривин Ф. Саша Черный // *Черный Саша*. Стихотворения / сост. и вступ. статья Ф. Кривина. М.: Художественная литература, 1991. 414 с. С. 4.

Чаще о Саше Черном говорят в связи с замечательным сатирическим журналом начала века – «Сатириконом». Именно этот журнал, выходивший в России с 1908 года по 1918-й (с 1913 года редакция выпускала журнал под названием «Новый Сатирикон»), помог Александру Михайловичу Гликбергу стать Сашей Черным, обрести среду единомышленников, обладавших острым ироничным умом и достаточно разнообразной художественной техникой смешного. Аркадий Аверченко, Осип Дымов, Дон-Аминадо, Аркадий Бухов, Тэффи и другие талантливые поэты, прозаики и фельетонисты составляли этот яркий авторский круг. Правда, держался Саша Черный в этой компании несколько особняком и только много лет спустя осознал ценность этой творческой среды.

В детстве у Саши Гликберга было мало собственно детства, лучезарного, беспечного, как бывает у других более удачливых в этом смысле людей. Мальчика в многодетной семье часто наказывали за гимназические неуспехи, за разные детские шалости. Наверное, он остро ощущал нехватку ласки и понимания со стороны близких и потому отнюдь не случайно в пятнадцатилетнем возрасте сбежал из родительского дома.

Этот дефицит многомерной радости детства будущий поэт будет пытаться восполнить всю жизнь. Внешне достаточно замкнутый, закрытый, он сохранит нерастраченную детскость в своей душе, будет беззаботно играть с окрестными детьми, катая их на лодке на Крестовском острове (один из таких эпизодов подсмотрел К. Чуковский, удивившись открытию новых черт в характере и поведении друга). Позднее он обнаружит в Саше Черном дар незаурядного поэта для детей. Высокой оценке, данной Чуковским, который потом сам станет замечательным детским писателем, можно верить. Успеху у юных читателей и слушателей, по мысли К. Чуковского, *«немало способствовал его редкостный талант заражаться ребячьими чувствами, начисто отрешаясь от психики взрослых»*.

Собственно, и на мир взрослых, погрузившихся в трясины условностей и рутины бескрылой повседневности, он очень часто смотрит через призму восприятия удивленного ребенка. Ребенок часто выступает первооткрывателем, и удивление – вполне законный спутник любого открытия. Как и гипертрофированная радость. Конечно, ребенок не-

редко расплачивается за свою излишнюю доверчивость, нередко демонстрирует наивно-облегченное отношение к решению жизненных задач, воспринимает серьезный окружающий мир как мир игровой. Но ребенка оправдывает чистота присущего ему «наивного сознания», которая включает мелкий расчет и двоедушие. У взрослых же в современной поэту действительности такого обывательского расчета и двоедушия на фоне политического безвременья Саша Черный наблюдал сколько угодно.

*Опять, перестроив и душу, и тело
(Цветочки и летнее солнце – увь!),
Творим городское, ненужное дело
До новой весенней травы.
Начало сезона. Ни света, ни красок,
Как призраки, носятся тени людей, –
Опять одинаковость сереньких масок
От гения до лошадей¹³³.*

Название сборника «Детский остров» было у Саши Черного своеобразной обобщающей метафорой того чаемого и виртуального пространства, находясь в котором, он мог забыть о тяготах душевного повседневно и неразрешимых социальных проблемах эпохи. Этот мир ребенка привлекал его откровенной непосредственностью эмоциональных реакций на происходящее вокруг, светлой дымкой чудесного вымысла. В этом «мире-острове» все было особое – события, потрясения, мысли, слова. Если в своих «взрослых» стихах Саша Черный резко сталкивал так называемые возвышенные *поэтизмы* и резко сниженную лексику (*бытовизмы*), то обращение к призме детского мировидения заставляло поэта использовать в стихах уже совсем иной лексикон – специфические слова, выражения, повторы, интонации, свойственные речевой практике детворы.

Детское может выступать в литературе как инструмент *опознания абсурда*. Привычное рассматривается под другим углом зрения. «Наивное» сознание легче обесмысливает заезженные, стереотипные

¹³³ Черный Саша. Стихотворения / сост. и вступ. статья Ф. Кривина... С. 35.

фразы и утратившие значимость поведенческие реакции. Детская логика оказывается ближе к естественному «здоровому смыслу», чем конвенциональная логика взрослых, в основе которой привычка и инерция.

Это особенно наглядно представлено в прозе Саши Черного. Если сопоставить сатирико-юмористические новеллы писателя, с одной стороны, и рассказы из цикла «Детский остров», с другой, то воочию убеждаешься, что семантически емкое манипулирование повествовательными «точками зрения» (в том числе и точкой зрения ребенка) в прозе Саши Черного является по существу ведущим художественным приемом. По поводу такой готовности писателя по-детски взглянуть на мир А. Иванов писал: *«На этот счет сам поэт дал в одном из стихотворений шуточный (а на самом деле поэтически емкий) ответ: «Мне триста лет сегодня, а может быть, и двадцать, а может быть, и пять». Думается, именно в этом возрастном триединстве (библейской мудрости, взрослого житейского опыта и простодушия ребенка) залог успеха Саши Черного в качестве детского писателя»*¹³⁴.

О таком триединстве, наверное, не стоит забывать и нам – людям противоречивого и тревожного XXI века.

§25. Пародия как опыт творческой читательской рефлексии

Один писатель читает текст, принадлежащий другому писателю. Сколько противоречивых чувств может его охватывать при таком чтении! Тут и восторг, и соперничество, и несогласие, и солидарность, и зависть при виде чужой удачи, и ироническая усмешка.

Писатель обычно делится своими читательскими впечатлениями в дневнике, в записных книжках, в письмах близким или собратям по перу, в журнальной литературно-критической статье, в интервью, в передаче. А может выразить свою читательскую оценку и в форме пародии. Как сделал, например, Александр Куприн, оставивший нам три

¹³⁴ Иванов А. «Жил на свете рыцарь бедный» // *Черный Саша. Избранная проза / сост., послесл., коммен. А. С. Иванова. М.: Книга, 1991. 432 с. С. 406.*

пародии на творчество М. Горького, И. Бунина и С. Петрова-Скитальца. Все они были написаны в 1907 году, первые две опубликованы, третья хранится в архиве. Вот как начиналась пародия «Дружочки», посвященная М. Горькому: *«В тени городского общественного писсуара лежали мы троим: я, Мальва и Челкаш. Длинный, худой, весь ноздреватый – Челкаш был похож на сильную хищную птицу. Он лениво почесывал босой грязной пяткой другую пятку и сочно сплевывал в сторону. Мальва была прекрасна. Сквозь дыры старых лохмотьев белела ее ослепительная шкура. Правда, отсутствие носа красноречиво намекало об ее прежних маленьких заблуждениях, а густой рыбный запах, исходивший от ее одежды на тридцать пять сажен в окружности, не оставлял сомнений в ее ремесле: она занималась потрошением рыбы на заводе купца Деревякина. Но все равно, я видел ее прекрасной»*¹³⁵.

Кто только ни писал о Горьком! Кто только ни иронизировал по поводу его писательской манеры!

Известный критик-импрессионист и автор получившей популярность книги «Силуэты русских писателей» (три ее выпуска вышли в 1906–1910 гг.) Ю. И. Айхенвальд считал мир Горького «душным» и «тесным», а его героев называл «сосудами рассудочности»¹³⁶ (вместо того, чтобы просто жить, они «рассуждают о том, как надо жить, как надо строить жизнь»). По мысли критика, Горький «очень однообразен»: *«Право, не стоило так много странствовать по свету, по России, чтобы так мало увидеть и воспроизвести, так настойчиво повторяться»*¹³⁷.

В эту пору (1906–1910-гг.), когда литературные критики наперебой заговорили о «конце» Горького, об упадке его творческого таланта («испился», «кончился»), ироничный Корней Чуковский в статье «Максим Горький», опубликованной в своем сборнике литературных портретов «От Чехова до наших дней» (1908), с ядовито-язвительной усмешкой

¹³⁵ Антология сатиры и юмора России XX в. Т. 3. «Сатирикон» и сатириконцы / сост. И. А. Мазнин. М.: Эксмо-Пресс, 2000. 512 с. С. 364.

¹³⁶ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей / предисл. В. Крейда; худож. В. Е. Валериус. М.: Республика, 1994. 592 с. С. 450.

¹³⁷ Там же. С. 451.

писал: «Написав однажды *«Песнь о Соколе»*, он ровненько и симметрично, как по линейке, разделил все мироздание на *Ужей* и *Соколов*, да так всю жизнь, с монотонной аккуратностью во всех своих драмах, рассказах, повестях – и действовал в этом направлении. Распря *Ужа* и *Сокола* повторяется в *Бессеменове* и *Ниле* (*«Мещане»*), в *Гавриле* и *Челкаше*, в *Максиме* и *Шакро* (*«Мой спутник»*), в *Павлине* и *Черкуне* (*«Варвары»*), в *Матрене* и *Орлове*, в *Палканове* и *Вареньке Олесовой*, в *Якове* и *Мальве...*»¹³⁸. И далее в той же статье: «Если б это не было секретом полишинеля, я мог бы тысячами примеров доказать, как однообразно повторяют друг друга горьковские *Соколы* и *Ужи*. Будто писать рассказы – это все равно, что изо дня в день ходить в одну ту же канцелярию, садиться за один и тот же стол и переписывать одно и то же «отношение»»¹³⁹. Чуковский сравнивает горьковские сочинения с теоремами: «Дано: *Сокол* и *Уж*. Требуется доказать: *Сокол* лучше *Ужа*». Конечно, написан этот литературно-критический портрет с максимальной полемической горячностью, с несколько легковесно-насмешливыми перехлестами. Со всем этим внимательный читатель горьковских текстов может не согласиться. Но таков уж субъективный взгляд одного писателя на писателя другого, таков уж вариант творческого прочтения известных произведений, вполне имеющий право на существование.

А В. Шкловский в статье «Горький как он есть» (1924), напротив упрекал писателя в обремененности большим количеством разнородных фактов («он много рассказывает и все помнит»): «...у него развит больше всего пафос сохранения, количественного сохранения культуры, – всей»¹⁴⁰. И в качестве заключительного аккорда дает иронически оттененное сравнение: «Горький как ангар, предназначенный для мирового полета, но превращенный в склад Центросоюза»¹⁴¹.

¹³⁸ Чуковский К. И. Собрание сочинений : в 15 томах. Т. 6 / предисл. и коммент. Е. Ивановой. 2-е изд, электронное, испр. М. : Агентство ФТМ, Лтд., 2012. 624 с. С. 85.

¹³⁹ Там же. С. 86.

¹⁴⁰ Шкловский В. Б. Гамбургский счет / сост. А. Ю. Галушкина и А. П. Чудакова; предисл. А. П. Чудакова; подгот. текста и коммент. А. Ю. Галушкина. М. : Советский писатель, 1990. 544 с. С. 292.

¹⁴¹ Там же.

Это все примеры иронии, воплощенной в статьях.

Подчеркнем, Куприн пишет пародию, а это несколько иной по своей природе текст. Вспомним тыняновское определение пародии как «иронической стилизации». При этом он строго соблюдает основные правила пародийного творчества: острие комической критики обращено не на личность писателя, не на человеческие его качества, а на его творчество, на текст как таковой. В этом принципиальное отличие пародии от эпиграммы. Пародиста интересуют, прежде всего, особенности литературной манеры. Сгущая и преувеличивая эти приметы, доводя их до максимально крайнего выражения, он добивается смехового эффекта. В тексте пародии, как в кривом зеркале известного аттракциона «Комната смеха», мы узнаем такие знакомые, но искаженные черты текста-первоисточника.

В купринской пародии «Дружочки» объектом пародийной критики становится романтическая манера раннего М. Горького. Это весьма примечательно и вроде бы странно, ведь и самому А. Куприну подобная манера не была вовсе чужда. Достаточно вспомнить такие его знаковые произведения, как «Олеся» или «Суламифь». Однако романтика в горьковском исполнении чем-то (может, своей нарочитой избыточностью, излишней схематичностью) Куприна отталкивала. И он действовал в соответствии с комическим принципом интенсивного низведения отображаемого явления. Переиначивая известное изречение «От великого до смешного один шаг», можно сказать и по-другому: «От романтически-возвышенного до смешного один шаг». Вспомним, как это хорошо чувствовал А. Пушкин, когда иронизировал по поводу несколько запоздалой и неуместной романтической выпренности Ленского. Комический эффект производится в пародии Куприна соединением несоединимого – романтической патетики и натуралистически-сниженного описания физиологических подробностей, скажем, убийства человека.

«– Зарезал я одного купца, – продолжал Челкаш сонно. – Толстый был. Пудов в десять, а то и в двенадцать. Кабан. Ну, освеживал я его... Там всякие кишки, печенки... Сальник один был в полтора пуда. Купца ежели резать – всегда начинай с живота. Дух у него легкий, сейчас вон выйдет...»

– Известно, – сказал я.

Челкаш поглядел на меня пристально и жестко усмехнулся.

– А ты прежде отца в петлю не суйся... – сказал он с расстановкой. – Твоя речь впереди... Потом пошел я на его могилу. И такое меня зло взяло. «Подлец ты, подлец! – думаю. И харкнул ему на могилу.

– Все дозволено, – произнесла Мальва.

– Аминь, – подтвердил Челкаш набожно, – так говорил Заратустра»¹⁴².

И практически без какого-либо перехода пародист завершает текст на высокой патетической ноте: «Они ушли – оба молодые, стройные, гордые... Я все еще лежал в тени городского писсуара. Звенело солнце и смеялось море тысячами улыбок...»¹⁴³.

Данная пародия строится отнюдь не только на внешних текстуальных схождениях или совпадениях с текстом-первоисточником. За отдельными штрихами писательской манеры Горького Куприн-пародист обнаруживает очертания значительно большего – художественного сознания, повествовательной концепции. Как известно, Горький наделяет своих босяков склонностью к «умствованию», к широким философским обобщениям. В ранней прозе писателя то, что мы, разделяя, называем *житейской* философией, *художественной* философией и философией *научной*, предстает в виде концентрических кругов. И это справедливо, ведь, в конце концов, все эти варианты философских построений – всегда об одном, о сущностном: жизни и смерти, преступлении и наказании, о связях индивида с социумом, с миром, со временем. Куприну в прозе Горького претит не сам факт подобного философствования, а достаточно высокий коэффициент нарочитости. Слишком продуманно-завершенными, афористически отточенными фразами говорят горьковские герои. Это не хорошо и не плохо. По Куприну, кстати, хорошо знавшему реальную жизнь, так не говорят. Таким образом, подпитывало купринскую пародию простое несовпадение писательских манер. Горькому это

¹⁴² Куприн А. И. Полное собрание сочинений : в 7 томах. Т. 7. Приложение к журналу «Нива». СПб. : Издательское товарищество А. Ф. Маркс, 1912. С. 9.

¹⁴³ Там же.

не мешало оставаться Горьким. На афористичность речевого стиля персонажей Горького будут непременно указывать последующие исследователи его творчества. Это качество сделает узнаваемой литературную манеру Горького. А потому появление пародии Куприна на творчество Горького тоже совершенно неслучайно. Узнаваемость творческой манеры – это всегда соблазнительный объект для пародиста. Ведь она, эта узнаваемость, обеспечит и надежную коммуникацию с читателем. Читая пародию, всякий гарантированно узнает характерный горьковский стиль.

Аналогичную цель преследовал Куприн и в другой своей пародии «Пирог с груздями (Из кислых рассказов)», посвященной творчеству Ивана Бунина. И опять-таки, как и в случае с Горьким, пародия выражала двойной взгляд – взгляд Куприна-читателя и взгляд Куприна-писателя. Куприн-читатель мог быть широким и всеядным, Куприн-писатель (как, в сущности, и любой писатель!) был ограничен своими стилистическими установками. А потому то, что им не соответствовало и противоречило, решительно отторгалось. И пародия – красноречивое тому свидетельство.

Да и вообще посмотреть на художественный текст пристрастными глазами другого писателя – весьма интересное и поучительное занятие.

§ 26. Функции вербальных отсылок (черновые записи Ильи Ильфа)

Очевидна неубывающая популярность книг И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев», «Золотой теленок», «Одноэтажная Америка». Когда смотришь на полки книжных магазинов и библиотек, заставленные разными изданиями этих сочинений, неизбежно задаешься вполне законным вопросом: в чем же секрет такого непреходящего читательского успеха, такой прочной писательской славы?

А секрет этот в тех найденных И. Ильфом и Е. Петровым «сообщающихся сосудах», которые установили писатели между живой жизнью на улице и литературным творчеством. Это хорошо подтверждают

записные книжки и эпистолярное наследие И. Ильфа, мемуарные свидетельства Е. Петрова¹⁴⁴.

Писатель оказывается сродни увлеченному ботанику, терпеливо выращивающему редкое растение, собирающему семена, производящему необходимую селекцию. Эти растения – услышанные колоритные фразы, которые могут быть пересажены в благодатную почву литературного произведения. Их, эти фразы, надо услышать в шумной толпе, на базарной площади, в переполненном трамвае, в казенном учреждении. Услышать, немного «отредактировать», а затем пустить в новую, уже литературную жизнь. И. Ильф подчеркивал: «*Смешную фразу надо лелеять, холить, ласково поглаживая по подлежащему*»¹⁴⁵. Придя из жизни, слово, обрастая новыми смысловыми нюансами и став фактом литературы, снова возвращается в кипенье повседневной жизни. Но возвращается уже строчкой из знаменитого юмористического романа, словом из фельетона.

В записных книжках И. Ильфа мы найдем и слова из *куцега лексикона* незабвенной людоедки Элочки, и знаменитую *классификацию смертей*, которой так удивил Ипполита Матвеевича гробовых дел мастер Безенчук. Тут и упоминание *конной статуи Тимирязева*, и запись о *конторе рогов и копыт*, и выражение *пешеходов надо любить*, которое заставляет нас вспомнить соответствующую страницу из романа «Золотой теленок». Да, все слова, словосочетания, целостные фразы обрели особую стать, став необходимейшим элементом поэтики знаменитых романов.

Смешные фразы выступали в роли зеркальных осколков, в которых причудливо отразилась суетная пестрая жизнь послереволюционной России. Революция, отменив старые основания жизни, тем не менее, не отменила бюрократические порядки, а в какой-то степени даже умножила их засилье, поскольку нити канцелярского делопроизводства оказались в руках неподготовленных к такой деятельности, а то и вовсе малограмотных людей. О неправдоподобно разросшемся мире но-

¹⁴⁴ Ильф И., Петров Е. В краю непуганых идиотов. М. : Алгоритм, 2017. 304 с. (Заметки на полях).

¹⁴⁵ Там же. С. 129.

вого чиновничества свидетельствуют такие записи И. Ильфа: «В городе не было кожи. Она вся ушла на портфели»¹⁴⁶; «В учреждениях человека встречают гнетущим молчанием, как будто самый факт вашего прихода неприятен»¹⁴⁷. Последняя фраза исполнена, кстати, потенциального трагизма. Как тут не вспомнить повесть Юрия Тынянова «Подпоручик Киж», основанную на историческом анекдоте, зафиксированном еще в свое время Владимиром Далем! В анекдоте ошибка придворного писателя привела к безобидному возникновению фантомной фигуры некоего подпоручика Киж, с парадоксальной легкостью получавшего новые чины и звания. Тынянов идет дальше и обогащает повествование дополнительным трагическим мотивом, вводя, так сказать, обратную параллельную линию поручика Синюхаева. Тот по ошибке занесен тем же писателем в списки умерших, а значит, попросту выброшен из жизни. Это уже трагическая история «маленького человека», перемалываемого жерновами бюрократической государственной машины времени царствования Павла Первого.

Как писатели комического мировидения И. Ильф и Е. Петров были чрезвычайно внимательны к тем радикальным метаморфозам, которым подвергся быт. Любая эпоха, а особенно эпоха исторических катаклизмов, имеет как широкий *бытийный* разворот, так и *бытовое* измерение. С одной стороны, масштабные процессы: смена политического строя, социальных институтов, законодательной базы, экономических оснований жизни, ценностной шкалы. А, с другой, поражает появление мозаики мелочей повседневной жизни, возникновение новых привычек человеческого общежития. Одно ежедневное испытание чреватой скандальными ситуациями «коммунальностью» чего стоит (езда в переполненном трамвае, очередь за продуктами питания, существование в коммунальной квартире)! Влияли на бытовую атмосферу и внедрявшиеся принципы распределительной системы. Не случайна известная уже по знаменитому роману фраза из записных книжек И. Ильфа: «Объявление

¹⁴⁶ Ильф И., Петров Е. В краю непуганых идиотов... С. 106.

¹⁴⁷ Там же. С. 138.

в саду: пиво отпускается только членам союза»¹⁴⁸. Радикальное изменение быта влияет на нравы общества. Об этом с завидным постоянством писали в 1920-е годы и П. Романов, и М. Булгаков, и А. Платонов.

В записных книжках И. Ильф тщательно вырабатывал технику комического письма. Что именно приводит к смеховому эффекту? Иногда к этому ведет небольшое смысловое смещение, крохотный сдвиг, какое-нибудь сказанное «невпопад» слово. Тут в дело идет и одна кажущаяся случайной «лишняя» буква (как, например, в словосочетании «*памятник Первопечатнику*»¹⁴⁹). Записи И. Ильфа семантически двуслойны. Вот одна из таких фраз: «*Страшный сон. Снится Троя и на воротах надпись «Приема нет»*»¹⁵⁰. Один план вполне реален – сон мог быть спровоцирован бесполезным блужданием по учреждениям с их бюрократической волокитой, когда посетителя могла встретить недружелюбная табличка на двери конторы – «приема нет». А другой план отсылает нас уже к сновидческой образности, включается фантастическая реальность древних греческих мифов, бытовые несуразности приобретают другой масштаб. А ведь «сшивает» эти два плана всего одна измененная буква (*приём / Приам*)!

Писатели обыгрывали штампы рекламных текстов. Следы такой игры имеет запись И. Ильфа: «*Мне не нужна вечная игла для примуса. Я не собираюсь жить вечно*»¹⁵¹. Словосочетание «вечная игла» явно пришло из какого-нибудь рекламного проспекта или плаката, где оно подчеркивало надежность и долговечность товара. По той же причине бытовало и сочетание «*вечное перо*» в пору появления поршневых авторучек. А. Н. Толстой в связи с этим однажды пошутил: «*Раньше гусиными перьями писали вечные мысли, сейчас вечными перьями пишут гусиные мысли*».

И. Ильф и Е. Петров вошли в литературу в переломную эпоху, когда в сознание людей сплошным потоком входили новые жизненные

¹⁴⁸ Ильф И., Петров Е. В краю непуганых идиотов... С. 94.

¹⁴⁹ Там же. С. 97.

¹⁵⁰ Там же. С. 88.

¹⁵¹ Там же. С. 109.

реалии, новые бытовые ситуации и, соответственно, усваивались новые слова. Это каскадообразное обновление привычного речевого обихода, обыденного лексикона не могло не сопровождаться анекдотическими несообразностями, смехотворным соединением несоединимого. В таком словесном «коктейле» юморист мог обнаружить выигрышные художественные возможности, выразительные средства характеристики. Записные книжки И. Ильфа демонстрируют такие ошибки старых и новых слов. Когда писатель записывает сочетание трех слов «новый мир божий», то использует принцип контаминации, так как ориентируется на адекватное восприятие современного себе читателя, знакомого и с дореволюционным журналом «Мир Божий», и с журналом советской эпохи «Новый мир», выходящим, как известно, до сих пор. Игра слов получает вполне адресные историко-литературные отсылки. Точно так же отнюдь не на пустом месте возникает запись «Критик Девугорбов и фельетонист Не-Тыква»¹⁵². Это не отвлеченная игра слов, а фраза, связанная с конкретным историко-культурным контекстом, ведь, в самом деле, был и фельетонист, журналист, издатель И. М. Василевский (1882–1938), одним из псевдонимов которого был «Не-Буква», и критик Д. А. Горбов (1894–1967). Подобные аллюзии, которыми наполнена сатирико-юмористическая проза И. Ильфа и Е. Петрова, вполне опознавались читателями тех лет. Эти отсылки и намеки лишь теперь, по истечении многих десятилетий, стали нуждаться в дополнительных комментариях.

Сатирик, как правило, выступает достаточно точным барометром, фиксирующим первые признаки нарастающего абсурда. Ему свойственна роль заядлого коллекционера, прилежно собирающего и классифицирующего случаи поведенческого алогизма. Куда, как не к подобной коллекции, отнести запись И. Ильфа «По случаю учета шницелей столовая закрыта навсегда»¹⁵³? Учет как «случай» (то есть явление временное) парадоксально опровергается категорично-нелепым «навсегда».

В эпоху различных идеологических споров и принципиальных *отмежеваний* предметом внимания сатириков и юмористов становится

¹⁵² Ильф И., Петров Е. В краю непуганых идиотов... С. 100.

¹⁵³ Там же. С. 118.

политический повседневный лексикон, усвоенный в атмосфере митингов, при чтении газетных передовиц, в острой межжурнальной борьбе. Фантазия юмориста переносит этот словарь на явления других исторических эпох. Именно так И. Ильф стилистически «реконструирует» обновленную табличку под знаменитым полотном И. Репина в Третьяковской галерее: «*Иоанн Грозный оттежевывается от своего сына*»¹⁵⁴.

Сатирики и юмористы 1920-х годов в своей прозе по крупицам воссоздавали повседневное сознание рядовых граждан отечества, уделом которых стало участие в грандиозной перестройке российской жизни. Далеко не все из них могли быть людьми конгениальными масштабным задачам времени. Нередко это были и «лица, не истощенные умственными упражнениями» (по словам И. Ильфа), рядовые обыватели, обыденные персонажи новеллистики М. Зощенко, П. Романова, А. Платонова, М. Булгакова, судящие об эпохе, исходя из своего весьма ограниченного миропонимания. Эта ограниченность вкупе с характерным для того времени высоким социальным активизмом могли породить порой уродливые «цветы зла». И вполне закономерно сатирики осознавали свою миссию в создании некоего спасительного «противоядия» в собственном творчестве, ибо смех – это, прежде всего, опознание любой необоснованной претензии и высокоэффективная эстетическая критика.

§27. Секреты комического сказа Михаила Зощенко

Известна формула Леонида Леонова: «Произведение должно быть открытием по содержанию и изобретением по форме». Какими же своими творческими *открытиями* и *изобретениями* щедро поделился с читателями М. Зощенко? Прежде всего, это касалось *героя* его прозы. Писатель очень часто входит в мир литературы со своим уникальным типом героя. Это его первостепенное социально-психологическое открытие. Так, классики обогатили отечественную словесность

¹⁵⁴ Ильф И., Петров Е. В краю непуганых идиотов... С. 129.

целыми гирляндами запомнившихся типов – «лишние люди», «униженные и оскорбленные», «чумазы», «самодуры», «нигилисты». М. Горький уверенно ввел в литературу на рубеже столетий свои персонажные ряды – «босяков», «выломившихся», «дачников». Через много десятилетий В. Шукшин добавит к этой увеличивавшейся галерее разнообразных литературных персонажей своих «чудиков», а Ю. Трифонов как автор «городских повестей» с грустью приоткроет завесу над «никакими».

М. Зощенко застал в современной ему социальной реальности показательную метаморфозу «маленького человека», превращающегося из бывшего *объекта* жалостливого читательского участия и сострадания (об этом, можно сказать, страстно вопиет чуть ли не вся предшествующая литература – от карамзинской «Бедной Лизы» и до чеховского рассказа «Смерть чиновника»!) в уже самостоятельного *субъекта*, которому была предназначена новая социально-историческую роль. Но вот готов ли был этот «маленький человек» к такой роли? Не оказывался ли он уже не «маленьким», а просто элементарно «мелким» для такой сложной роли? А ведь когда человек по своему личностному потенциалу меньше уготованной ему судьбы, тогда он становится откровенно комическим персонажем. Как мы знаем, зерно комизма как раз и заключается в обнаружении необоснованной претензии персонажа на что-то большее, чем то, на что он реально способен.

Психоментальный мир героя рассказов М. Зощенко несет родимые пятна того «роевого» сознания, той психологии «множеств», всего того, что пышным цветом расцвело в начальную эпоху советской коммуналности. Порой вырывающаяся агрессия персонажа объясняется ощущением стоящего за его спиной этого гомогенного людского множества, вдруг обретшего свободу словесного самовыражения. Это придает уверенность герою, он готов рассыпать оценки всему и всем, незатейливо, но при этом категорично высказываться по любому поводу.

При этом герои юмористических рассказов Зощенко постоянно попадают впросак, терпят какие-то досадные бытовые неудачи. В рассказе «Баня» у персонажа смывается номерок, и возникает проблема с получением одежды. В «Аристократке» герой оказывается в ситуации финансового конфуза в театральном буфете. В «Нервных людях»

инвалид Гаврилыч, желая установить справедливость во время кухонной свары, получает «боевое» ранение («кастрюлькой по кумполу»). В рассказе «Качество продукции» порошок, найденный в оставленных вещах после отъезда иностранца-квартиранта и принятый первоначально за косметическое снадобье, оказывается средством от блох. Герой «Истории болезни» становится моральной жертвой медицинского «ухода» в больнице. И таких ситуаций многие и многие десятки в рассказах писателя.

Однако жалость и сочувствие к героям все эти неурядицы в их жизни не вызывают. И вот почему. Происходящее отнюдь не мешает персонажам быть безапелляционно-категоричными в своих суждениях. То и дело демонстрируя свое невежество, они тем не менее самонадеянно полагают, что знают всему цену и разбираются во всех тонкостях окружающего мира. Они могут «со знанием дела» утверждать, что аристократка – это та женщина, у которой *шляпка, чулочки фильдековские, мопсик на руках и во рту зуб золотой*¹⁵⁵. Они могут, отталкиваясь от слухов, самоуверенно пускаться в детализацию: *«Говорят, граждане, в Америке бани отличные. Туда, например, гражданин придет, скинет белье в особый ящик и пойдет себе мыться. Беспокоиться даже не будет – мол, кража или пропажа, номерка даже не возьмет. Ну, может, иной беспокойный американец и скажет банщику:*

– Гуд бай, – дескать, присмотри.

*Только и всего. Помогает этот американец, назад придет, а ему чистое белье подадут – стиранное и глаженное. Портянки небось белее снега. Подштанники зашиты, заплатаны. Житьишко!»*¹⁵⁶.

Персонаж у Зоценко может на совершенно пустом месте пускаться в глубокомысленные лингвистические размышления: *«Трудный этот русский язык, дорогие граждане! Беда, какой трудный. Главная причина в том, что иностранных слов в нем до черта. Ну, взять французскую речь. Все хорошо и понятно. Кескесе, мерси, комси – все, обратите ваше внимание, чисто французские, натуральные, понятные слова. А нуте-ка,*

¹⁵⁵ Зоценко М. Малое собрание сочинений / сост., ст., ком. И. Н. Сухих. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 896 с. С. 309.

¹⁵⁶ Там же. С. 355.

сунься теперь с русской фразой – беда. Вся речь пересытана словами с иностранным, туманным значением. От этого затрудняется речь, нарушается дыхание и треплются нервы»¹⁵⁷.

Герой малой прозы М. Зощенко – обыкновенный человек времени массовых миграций. Это была эпоха перехода от фронтового бытия и быта к повседневности мирной обыденной жизни. Люди из деревень, небольших провинциальных городков и далеких уголков страны устремились в поисках лучшей доли в большие города. Их ждал неустроенный «бивуачный» быт, шумные «коммуналки», приспособление к новым формам человеческого общежития, к новому житейскому укладу, к новым поведенческим нормам. А ведь приезжали люди со своими старыми привычками, стереотипами. Все это приводило к бытовым конфликтам. К таким же конфликтам приводил и слом прежней сословной структуры общества. Люди, занимавшие прежде свои автономные социальные «ниши» и «этажи», вдруг оказались рядом, на непривычно и неприлично тесном пространстве коммунальной кухни.

Такая ситуация, бесспорно, отражалась и на вербальных формах коммуникации. Человек из числа зощенковских персонажей проходил своеобразное «испытание» советским «новоязом». В обиходную простонародную речь героя попадали словечки из речей митинговых ораторов, выражения из сферы политических лозунгов и газетных передовиц. Можно сказать, на него, этого обыкновенного человека, обрушился настоящий водопад неизвестных доселе слов и понятий. Некритически усвоенное, все это рождало самый настоящий смехотворный вербальный коктейль. Такие семантические сдвиги в речевом обиходе своих персонажей отмечали и современники М. Зощенко – М. Булгаков, П. Романов, А. Платонов. Это было характерной чертой времени.

М. Зощенко в своей писательской практике продуктивно реализовывал получившую широкое распространение в русской литературе 1920-х годов стилевую стратегию – активное использование в прозе сказовых форм. Сказовые формы предполагали введение в повествовательное пространство фигуры героя-рассказчика, наделенного инициативой

¹⁵⁷ Зощенко М. Малое собрание сочинений... С. 409.

повествования. Сказ – это писательская установка на воспроизведение механизмов устной речи носителя массового сознания, малообразованного человека.

М. Зощенко активно использовал и прием абсурдизации – доведение отображаемой ситуации до максимально выраженного абсурда.

Зощенко хорошо владел техникой комического письма. Эта повествовательная техника включает в себя разнообразные примы и средства. Так, расстановка пауз участвует в создании ритмического рисунка юмористического произведения. Через «дырочки» пауз проглядывает второй смысл (второй план) такого текста. Особо эффектна пауза перед предложением, состоящим из одного слова. Пауза *перед* этим словом дает возможность подготовиться, а *после* этого слова осмыслить его и отсмеяться. Среди них использование паузы, интонационно оформленной с помощью соответствующих знаков препинания. В рассказе «Нервные люди» есть фраза: «Инвалид – брык на пол и лежит. Скучает»¹⁵⁸. Последнее слово «скучает», явно неуместное по контексту и потому смешное, оттенено паузами, неизменно возникающими при чтении, так как мы всегда реагируем на наличие точки или многоточия соответствующими интонационными средствами. Поставьте вы здесь не точку, а запятую, и комический эффект исчезнет, как исчезнет и возможная пауза.

Мы говорим преимущественно о Зощенко 1920-х годов. А ведь был еще и поздний Зощенко – грустный и серьезно задумавшийся. Автор «Повести о разуме», «Возвращенной молодости», «В сторону восхода солнца». Когда-то Зощенко обронил: «Смешное – трагично». Да, современная автору действительность, атаки критиков, драма 1946 года (известная история с журналами «Звезда» и «Ленинград»), период томительного непечатания – все это подтверждало справедливость этих когда-то сказанных писателем слов.

Меняются времена, приходят новые формы художественного сознания, заявляют о себе новые стилевые тенденции. Вступают в литературу новые писательские поколения. При этом что-то из прежних эпох

¹⁵⁸ Зощенко М. Малое собрание сочинений... С. 379.

неизбежно сдается в так называемый «культурный архив». Однако заметим, к счастью, Зощенко не канул в Лету, не потерял своего читателя, смех юмориста продолжает радовать нас и сегодня.

§ 28. Прогностические тайны антиутопии (уроки Евгения Замятина)

Есть даты, подлинное многомерное значение которых открывается далеко не сразу, а лишь через много десятилетий. Например, дата написания романа, дата создания фильма, спектакля. Современники нередко ее не замечают, равнодушно проходят мимо, недоуменно пожимают плечами, дают наивно-приблизительные оценки, не знают, с какой системой координат соотнести новое явление. А масштаб явления обнаруживается неожиданно, когда возникает измененный исторический контекст, беспощадно выявляющий заложенные, но сокрытые до поры, до времени смыслы.

Примечательная деталь: на рубеже XIX–XX вв. в русскую литературу пришли в качестве авторов отечественные инженеры – Н. Г. Гарин-Михайловский, М. М. Пришвин, А. Н. Толстой, Е. И. Замятин, М. А. Алданов. Профессия инженера в эту эпоху была модной и перспективной, Россия в это время уверенно обростала заводами, верфями, железными дорогами. Многие молодые люди устремлялись в столицы, чтобы получить солидное инженерное образование. Мечтая о профессии кораблестроителя, отправляется на берега Невы из захолустной тамбовской Лебедяни и Евгений Замятин. Однако известность ему принесут успехи на другом – писательском – поприще.

Систему координат, в которых располагались тематические и художественные интересы прозаика, отличали два кардинально противоположных друг другу полюса – с одной стороны, малоподвижная российская уездная жизнь (этому посвящены его повести «Уездное» и «Алатырь»), а с другой, современная динамичная цивилизация в ее британском варианте, нашедшая ироническое отражение в повести «Островитяне» и рассказе «Ловец человеков». Это были источники его мироощущения и миропонимания, которые в дальнейшей творческой

практике художника вступили в неожиданный синтез. Результатом такого продуктивного синтеза стал роман «Мы», написанный сто лет тому назад.

Да, именно в 1920-м году Замятин создал роман-пророчество, которому суждено было стать первой антиутопией. Поначалу книга встретила откровенное непонимание современников. Многие из собратьев по перу, писателей, не принимали в романе «Мы» (а в этом романе творческий потенциал Замятина «выявился» наиболее полно) чисто «головное» начало, рациональное построение, видели в этом ущерб чистой художественности. Н. Н. Никитин в письме А. К. Воронскому, солидаризируясь с критиком в общей негативной оценке данного романа, отмечал: *«Эта вещь – интересна» (если можно так говорить) – политической пряно-стью, памфлетизмом! Ценность небольшая. А написана скучно, сухо – читатели зевают. Это вам не Свифт – а сатиричка из уездного. Уездное, а не мировое»*¹⁵⁹. Н. Н. Никитин не увидел в этом произведении «кассандрова начала», рассматривал роман, находясь лишь «внутри» своей эпохи и не задумываясь о возможном дальнейшем историко-функциональном значении этого произведения. Пафос провидца, талант прогнозиста оставались незамеченными. А. М. Ремизов в статье-некрологе «Стоять – негасимую свечу: Памяти Евгения Ивановича Замятина» ни слова не говорит о романе как художественном предсказании: «В революцию «Мы» (1920), Замятин блеснул своей математикой и своим Уэллсом – сатира на «заветы принудительного спасения «Островитян»¹⁶⁰.

В 1920-е гг. о Замятине писали В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, А. К. Воронский. В. Б. Шкловский в своей статье «О современной русской прозе» посвятил творчеству Евгения Замятина специальный раздел. Большое внимание критик и литературовед уделил повести «Островитяне», рассказу «Ловец человеков» и лишь вскользь коснулся романа

¹⁵⁹ Цит. По: Замятин: pro et contra, антология / сост. О. В. Богдановой, М. Ю. Любимовой, вступ. статья Е. Б. Скороспеловой. СПб. : РХГА, 2014. 974 с. (Русский Путь). С. 150.

¹⁶⁰ Ремизов А. Стоять – негасимую свечу: памяти Евгения Ивановича Замятина // Наше наследие. 1989. № 1(7). С. 119.

«Мы». Шкловский, много размышлявший в 1920-е гг. об «искусстве как приеме», вполне естественно заинтересовался творчеством Евгения Замятина, приемы которого были особенно очевидными, можно даже сказать, обнаженными. Причем, данный раздел статьи «О современной русской прозе» назывался весьма красноречиво – «Потолок Евгения Замятина». Шкловский видел в приверженности одному найденному приему ограниченность писателя, не позволяющую художнику развиваться дальше. Поэтику Замятина Шкловский называл «несложным секретом».

Современные Замятину критики не восприняли роман «Мы» как роман-предупреждение. У жанра романа-предупреждения своя специфика, вполне оправдывающая сознательно избранное автором интенсивное преувеличение. Так, А. К. Воронский не понял законов жанра, которых придерживался Е. Замятин, и потому в письме критика к автору романа сквозит неподдельная обида за большевиков: *«Лежит у меня, от Пильняка полученный, роман ваш «Мы». Очень тяжелое впечатление. По совести. Неужели только на это вдохновил вас Октябрь и что после было до наших последних дней? Какая же это «самая шуточная и самая серьезная вещь»? Самая мрачная и мизантропическая. Рано еще по нас такими сатирами стрелять»*¹⁶¹. Показательна эта последняя фраза. И можно даже согласиться: в самом деле, «рано еще», ведь Замятин заглядывал далеко вперед – в этом отношении его роман выполнял полезную функцию гипотетического «проигрывания» одного из возможных вариантов будущего, функцию социокультурного прогноза. А. К. Воронский же увидел в романе лишь неоправданно злую сатиру на настоящее.

В семантическом плане антиутопия представляет собой двуслойный текст: утопию и ее опровержение. Между этими текстовыми слоями возникает полемика. Опровергаемый текст (собственно утопия) не представлен полностью, но по некоторым фразам повествователя, намекам, репликам героев о его содержании можно догадаться. Е. Замятин отрицает обезличивающую человека систему жизни, построенную на

¹⁶¹ Воронский А. К. Из переписки с советскими писателями // Из истории советской литературы 1920–1930-х годов : новые материалы и исследования. М. : Наука, 1983. (Серия «Литературное наследство»). С. 571.

утопических идеологемах, отрицает во имя утверждения ценности самостоятельной жизни. Но напрямую писатель об этом не говорит, полагаясь на активность воспринимающего читательского сознания. И понятно, ибо вся отечественная и мировая литература всегда ставили во главу угла свободную личность как таковую.

Утопический роман (равно как и антиутопия) представляет собой весьма специфический жанр, интересный не персональным образом, не изображением той или иной индивидуальной судьбы, а суммарным образом-портретом целого общества. Перед нами анатомически безжалостная и достоверная картина некой якобы идеальной коллективной жизни, построенной по своим уникальным принципам. Линия главного героя – лишь существенное добавление к общему портрету общества нумеров. Замятин работал в романе «Мы» с очищенной утопической идеей «математически выверенного счастья». Жизнь, конечно, была неизмеримо сложнее писательских построений, но смысл антиутопии заключался прежде всего в ее прогностической функции, в предостережении, даваемом современнику.

Дальнейшие годы показали, что вымышленное в романе Замятина носило весьма относительный характер. Действительность оказалась куда фантастичнее писательских предположений. Не в отдаленные века будущей жизни, изображенные в романе, а в реальные 20–30-е гг. XX столетия начался печальный процесс тотального «упрощения», редукции как отдельной человеческой личности, так и общества в целом. И это после Серебряного века, когда многовариантно осуществлялся продуктивный принцип цветущей сложности!

Роман Замятина не оторван от современной (к моменту написания) реальной почвы. В тексте нашли отражение некоторые вполне конкретные реалии жизни России первых послереволюционных лет. Так, с периодом продрозвестки невольно ассоциируется упоминание о Двухсотлетней войне – войне между городом и деревней. Осмеяние жителями Единого Государства старого искусства (например, музыки Скрябина) напоминает лихие экстремистские наскоки футуристов на классическое наследие. Образ «негрогубого» поэта R-13 рождает ассоциацию с Маяковским, в этом случае, наверное, вполне закономерно и число 13, ибо, как

известно, поэт в поэме «Облако в штанах» называл себя «*тринадцатым апостолом*». Принцип конструирования сравнений, когда природное познается через сопоставление с искусственным, оживляет в нашей памяти основные черты поэтики Пролеткульта с ее «железными цветами». Роман «Мы» (начиная с самого своего названия!) живет постоянными смысловыми переключками с культурой эпохи своего создания.

Е. Замятин в романе «Мы» сатирически разоблачил эту гипертрофированную претензию системы на окончательное (!) построение гармоничного и счастливого общества. А ведь, как показывает исторический опыт, многочисленные попытки создать полноценную социальную конструкцию, в которой будут сбалансированы такие человеческие ценности, как *свобода, равенство, справедливость и счастье*, пока никому не удавались. Сами эти ценности никто не ставит под сомнение, но они всегда имели характер лишь отдаленной верховной цели, определяли вектор поиска. Замятинское Единое Государство, где Благодетель, Единая Государственная наука, Государственные Поэты и прочие этажи системы самонадеянно претендуют быть монопольными обладателями истины, духовно неподвижно, оно обрекло себя на унылое бесплодие.

В своем романе Е. Замятин отразил еще одну озаботившую его тенденцию, возникавшую как раз в это время и, кстати, очень заметную ныне. Речь идет о «мельчании» и укорачивании человеческих связей в предельно техницизированном обществе.

Всей системой образов романа Замятин оспаривает найденную нумерами формулу счастья как идеальной несвободы. Истинное счастье – это не только *обретение* социальной гармонии, но и *путь* к ней. Не случайно писатель в своей антиутопии отказывает Единому Государству в движении. Может ли быть счастье раз и навсегда найденным окаменевшим самородком?

Роман Евгения Замятина открывает собой длинный ряд знаменитых антиутопий XX века, среди которых будут книги Олдоса Хаксли («Прекрасный новый мир»), Джорджа Оруэлла («1984») и многих-многих зарубежных и отечественных авторов.

§29. Михаил Булгаков и язык комических метаморфоз

Искусство начинается с удивления. Способность удивляться самым обыденным мелочам порой выступает подлинной мерой художнической зоркости. Родившийся 130 лет назад Михаил Афанасьевич Булгаков жил в эпоху грандиозных исторических перемен, когда сам бурный поток времени был полон причудливых метаморфоз, трагедийных изломов, неожиданных случайностей, анекдотически-смехотворных казусов. И понятно, почему писатель мог вдруг обнаружить в нэповской Москве преуспевающих гоголевских персонажей («Похождения Чичикова»). С одной стороны, можно было поразиться пестрому каскаду внешних перемен (новые учреждения, новый уклад жизни, новые правила социального поведения, новые слова), а, с другой стороны, с не меньшим удивлением лицезреть, как, несмотря на все кардинальные перемены бытия, продолжают существовать устойчивые психологические типы, все эти достопамятные чичиковы, ноздревы, собакевичи, коробочки.

Безусловно, эпоха была крайне сложной и противоречивой. Кто-то был с ней явно не в ладу, как, скажем, Сигизмунд Кржижановский («с февралевой душой, да в октябрьские дела»), а кто-то, как вернувшийся из эмиграции Алексей Толстой, в силу своего природного витального оптимизма старался приспособиться к запросам нового времени.

Булгаков настаивал на присутствии фантастического, небывалого в самой обыкновенной бытовой повседневности. Слова «загадка», «тайна», как и близкие им по смыслу выражения, почти постоянно присутствуют в заглавиях булгаковских произведений. Вот только несколько названий ранних фельетонов: «*Тайна мадридского двора*», «*Тайна несгораемого шкафа*», «*Заколдованное место*», «*Чертовщина*». Да и в последующем творчестве мы находим этот жгучий писательский интерес к загадочным парадоксам времени. Атмосфера таинственного переполняет роман «Мастер и Маргарита». Характерно в этом случае использование автором соответствующих эпитетов – «*странный*», «*таинственный*», «*поразительный*», «*необычайный*», «*загадочный*», «*изумительный*» и т. д.

Все рассчитано на то, чтобы усилить эффект, возбудить читательскую реакцию постоянно возникающего удивления.

Булгаков часто смотрит на отображаемое через увеличительное стекло, обращается к средствам максимальной гиперболизации. Вот только некоторые строки из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: «Второй короткий прилив **сатанинского** смеха овладел молодой родственницей»; «Взять ее! – таким **страшным** голосом прокричала супруга Семплеярова...», «Оркестр /.../ урезал какой-то **невероятный**, ни на что непохожий по развязности своей, марш»; «...слышались **адские** взрывы хохота, **бешеные** крики...»; «Иван почему-то **страшнейшим** образом сконфузился...»; «Маргарита догадалась, что она летит с **чудовищной** скоростью».

Элементы тайны, фантастики, растворенной в повседневности, часто действовали у Булгакова в союзе с комическими красками. Можно заметить, что есть разные варианты взаимодействия фантастического и комического. Один из них – **исходное фантастическое допущение**, которое обычно выступает специфическим условием тех особых договорных отношений с читателем, которые диктует в силу природы своей сатирико-фантастическое произведение. Допустив наличие центрального фабульного хода (волшебное превращение, межпланетный перелет, научный эксперимент), мы воспринимаем дальнейшее развитие сюжета уже как вполне естественное продолжение того же логического построения. Допущение как совокупность скрытых гипотетических смыслов открывает перед писателем новые психологические возможности (герой оказывается помещенным в экспериментальную, небывалую ситуацию испытания). Подобное исходное фантастическое допущение выступает в функции начального ситуативного хода в таких известных повестях М. Булгакова, как «Роковые яйца» и «Собачье сердце». А в пьесе «Иван Васильевич» М. Булгаков использовал не менее любимый у фантастов прием введения «машины времени».

Сама переменчивая действительность имела черты бесконечного, непрекращающегося **карнавала**. Атмосферой сугубо житейского карнавала буквально «дышит» проза М. Булгакова. Герои писателя то и дело переодеваются. Обилие разнообразных превращений идет, конечно, от

театральности как характерного качества художественного мира М. Булгакова. Чудо вечно изменчивого театра своеобразно отразилось в прозе писателя: она зрелищна, костюмна, изобилует чисто постановочными мизансценами.

Художественные функции комической метаморфозы многообразны. Поскольку метаморфоза располагается и в смысловом поле гротеска, и в семантической плоскости фантастики, она очень часто позволяет соединить земное, обыденное и ирреальное, запредельное. При этом прирост художественной информации за счет введения метаморфоз, связующих реальный и ирреальный миры, получается значительно большим, чем можно было ожидать от простого «сложения» этих миров. Возникает стереоскопический сложный художественный Мир, включающий многие составляющие. Поскольку, например, М. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита» изображает несколько условных «реальностей», постольку метаморфоза выступает в художественном произведении своеобразным композиционным приемом, помогающим органично сопрягать различные удаленные друг от друга миры.

Гоголевская традиция, талантливо развивавшаяся сатириками 1920-х годов, изначально включала базовый смысловой «треугольник» – *тело, дух, вещь*, заставляя вновь и вновь осмысливать соотношение этих граней человеческого бытия. Исследователи отмечают, что *телесность* проникла в мыслительные практики XX века во многом благодаря фрейдизму, оправдавшему телесные ощущения и инстинкты. Телесность стала манифестироваться как своеобразная антитеза духовному. Человек стал пониматься, прежде всего, как «машина желания». Художников интересовала совокупность соматических атрибутов человека. Освобожденное от культурных запретов потаенное чувственное наслаждение вырвалось наружу. Из сложной системы смысловых связей личности и мира (мироощущение, мировоззрение, миропонимание, мироотношение) на первый план выдвинулось именно мироощущение, связанное с телесным прикосновением человека к различным реалиям мира.

Нечто подобное произошло и с *вещным*. На смену вечному пришло вещное. В XX веке начинается подлинная экспансия предметного мира. Если всегда человек владел вещью, если его социальный, имуще-

ственный статус зависел от того, какими вещами и в каком количестве он владеет, то в веке двадцатом уже вещь начинает полностью овладевать человеком, она обретает свою самооценку. В этих процессах есть немало общего. В самом деле, стала возможной «смена» тела (смена пола, различные пластические операции). Тело, как и вещь, можно элементарно «сменить». Повести М. Булгакова «Роковые яйца», «Собачье сердце» построены на манипуляциях с плотью, телом. Писатель откровенно высмеял претензии революционного общества выработать *нового человека* (собственно, многовековая эпоха христианства этим и занималась, создавая воистину Нового человека с огромным масштабом личной ответственности, персонального выбора, суда собственной совести, искупления грехов). В повести «Собачье сердце» новый человек явлен не как духовно обновленный, а лишь как телесно новый. Создание нового человека обернулось смехотворной механической операцией по созданию нового тела.

Можно отметить и интерес Булгакова к метаморфозе как варианту поведенческого языка, как способу игровой социальной коммуникации. Своеобразный «театр для себя» и «театр для других» становятся вариантами такого поведения. Эпатирующую манеру одеваться избрали еще в 1910-е годы русские футуристы. Сугубо театральным действием было щеголянье имажинистов в смокингах, фраках, цилиндрах в годы гражданской войны (на фоне запрудившей улицы «серошинельной» толпы). Подобные штрихи, характеризующие литературную среду первой трети XX века, находим во многих мемуарах современников тех лет. А. Смелянский так пишет о людях искусства, оказавшихся в беспокойном Киеве 1918 года: *«Многие захвачены игровым поведением, примеривают разные личины. Валентин Стенич, «русский Денди», преобразается в сурового поэта-чекиста в черной кожаной тужурке и с огромным револьвером на поясе»*¹⁶². В тех же воспоминаниях читаем о переменах во внешнем облике М. Булгакова: *«Известно, что после двух московских*

¹⁶² Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. 384 с. С. 25.

премьер 1926 года Булгаков преобразился. Возник безукоризненно одетый, в белом пластроне и «бабочке», с моноклем в глазу, театральный писатель. Вызывающе архаичный облик породил насмешки даже в сочувственно относившейся к Булгакову литературно-театральной среде. Однако преобразование не было случайным. Это был, если хотите, особый вид «театра для себя», реконструкция определенного типа театрального поведения, коренящегося в излюбленной с юности стихии сатириконтства и мистификаторства»¹⁶³.

Погружаясь в повседневность, М. Булгаков тоже отдавал дань общему увлечению жизнетворчеством. Писатели первой трети XX века таким образом трансформировали повседневность, придавая каким-то бытовым мелочам статус события, громкой акции. Организация богемного безытного быта требовала фантазии, определенных творческих сил. Этот придуманный и наполненный разными знаками быт позволял хоть как-то отдалить художника от тревожной действительности, выступал в роли своего рода спасительного оберега.

У Михаила Булгакова есть комически-парадоксальная фраза: «...Фельдшер Голендрюк – умный человек. Сегодня ночью он пропал без вести». Известно, с каким интересом и читательским почтением относился писатель к художественному миру Гоголя, сколько взял творческих уроков у великого классика, этого мастера смеховых ситуаций и фантазмагорий. Автор «Собачьего сердца», «Роковых яиц» и «Мастера и Маргариты» часто делает особый акцент на удивительности, загадочности, небывалости, таинственности, фантастичности происходящего. Подобными эпитетами пестрят его большие и малые произведения повествовательных жанров. С этим жгучим интересом писателя к жизненным загадкам, к тайнам бытия связана и распространенность в булгаковских фабульных схемах **события исчезновения** (исчезновения героя, предмета, места).

Исчезновение как неожиданное событие может приобретать совершенно разный масштаб – от обычной пропажи элементарного предмета обихода до возможного глобального «конца света». Интерес

¹⁶³ Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре... С. 18.

к такому литературному приему был отнюдь не случайным для историко-культурного процесса послереволюционной эпохи. Осмысление исчезновения как чисто комического или трагического (иногда трагикомического) *события* занимало важное место в сознании человека 1920-х годов. Еще бы! На глазах его, можно сказать, «в одночасье» рухнула гигантская империя со всеми своими реалиями (от административных учреждений и институтов власти до вывесок, старых газет и журналов, старой орфографии).

Конечно, исчезновение как событие в эти годы могло быть связано еще и с таким знакомым и интересным для сатирика (но и не только для него!) объектом, как *авантюризм*. Эпохи Смуты, каких было немало в отечественной истории, всегда характеризовались активизацией многочисленных сомнительных личностей, склонных к лихому мошенничеству и руководствующихся единственным житейским правилом «Лови момент!». Поскольку деятельность такого авантюриста носит, как правило, откровенно криминальный характер, то неожиданное исчезновение как поступок (то есть событие) служит для этого типа вполне естественной защитной реакцией, искусным «заметанием следов».

В русской литературе со времен Н. Гоголя стало устойчивой традицией вводить в систему комической фабулы событие исчезновения вольного или невольного авантюриста. Пропадает «невольный авантюрист» гоголевский Иван Александрович Хлестаков, предпочитает скрыться милейший пройдоха Павел Иванович Чичиков. В литературе XX столетия эта традиция получила свое дальнейшее развитие. В рассказе «Необыкновенные приключения доктора» М. Булгаков в самом начале повествования сообщает: «*Доктор N, мой друг, пропал. По одной версии его убили, по другой – он утонул во время посадки в Новороссийске, по третьей – он жив и здоров и находится в Буэнос-Айресе*»¹⁶⁴.

Повествователь с иронической усмешкой фиксирует свое внимание на тех немногих жалких предметах, что остались от доктора N: «*Как бы там ни было, чемодан, содержащий в себе три ночных сороч-*

¹⁶⁴ Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. М. : Художественная литература, 1989. 623 с. С. 431.

ки, бритвенную кисточку, карманную рецептуру доктора Рабова (изд. 1916 г.), две пары носков, фотографию профессора Мечникова, окаменевшую французскую булку, роман «Марья Лусьева за границей», шесть порошков пирамидона по 0,3 и записную книжку доктора, попал в руки его сестры»¹⁶⁵. Весь этот ничтожный хлам выступает в роли своеобразного смехотворно-нелепого эквивалента исчезнувшего героя. Это действительно – «все, что от него осталось». Мы становимся свидетелями некоей редукции человека как личности, как индивидуального мира.

Исчезновение персонажа как событие может иметь как волшебнo-фантастическое толкование («провалился под землю», «испарился», «рассеялся, как дым»), так и вполне правдоподобное объяснение (уехал, спасся бегством, спрятался). Булгаковские «Записки на манжетах» начинаются с внезапного и стремительного исчезновения одного из персонажей. «Сотрудник покойного «Русского слова», в гетрах и с сигарой, схватил со стола телеграмму и привычными профессиональными глазами прочел ее в секунду от первой строки до последней. Его рука машинально выписала сбоку: «В 2 колонки», но губы неожиданно сложились дудкой: «Фью-ю!»». Реакция сотрудника на телеграмму оказывается почти моментальной: «Я так и знал!.. Возможно, что придется отчалить. Ну что ж! В Риме у меня шесть тысяч лир. Credito italiano. Что? Шесть... И, в сущности, я итальянский офицер!»¹⁶⁶. Герой-повествователь, пришедший в редакцию к этому сотруднику, ничего не понимает и даже просто не успевает понять, ибо следует: «Но он исчез».

У Булгакова всегда немало таких таинственных и неожиданных исчезновений. Герои молниеносно исчезают, словно по мановению волшебной палочки, без каких-либо предварительных объяснений и долгого прощания. Событие исчезновения, вводимое писателем в сюжетную систему произведений, выполняет достаточно серьезную характеристическую функцию, помогая отразить причуды переломной эпохи с ее одновременным и трагизмом исхода из России сотен тысяч порядочных

¹⁶⁵ Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. М. : Художественная литература, 1989. 623 с. С. 431.

¹⁶⁶ Там же. С. 473.

и честных беженцев, и комизмом легковесных *похождений* новоявленных плутов и «факиров на час».

Практически в каждом произведении Булгакова мы обнаружим то или иное событие исчезновения. Так, когда в повести «Роковые яйца» один бойкий авантюрист захотел выведать научный секрет профессора Персикова в пользу иностранной фирмы, сцена получает стремительное завершение: «– Вон!!! – вдруг гаркнул Персиков так страшно, что пианино в гостиной издало звук на тонких клавишах. Гость исчез так, что дрожащий от ярости Персиков через минуту и сам уже сомневался, был ли он, или это галлюцинация»¹⁶⁷. Комический эффект вызывает именно это сомнение Персикова, ибо стремительность исчезновения посетителя делает факт самого исчезновения почти ирреальным, мистически неправдopodobным.

У булгаковского приема, связанного с введением события исчезновения, был свой генезис, подводящий нас, читателей, к его ранним фельетонам, написанным в период работы в газете «Гудок». Именно здесь, на площадке небольшого юмористического текста, отработывались многие элементы техники комического, которые оказались востребованными позднее, когда писатель станет работать над значительными своими произведениями крупных повествовательных жанров. Встречаются в ранних фельетонах и комически решенные эпизоды, связанные с внезапным исчезновением того или иного объекта. Так, к примеру, построен фельетон «Как школа провалилась в преисподнюю», где о факте исчезновения заявлено в самом заглавии фельетона. Разумеется, в дальнейшем тексте многое уточняется и, в частности, выясняется более прозаическое – оказавшаяся в аварийной ситуации школа «въехала... в колодец». Финал фельетона звучит следующим образом: «Приходят добрые люди и видят: стоит в стороне нужник на 90 персон и на воротах вывеска: «Школа первой ступени», и больше ничего – лысое место! Так и прекратилось у нас просвещение на Немчиновском посту Московско-Белорусско-Балтийской железной дороги... За ваше здоровье, товарищи!»¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 2. М. : Художественная литература, 1989. 751 с. С. 67.

¹⁶⁸ Там же. С. 463.

Нечто подобное обнаруживаем и в фельетоне «Лестница в рай». Герой фельетона с толстым томом Гоголя в руках поскользнулся на обледенелой лестнице: «Он сделал попытку ухватиться за невидимые перила, но те мгновенно ускользнули из рук. Затем **ускользнул Гоголь** и через мгновение был на улице.

– Ох! – пискнул Балчугов, чувствуя, что **нечистая сила** отрывает его от обледеневших ступенек и тащит куда-то в бездну»¹⁶⁹.

Внезапность всех этих исчезновений рождает впечатление сна, миража, непонятной небывальщины. Так внезапно исчезает московский Лито: «...Клянусь, это сон!! Что же это, колдовство, что ли?! Сегодня я опоздал на 2 часа на службу. Ввернул ручку, открыл, вошел и увидел: комната была пуста. Но как пуста! Не только не было столов, печальной женщины, машинки... не было даже электрических проводов. Ничего. Значит, это был сон... Понятно... понятно... Давно уже мне кажется, что кругом мираж. Зыбкий мираж»¹⁷⁰.

Булгаков усиливает эффект внезапности и загадочности происходящего, используя гоголевские реминисценции: «И тут окончательно убедился, что со мной происходит что-то неладное. Во тьме над дверью, ведущей в соседнюю, освещенную, комнату, загорелась огненная надпись, как в кинематографе: «1836. МАРТА 25-ГО ЧИСЛА СЛУЧИЛОСЬ В ПЕТЕРБУРГЕ НЕОБЫКНОВЕННО СТРАННОЕ ПРОИСШЕСТВИЕ. ЦИРЮЛЬНИК ИВАН ЯКОВЛЕВИЧ...» Я не стал дальше читать и в ужасе выскользнул»¹⁷¹. Позднее в тексте появляется еще одна фраза из гоголевского «Носа». Комизм данного поворота в сюжете усиливается тем, что вскоре обнаруживается мнимость исчезновения Лито – Литературный отдел просто переселили в другой подъезд того же большого здания, только и всего.

Чтение булгаковских текстов (как и целого ряда произведений других писателей, его современников) убеждает нас в том, что в русской литературе 1920-х годов гоголевская традиция осваивалась очень про-

¹⁶⁹ Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2... С. 365.

¹⁷⁰ Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1... С. 501.

¹⁷¹ Там же.

дуктивно и многосторонне. Становилось очевидным, что новые реалии радикально поменявшейся жизни можно прекрасно понять и оценить, воспользовавшись уже известной художественной «оптикой» гоголевского культурного кода. Булгаков-читатель замечательно помогал Булгакову-писателю.

§30. Трагикомическая редукция пространства жизни

Разговор о многообразных функциях хронотопа предполагает выявление всех семантических пластов как художественного времени, так и художественного пространства, создаваемых писателем в конкретном художественном произведении. Применительно к прозе интересного и еще крайне мало изученного прозаика 1920-х годов Сергея Сергеевича Заяицкого можно в большей степени говорить о формах и функциях художественного пространства. Образ времени у С. Заяицкого отчетливо двупланов: время распадается на разделенные катастрофической революционной чертой два периода – *до и после того*, «как душа запрещена законом»¹⁷². От внутренней принадлежности героев к той или иной эпохе зависит и степень восприятия настоящего. Для одних персонажей время скачет аллюром, для других остановилось, перемены неразличимы. Так, в рассказе «Женитьба Мечтателя» мы узнаем, что *«был такой день, когда Петр Алексеевич робко вошел в свой кабинет, покинув ванную комнату, в которой просидел он целую неделю»*¹⁷³.

Действие «Трагикомических рассказов» Сергея Заяицкого происходит на предельно суженном, противоестественно **тесном** пространстве (форточка в оконце, подворотня, место в плотно стиснутой толпе или в очереди, трамвайная площадка, вагонная подножка). Кстати, вспомним, какое важное место занимает мотив тесноты (толкуемый во всех смысловых аспектах) в рассказах Е. Замятина 1918–1920-х годов, в юмо-

¹⁷² Заяицкий С. С. Судьбе загадка : повести и рассказы. М. : Московский рабочий, 1991. 383 с. С. 299.

¹⁷³ Там же. С. 315.

ристической (а по сути трагикомической) новеллистике М. Зоценко. С одной стороны, этот заземленно-бытовой локус тщится быть универсально-широким пространством многомерного человеческого бытия, что порождает комический эффект (ибо налицо необоснованная претензия, выявление которой суть комической оценки). С другой стороны, этот миниатюрный топос становится ареной трагического столкновения жизни и смерти. Смешное оборачивается страшным. Смехотворно-нелепый персонаж, неожиданно обретая новую ипостась, становится либо убийцей, либо жертвой насилия. Безобидное мини-пространство, казалось бы, бесконечно повторяющейся повседневной жизни неожиданно превращается в неотвратимо жуткую финальную точку человеческого существования. Мечтая о распахнутой в манящую бесконечность жизни, человек вдруг теряет последнее. *«Всякая ошибка возможна в толпе, ибо в ней, по словам поэта, уничтожается личность»*¹⁷⁴. Смех, как писал А. Бергсон, *«требует хотя бы кратковременной анестезии сердца»*¹⁷⁵. Однако одновременно срабатывают и законы трагического отношения к жизни, и сердце читателя захлестывает привычная в таком случае эмоциональная волна сострадания. Одно пытается отменить другое, но взаимная слиянность двух начал делает это невозможным.

Пространство прежней жизни тоже могло быть локальным, но потенциально оно сохраняло свою открытость в большой Мир. В одном случае это мог быть мир культуры. Так, герой рассказа «Судьбе загадка» Артнев *«проводил целые дни, лежа на диване»* (пространство предельно минимизировано), но при этом читал *«песни провансальских трубадуров»*¹⁷⁶. *«У меня была бумага, шелковистая и гладкая, как выхоленная кожа. Я писал на ней золотыми чернилами изысканные сонеты»*¹⁷⁷. Этот мир мог быть пространством приятных путешествий, осуществляемых в комфортабельных условиях: *«... я сажился в коричневый вагон с золотыми*

¹⁷⁴ Заяицкий С. С. Судьбе загадка : повести и рассказы... С. 295.

¹⁷⁵ См.: Бергсон А. Собр. соч. Т. 5. СПб., 1914.

¹⁷⁶ Заяицкий С. С. Судьбе загадка : повести и рассказы... С. 293.

¹⁷⁷ Там же.

львами – помните “*Compagnie Internationale*”? – и через два дня меня овеивал морской ветерок и вдали в темную воду вонзались огни Венеции...»¹⁷⁸. Локальное пространство прежней жизни героев, таким образом, не является безнадежным тупиком. Оно желанно как уголок свободного приватного существования и изобилует вариантами возможного (при необходимости) выхода в большое пространство общечеловеческой жизни.

Но перейден исторический рубеж, и уже не человек выбирает оптимальный масштаб жизненного пространства, а за него выбирают. Не человек, подчиняясь закону аскезы, выбирает тесную монастырскую келью, а человека обрекают на тесноту коммунальной квартиры или вагона в бесконечно ползущем «Максиме» («Максим – поезд эпохи великих гражданских войн. Назван в честь писателя Максима Горького») ¹⁷⁹. По правилу парадокса в такой тесноте неразличимо человеческое лицо, незаметна человеческая смерть («– А вы знаете, почему этот товарищ вчера на сукина сына не откликнулся? Мертвый! Это вы покойнику вчера “*pardon*” сказать изволили!»¹⁸⁰). Кстати, отмечу, что по признаку наличия парадоксальных начал прозу С. Заяицкого можно сравнить с прозой С. Кржижановского (собеседник Артенева, «*козлобородый человек*») выражается именно в таком духе: «Я так и в анкете анонимной написал: ваше любимое занятие – кончать жизнь самоубийством»¹⁸¹. Или: «Смерти боюсь смертельно»¹⁸². Причем, это сопоставление можно провести не только на основе отдельных парадоксальных выражений героев или повествователя у названных писателей, но и на базе сходной парадоксальной игры созидаемыми художественными пространствами: пространства могут сужаться, уплотняться, исчезать и, напротив, приобретать почти фантастически-отвлеченное расширение. В повести Сигизмунда Кржижановского «Возвращение Мюнхгаузена» заглавный герой постоянно трансформируется, проходит длинную череду разнообразных *метаморфоз*,

¹⁷⁸ Заяицкий С. С. Судьбе загадка : повести и рассказы... С. 294.

¹⁷⁹ Там же. С. 310.

¹⁸⁰ Там же. С. 318.

¹⁸¹ Там же. С. 300.

¹⁸² Там же.

то «сразу старея на столетия», то обнаруживая в себе грань привычного облика. Постоянно меняется и пространство пребывания, существования героя: то это солидный кабинет первой трети нашего столетия, где в книжных шкафах и на письменном столе вполне естественны и не удивительны «*протоколы Лиги Наций, подлинные документы о Брестском мире, стенограммы заседаний Амстердамской конференции, Вашингтонского, Версальского, Севрского и иных, иных и иных договоров и пактов*»¹⁸³; то это все-навсего единственный «*томик в сафьяне*», где и существует в тесном промежутке между страницами герой Распэ.

Воскрешение («возвращение») Мюнхгаузена было у Сигизмунда Кржижановского одним из вариантов *исходного фантастического допущения*, той экспериментальной ситуацией, выстраивая которую, писатель получал возможность взглянуть «остраненно» на события современной истории. Причем Мюнхгаузен явлен читателю в новом облики – не привычным по произведению Распэ хвастуном и фантазером, а прежде всего *острословом и парадоксалистом*.

Нередко действие произведений Заяицкого осуществляется в пространстве перемещающемся, беспрестанно *движущемся* (вагон поезда, трамвая). Это рождает ощущение зыбкости человеческого существования в описываемую историческую пору. Все сдвинулось со своих мест, прочная почва, как принято говорить, ушла из-под ног. Подавляющее большинство населения вдруг обрело статус обреченных на вечное перемещение маргиналов-скитальцев, лишившихся успокоительной и надежной укоренности в привычной и стабильной жизни. Кстати, в юмористической новеллистике этого времени действие часто разворачивается именно в городском трамвае. Вспомним такие широко известные рассказы, как «Дракон» Е. Замятина, «Площадь на колесах» М. Булгакова, «Не надо иметь родственников» М. Зощенко, «Хулиганство» П. Романова. Этот ряд можно было бы продолжить.

Но ситуации, происходящие в таких случаях, не всегда имеют чисто юмористический характер. Замятинский рассказ «Дракон» выполнен

¹⁸³ Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов : повести, рассказы. М., 1991. С. 589.

в стилистике так называемого «черного юмора» (как и лапидарная сказочка писателя «Арапы»). Движение одних пассажиров трамвая или поезда нередко становится фатально **гибельным** для других. *«Жена моя поездом была перерезана ровнехонько пополам: мешочники столкнули»*¹⁸⁴, – рассказывает один из персонажей С. Заяицкого. Образ движущегося или преодолеваемого в движении пространства, как известно, чрезвычайно многозначен в литературе. В романах путешествий, в плутовском романе его наличие становится принципиально значимой жанровой доминантой.

Пространство может стать вместилищем **мистических** сил. О маленьком деревянном домике в рассказе «Судьбе загадка» сообщается вполне серьезно как об одном из тех домов, *«в которых, по словам старушек, и доныне в полночь собираются призраки надворных и титулярных советников и, расстегнув вицмундиры, играют в стучолку»*¹⁸⁵. Они готовы исчезнуть в одночасье. *«Красавец... тотчас стал скелетом и рассыпался неслышно»*¹⁸⁶. То и дело за житейски правдоподобными реалиями изображенного мира, за вполне телесно конкретными и отнюдь не призрачными персонажами проглядывают мертвецы, скелеты, те или иные предвестники умирания. На глазах читателей разворачивается **фантазмагорическое действие**. Перед нами целый каскад сменяющих друг друга метаморфоз. Все подчинено бесконечному процессу превращений. Ничто не стоит на месте. Идет тотальное перекомбинирование элементов наличной действительности. В процесс метаморфоз вовлекаются и изображаемые большие и малые пространства – по тому же принципу, как это бывает во сне. Жизнь обретает статус навязчивой галлюцинации, в которой все пространственно-временные параметры подчеркнута релятивны. Мир пересоздается ежесекундно, нет спасительных констант, которые обеспечивали бы стабильность преемственности между минувшим и настоящим.

Сновидческая призрачность окружающего мира, его очевидная мнимость близка условности **театральных декораций**, лишь намекающих

¹⁸⁴ Заяицкий С. С. Судьбе загадка : повести и рассказы... С. 295.

¹⁸⁵ Там же. С. 296.

¹⁸⁶ Там же. С. 302.

на контуры некоего воспроизводимого пространства. «Комната, как сказано было в одной грамоте, “населяемая” гражданином Артневым, напоминала кулису или бутафорскую маленького провинциального театра. Рядом с великолепным, верно помнившим светлейшего Кутузова креслом, – дырявые валенки, на столе красного дерева хрустальный кубок с золотым “Е”, и на том же столе пишеном наполненная кастрюля. Неудивительно было бы здесь, как и в бутафорской, встретить короля рядом с чертом или бродягою» («Судьбе загадка»)¹⁸⁷. Предметные контрасты лишь усиливают впечатление театральной «невзаправдашности» происходящего.

С. Заяицкий часто использует своеобразный прием **парадоксальной оксюморонности** хронотопических совмещений. Характерный пример: «Из огромного окна видна была “златоглавая”, а в стекле чернела дыра и вокруг нее паутина трещин, как на карте узловая станция. Издали казалось – не стекло, а сама Москва растрескалась» («Женитьба Мечтателя») ¹⁸⁸. Или (из того же текста): «Какой-то лохмач загородил вдруг вселенную своим пятипудовым мешком, а за ним другой, а за ним третий»¹⁸⁹.

Наблюдения над поэтикой художественного пространства в прозе Сергея Заяицкого позволяют увидеть типологически-сходные моменты, характерные и для образных моделей таких писателей 1920-х годов, как Е. Замятин, М. Зощенко, М. Булгаков, С. Кржижановский. В сфере художественных исканий мастеров-современников обнаруживались, таким образом, некоторые весьма значимые общие тенденции.

§31. Фантомный персонаж и мнимое событие

Литературный персонаж – всегда авторский конструкт, порождение творческого моделирования, плод выпущенной на волю писательской фантазии. Литература пользовалась и пользуется сложным «строительным материалом», взвешенным на незримых «аптечных» весах и состоящим из осколков символического капитала

¹⁸⁷ Заяицкий С. С. Судьбе загадка : повести и рассказы... С. 296–297.

¹⁸⁸ Там же. С. 316.

¹⁸⁹ Там же. С. 319.

культуры, глубинной «правды» жизни, внешнего правдоподобия, авторских домысла и вымысла. Бесчисленные варианты пропорций в этой чудодейственной смеси обеспечивали многообразие художественных решений. Возникал, например, феномен мнимого персонажа. Хрестоматийный пример – тыняновский подпоручик Кижэ – главный герой одноименной повести, базирующейся на историческом анекдоте времени Павла I. Элементарная описка стала порождением мнимой личности. В этот ряд можно включить и персонажей с мнимыми биографиями. Центральный герой повести А. Н. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус», Семен Иванович Невзоров, на протяжении развития фабулы несколько раз меняет свою жизненную «легенду», последовательно становясь то Симоном Иоанновичем Невзоровым, то контом Симоном де Незором, то Семилепидом Навзараки. Биография «турецкоподанного» Остапа Бендера имеет точно такие же черты мнимости. Да и результат медицинского эксперимента булгаковского профессора Преображенского – небезызвестный Шариков – приобретает мнимо человеческое обличье.

К мнимости может сводиться прокламируемая добродетель, скажем, нарочитый акцент на идеальных началах героя (во многом оказывающимися сочиненными абстракциями). Так, Пантелеймон Романов решительно преодолевает в своих юмористических рассказах 1920-х годов абстрактные стереотипы прежних не критически настроенных «народопоклонников», считавших крестьянскую массу («людей из народа») не переменным носителем извечных нравственных ценностей. Романовские же мужики, вполне реальные и далеко не безупречные люди, всегда живут в сфере неразрешимого противоречия между первоначально благими намерениями и, – увы! – совсем другими (иногда даже порочными!) действиями. Противоречие это, по сути, трагикомично, ведь, с одной стороны, благие намерения, остающиеся пустыми словами, просто смешны, но, с другой стороны, не совсем праведные действия односельчан могут стать причиной даже гибели человека. Характерен в этом отношении рассказ «Загадка». Фабула его имеет криминальное зерно – происходит уголовное преступление, убийство. На глазах у беспечно созерцающей праздной публики (практически вся деревня высыпала – «*да вон на горочке все сидели*») грабитель убивает прохожего. Никто в драку

не вмешивается, многие руководствуются спасительной версией – может быть, «за дело учит». Рассказ имеет парадоксальное название «Загадка». К этому заглавию нас возвращает финал повествования:

«– Вот грех-то... Ну, ежели бы ночью или в безлюдном месте, а то прямо на глазах у всей деревни. Как же он не боялся-то?»

*– Вот то-то и загадка-то, – отозвался кто-то»*¹⁹⁰.

На деле никакой загадки нет. Грабитель просто оказался хорошим психологом и использовал удобную в его случае безобидность пассивного крестьянского зрительства. «Тактичное» невмешательство людей в конфликт оказывается мнимо добродетельным. Односельчане становятся невольными соучастниками происшедшего убийства.

Мнимый персонаж может двоиться, множиться, и в этом случае мотив мнимости оказывается связанным семантическими нитями с **мотивом зеркала**, весьма распространенным в литературе. В повести Александра Чаянова «Венецианское зеркало, или Удивительные похождения стеклянного человека» (1923) развертывается характерный мотив, имеющий, надо сказать, длинную литературную родословную, – мотив обретения зеркальным отражением статуса самостоятельного субъекта. «Какая-то страшная сила тянула все ближе и ближе к пожелтевшей поверхности тусклого стекла. Вдруг он вздрогнул, с ног до головы покрылся холодным потом и, как в подвалах канала Gracío, увидел перед собою два устремленных на него исступленных, совершенно чужих, глаза. В то же мгновение почувствовал резкий толчок. Его зеркальный двойник схватил его правую руку и с силой рванул внутрь зеркальной поверхности, заволновавшейся кругами, как волнуется поверхность ртути. На одно мгновение их тела слились в борьбе, и затем Алексей увидел, как его отражение выскочило, заплясало, высоко подпрыгивая, посередине комнаты, а он должен был вторить ему в постепенно утихающем зеркальном пространстве»¹⁹¹. И тут не обошлось без пресловутого действия нечистой

¹⁹⁰ Романов П. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 34. М. : Изд-во Эксмо, 2004. 704 с. С. 513.

¹⁹¹ Чаянов А. В. Венецианское зеркало : повести / вступ. статья и примеч. В. Б. Муравьева. М. : Современник, 1989. 236 с. То же. URL : <http://www.ruslit.traumlibrary.net/book/chayanov-ven-zerkalo/chayanov-ven-zerkalo.html>.

силы. Не случайно автор называет стеклянного человека «дьявольским двойником». *«Алексей был подавлен до предела той вульгарностью и омерзительной похотливостью, которыми был преисполнен его чудовищный двойник, и ощущал даже некоторое удовлетворение тому, что его сознание оставалось старым, и ни одна его мысль не должна была вторить мыслям стеклянного человека»*¹⁹². Перед нами картина воистину сатанинского наваждения. Персонаж становится заложником зеркала, в магических глубинах которого прячется подавляющая волю героя сила. Сила, увеличивающая воздействие пошлости, огрубляющая межчеловеческие отношения, переводящая их в плоскость примитива. Возникает тревога – а не произойдет ли полное поглощение живой души этим «дьявольским двойником»? *«К ужасу своему, Алексей заметил однажды изменение своего собственного сознания, и ему стало казаться, что окружающий его стеклянный эфир начал просачиваться сквозь поры его тела и костные покровы черепа и растворял в стеклянном небытии его человеческую сущность. Совершая по воле своего дьявольского двойника какую-то неистовую жестикуляцию, он ощутил, до ужаса отчетливо, что неведомая ему моральная плотина начала размываться и скоро стеклянные волны поглотят и растворят его душу»*¹⁹³.

Повесть завершается победой героя, ему все-таки удалось одолеть своего стеклянного двойника, а самому обрести свободу. Однако в известной степени традиционный сюжет позволяет поставить перед читателем неизбежный вопрос: не есть ли зеркальный двойник – скрытая (и не самая лучшая) часть личностного «Я» героя, та часть, в наличии которой порой не хочется признаваться? Как соотносится в личности героя мнимое и подлинное?

Таким образом, популярный мотив зеркала тесно переплетается еще с одним и не менее популярным мотивом **двойничества**. Можно сказать, что зеркалу так повезло в литературе и других видах искусства

¹⁹² Чаянов А. В. Венецианское зеркало : повести / вступ. статья и примеч. В. Б. Муравьева. М. : Современник, 1989. 236 с. То же. URL : <http://www.ruslit.raumlibrary.net/book/chayanov-ven-zerkalo/chayanov-ven-zerkalo.html>.

¹⁹³ Там же.

именно потому, что оно выступает значимой границей между посюсторонним, реальным миром и таинственным миром зазеркалья, в который наблюдатель вглядывается с жадным интересом, а порой и с явной тревогой. А что там? Какие знаки посылает это иллюзорное пространство, расположившееся за зеркальной плоскостью? Несомненно, зеркало оказывается у человека инструментом и самопознания, и познания мира окружающего. Ведь свое зазеркалье есть у разных форм Бытия – и у целой эпохи, и у социальных институтов, и у отдельного человека.

Мотив мнимости может подчинять себе фабульную конструкцию произведения, организовывать его событийный ряд. Фабулы сатирико-юмористической прозы 1920-х годов изобилуют мнимыми событиями, совершающимися в какой-то фиктивной, сновидческой или фантазматической «реальности». В своих повестях этого времени («Голый человек», «Козел в огороде») Ю. Слезкин использует характерные для сатирической литературы, посвященной провинциальной жизни, мотивы **чудесного, неожиданной метаморфозы, авантюры, скандала, молвы** и т. д. С изрядной долей преувеличения пишет автор повести «Козел в огороде» о масштабе скандального события, буквально перевернувшего всю уездную жизнь: *«Вот тут-то и началось то, что впоследствии называли "великим идеологическим трусом", то, что поставило вверх тормашками весь наш устоявшийся быт, перетрясло все перины, выветрило все домишки и головы, а после снова подняло нас на живые ноги. Ни война, ни революция, ни смена властей, ни свои, ни чужие бандиты – ничего и никто, казалось, не могли нарушить невозмутимого покоя нашего города, точно бы прикрывшегося шапкой-невидимкой и схоронившегося от всех ветров за своими вишневыми садочками и покосившимися пряслами, – а вот помер козел Алеша, переживший с нами, как ни в чем не бывало все великие перемены, – тотчас будто некий волшебник сунул в очи шутейное зеркало, перекосив до предела знакомый заспанный обывательский лик, после чего переболно стукнул тем зеркалом его по лбу»*¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Слезкин Ю. Шахматный ход : роман, повести. М. : Советский писатель, 1981. 576 с. С. 340–341.

Многочисленные примеры художественного закрепления подобных мотивов мы находим в прозе М. Булгакова, М. Зощенко, П. Романова, А. Платонова, созданной в это же время. Данная система мотивов призвана выявить явные и скрытые черты жизненного абсурда. Любая эпоха радикальных исторических перемен всегда чревата подобными абсурдными проявлениями. Фантомом, продуктом досужей молвы становится крокодил в рассказе М. Козырева «Крокодил». Строчка из бесхитростной шуточной песенки, распеваемой беспечным матросом, вдруг вовлекается в процесс некоей материализации, загадочный крокодил обретает в глазах толпы реальность, порождает панику среди населения городка. Данный тип фабулообразующей ситуации восходит к гоголевской ситуации появления «мнимого ревизора». Такие мотивы, переплетаясь, создают эмоционально выразительную атмосферу анекдотического, выступают «смеховой тенью» вполне серьезных явлений.

Мнимое событие может неожиданно приобретать статус реального, что связано и со сменой версии происходящего. Таков рассказ Е. Замятина «Видение», фабула которого вырастает из житейского казуса, анекдотической ошибки. Два изрядно подвыпивших персонажа Иванов и Куколь идут ранним утром на подмосковную дачу. *«В голове у обоих был такой же фантастический туман, какой сейчас, пред рассветом, накрыл всю Москву»*¹⁹⁵. Иванов во власти похмельных галлюцинаций. Еще раньше, когда пили, *«сквозь табачные облака он увидел беззубого маленького человека, который сидел на буфете под самым потолком, кричал, что он воробей и вил себе гнездо из газет»*¹⁹⁶. И вот теперь на подмосковной дороге ему привиделся огромный белый слон, который, что называется, ни при какой погоде, в этих краях не мог появиться. *«В галлюцинации ничего не было страшного, но Иванову страшно было убедиться, что он сходит с ума»*¹⁹⁷. Однако дальнейшая встреча с красноармейцами многое объясняет. Иллюзорное обретает жизненную достоверность, белый

¹⁹⁵ Замятин Е. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 28. М.: Изд-во Эксмо, 2004. 608 с. С. 119.

¹⁹⁶ Там же. С. 119.

¹⁹⁷ Там же. С. 122.

слон переходит из сферы видения в пространство реальности. Красноармейцы жалуются на службу, вынуждающую заниматься непривычными хлопотами:

«– На последней станции перед Москвой забунтовал, пришлось снять его с поезда.

– Кого – его? – осторожно вставил Куколь (он уже тоже сидел у костра).

– Да слона этого самого. Из Ливадии везем: сиамский царь нашему подарил, а теперь, значит, ввиду революции – в Москву, в зверинец...»¹⁹⁸. Таким образом, увиденное Ивановым – отнюдь не продукт измененного состояния психики, а вполне реальная картина.

Писатель может выявлять элементы мнимости не только в каждодневных событиях, происходящих в сфере быта, но подвергать художественному анализу и события исторического масштаба. Так, некоторые мнимо позитивные черты происшедшей революции вскрывает А. Аверченко в своих «Записках Простодушного», вводя в качестве отстраняющей призмы персонажа, наделенного наивным сознанием.

§32. Малая проза Пантелеймона Романова: грусть, проступающая сквозь смех

Художественная манера П. С. Романова вполне вписывалась в добротный контекст литературной традиции. Романова стали именовать «советским Чеховым». Тут обнаруживалось много моментов родства – и умелое использование возможностей бытовых анекдотических ситуаций, и интерес к малым повествовательным жанрам, и внимание к комической детали. Да и с писателями 1920–1930-х годов у него находились смысловые переклички. Наверное, отнюдь не случайно современный исследователь О. Г. Малышкина свою книгу о прозаике назвала весьма примечательно: «Двойник Зощенко, или советский Чехов: Феномен Пантелеймона Романова» (СПб., 2013).

¹⁹⁸ Замятин Е. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 28... С. 122.

Любой писатель в своей творческой жизни выполняет много разнообразных социальных функций. Из них важнейшие – функции диагноста и прогнозиста. Ну, а писателю реалистического направления никуда от роли **диагноста** не уйти. Это его удел. Миссия. Если хотите, судьба.

П. Романов писал рассказы из народной жизни. Казалось бы, дело не новое, сколько таких рассказов и очерков было написано во второй половине XIX века и в начале века двадцатого различными авторами одного только народнического направления! Чем тут можно особо поразить читателя? Однако романовские повествования отличаются предельной жесткостью по отношению к народному типу. Они лишены интонации безоглядного умиления. В них совершенно нет сусального народопоклонства. Народ воспринимается П. Романовым во всем реальном многообразии живых лиц, во всей совокупности противоречивых реакций на изменившуюся действительность. Это не умозрительная конструкция, не абстракция, не хорошо намоленная икона.

П. Романов очень требовательно относился к той народной толще, откуда были родом герои его многочисленных рассказов. Затянувшийся сон народа, его порой нравственная неразборчивость, его тотальное равнодушие ко всему окружающему, терпение, оборачивающееся жутчайшей косностью – все это не могло настраивать трезвого реалиста, каким был П. Романов, на беспричинно-восторженный лад. Романовские мужики всегда живут в сфере неразрешимого противоречия между первоначально благими намерениями и, – увы! – иногда порочными действиями. Противоречие это, по сути, трагикомично. С одной стороны, благие намерения, остающиеся пустыми словами, смешны. Но, с другой стороны, не совсем праведные действия односельчан могут стать причиной даже гибели человека.

Содержащие сатирическую критику рассказы Романова по сути своей представляют собой **нравоописательные** этюды. Это маленькие сценки с весьма заметным драматургическим элементом. Их можно разыгрывать как одноактные пьесы. В рассказах мало слов повествователя, но зато много реплик персонажей. Суммарный портрет народной массы дан именно с помощью этого многоголосия.

Описание анекдотических ситуаций и разнообразных версий случившегося приобретает в рассказах писателя действенность и динамизм. Смена масок, речевых регистров становится подчеркнута событийной. Рассказчик оказывается в развертываемом словесном действе персоной многоликой – и «драматургом», и «режиссером», и многими «актерами».

Это хорошо демонстрирует рассказ писателя «*Спекулянты*» (1921).

Описывается будничная ситуация, весьма характерная для 1920-х годов: люди на вокзале стоят в огромной очереди к билетной кассе, надеясь (порой, кстати, тщетно!) заполучить заветный билет. Первый абзац текста вполне обыкновенен и пока ничего экстраординарного не предвещает. Но вот следующая фраза-абзац как раз и несет в себе зерно комической интриги: «*В зале стоял крик и плач младенцев, которые были на руках почти у каждой женщины и держались почему-то особенно беспокойно*»¹⁹⁹. Именно неестественное и непонятное скопление такого количества младенцев на вокзале начинает нас, читателей, по-настоящему занимать и подводит к законному вопросу: «Что бы это значило?». Ответ мы находим на той же странице: «*Вот какие с младенцами-то, те все уедут, – без очереди дают*»²⁰⁰. И выясняется, что младенцы оказались на вокзале не случайно – предприимчивые гражданки выдают их «*напрокат*» тем, кто хочет гарантированно получить билет, не выстаивая в длинной очереди. Отсюда становится понятным обмен репликами по поводу стоимости таких «прокатных» услуг:

«– Четыре тысячи просят...

– Креста на них нет, вчера только **по три** ходили...»²⁰¹.

Ситуация, как всегда в рассказах П. Романова, обрастает различными *версиями* происходящего. Одни объясняют послевоенным увеличением рождаемости: «*Вон их какая орава поперла. Вот тут и получи билет. И откуда это, скажи на милость? Прямо кучи ребят*»²⁰². Другие

¹⁹⁹ Романов П. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 34... С. 299.

²⁰⁰ Там же. С. 300.

²⁰¹ Там же.

²⁰² Там же.

считают это результатом беспорядочных половых сношений: *«Там карга какая-то старая стоит, – тоже с младенцем. Тьфу! Кто ж это польстился, ведь это ошалеть надо.*

*– Теперь не разбираются»*²⁰³.

Включение понятия «младенец» в непривычные семантические связи приводит к возникновению новых словосочетаний, углубляющих данные смыслы. Так, про одну бабу говорится, что она *«владелица двух младенцев»*²⁰⁴. Или: *«И баба взяла **запасного** младенца с пола»*²⁰⁵. Текст изобилует словами и сочетаниями слов, характерных для описания какого-нибудь базарного дня: *«**Что просишь?**»; «**Цена** везде одинаковая, родимый: **четыре»**»²⁰⁶; «**дороговизну-то** какую развели?»²⁰⁷; «в десять минут всех **расхватали»**»²⁰⁸.*

Автор использует и прием смыслового крещендо, когда мотив одной подмены заменяется мотивом другой (еще более несообразной!) подмены. Когда одна торговка ввиду нехватки младенцев вынуждена была взять «трехгодовалого» ребенка, ее ждал конфуз – обман раскрыли и билет не дали. *«К кривой бабе подбежала торговка и, с сердцем сунув ей малого, сказала:*

– Лешего какого взяла, не выдают с таким. Только очередь из-за тебя потеряла.

Старичок в валенках посмотрел на нее и сказал:

*– Ты бы еще свекора на руки взяла да с ним пришла»*²⁰⁹.

Несообразности, таким образом, громоздятся одна на другую, образуя забавную цепочку: *«**чужой младенец на руках**» – «**трехлетний малыш на руках**» – «**свекор на руках**».*

П. Романов часто предпосылает своим рассказам *заглавия-обманки*. Последующий текст их опрокидывает, обесмысливает. *«Дружный*

²⁰³ Романов П. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 34... С. 300.

²⁰⁴ Там же. С. 300.

²⁰⁵ Там же. С. 301.

²⁰⁶ Там же. С. 300.

²⁰⁷ Там же. С. 300.

²⁰⁸ Там же. С. 301.

²⁰⁹ Там же. С. 302.

народ» оказывается вовсе не дружным. «*Распорядительный народ*» совсем не распорядительным. Герои писателя не обладают плоской, картонной одномерностью, они не сошли с плаката, а являют собой вполне реальные народные характеры со всем набором своих противоречий и предрассудков.

Такая совершенно самостоятельная, независимая от установленной власти позиция писателя стала причиной его официального замалчивания в 1930-е годы. Романова мало печатают. Его публичные выступления начинают отменять. И это на фоне растущей популярности у читателей, европейской известности. Записи романовского дневника той поры пронзительно грустны и весьма пессимистичны.

*«Я всегда шел только своим путем, не задумываясь о его «реализации» и практической выгоде»*²¹⁰.

*«Приезжавшие ко мне члены английского парламента, уходя, сказали: «Расскажем в парламенте, что видели Романова». Приезжавшая норвежка называла меня великим писателем. Приезжала датчанка, говорила о моей популярности в Дании. В Норвегии был поднят шум о том, что такой большой художник живет в СССР чуть ли не в подполье. Этого нет, но меня почти не покидает чувство какого-то позора. Мало денег, так как меня не переиздают»*²¹¹.

*«Какое жалкое холопство. Какой-то критик написал, и уже все с испугом отказываются, меня уже боятся. Ни своего мнения, ни своей оценки нет и в помине»*²¹².

*«Настроение – травимого зверя и ощущение полной бесправности»*²¹³.

*«Критика негодует на меня, что я все такой же, что я не сливаюсь с эпохой и не растворяюсь в ней, как другие»*²¹⁴.

Сильные мира сего ждали от писателя мажорных интонаций, идеологических славословий, иллюстраций к идеологическим постулатам,

²¹⁰ Романов П. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 34... С. 670.

²¹¹ Там же. С. 670–671.

²¹² Там же. С. 671.

²¹³ Там же. С. 673.

²¹⁴ Там же. С. 675.

а он не собирался меняться и жить по принципу «Чего изволите?», оставался трезвым реалистом-диагностом, доверявшим своим собственным зорким глазам, а не «спущенным сверху» инструкциям и призывам.

Да, прожив всего 54 года, П. Романов не все успел осуществить. А он мечтал реализовать свой творческий дар в больших эпических формах, много надежд возлагал на роман «Русь», но в памяти благодарных читателей остался, прежде всего, блистательным автором сочных сатирико-юмористических рассказов о суетно-абсурдной и противоречивой народной жизни эпохи великих перемен.

§33. Скрытое противоборство смеха и страха (опыт Николая Никандрова)

Понятия «смех» и «страх» порой оказываются в зоне противоборства. Наверное, не случайно критик Наталья Иванова одну из своих книг назвала – «Смех против страха, или Фазиль Искандер». Она исходила из постулата о том, что смех позволяет человеку противостоять разным формам подтачивающего душу страха. В самом деле, находясь перед обстоятельствами, превосходящими силы отдельного человека, он, этот отдельный человек, может загородиться, пожалуй, только смехом и надеждой, ибо, как говорил Вольтер, *«что сделалось смешным, не может быть опасным»*.

Однако не все так однозначно. Страх в человеческой жизни бесконечно разнообразен. Он может иметь разную природу – физиологическую, психологическую, социальную. В социокультурной перспективе особенно показательны два вида страха, связанные с осознанием человеком своего места в социуме: во-первых, страх *оставленности*, вселенского одиночества, сиротства в самом широком значении этого слова; и, во-вторых, страх совершенного, беспредельного *растворения в массе*, обезличивания, окончательной потери себя в «икре голов», в равнодушном людском множестве. Второе оказывается многократно усиленным, когда от имени такой массы как носителя «роевого сознания» категорично вещает власть, не считаясь с любой индивидуальностью как таковой.

В 2004 году в Петербурге вышел том сочинений Николая Никандрова²¹⁵, забытого ныне писателя. В сборник прозы вошел роман «Путь к женщине», повести и рассказы. Выход данного издания напомнил читателям XXI века о писателе, который в 1920-е годы пользовался нешуточной популярностью.

Справочная литература относит Николая Никандровича Никандрова (1868–1964) к числу писателей-сатириков. Биография его пестрит изломами и крутыми поворотами: вначале молодой человек чуть было не стал монахом, потом по совету родителей избрал популярную в те годы перспективу получить инженерное образование, потом оказался в революционном кружке, связанном с боевой организацией партии эсеров, что привело к исключению из Лесного института, многочисленным полицейским преследованиям. А затем судьбоносная встреча с Львом Толстым, заставившая многое пересмотреть в своих взглядах и в целях познания реальной жизни стать сельским учителем. В газетах появляются его первые заметки. В Крыму, где он скрывался от полиции, произошла еще одна знаковая встреча – с А. С. Гриневским (Грином), который убеждает его заняться литературным творчеством. А потом и другие счастливые встречи – с М. Горьким в Нижнем Новгороде, с А. И. Куприным в Севастополе – встречи, определившие вектор писательского развития.

Будут в жизни Н. Никандрова и испытания тюремным заточением, и ссылки, и эмиграция в 1910–1914 годы. В Швейцарии, Италии, Франции в свободное от тяжелого физического труда время он продолжит заниматься литературной деятельностью, станет автором российских периодических журналов. Читатели будут отмечать умение молодого литератора отображать бытовые детали, выраженную склонность к средствам юмористического письма.

Формируется и вполне очевидная идейно-тематическая доминанта творчества Н. Никандрова, ронящая его с набиравшим популярность

²¹⁵ *Никандров Н. Н. Путь к женщине : роман, повести, рассказы / сост. и коммент. М. В. Михайловой; вступ. ст. М. В. Михайловой, Е. В. Красиковой. СПб. : РХГИ, 2004. 508 с.*

в те годы ярким прозаиком-бытовиком Пантелеймоном Романовым. Обоих писателей интересует как объект художественного отображения разбуженная революционным катаклизмом толпа, движимая переполняющими ее темными инстинктами. Эта безликая масса безраздельно подчиняет себе пространство бытовой повседневности.

Находясь в Крыму, Никандров пишет в 1923 году повесть «Профессор Серебряков», ставшую писательской удачей. Заглавный герой произведения крупный ученый-правовед, *«автор многих блестящих научных исследований»* оказывается в маленьком провинциальном городке, где на него смотрят, как на диковину, – живых профессоров тут никогда не проживало. Многоцветна палитра отношений местного населения к ученому – от восторженного благоговения до жалости, от стремления войти в круг общения с ним до боязни контактов со странным незнакомцем.

Горожане не знают, как выстроить отношения с этим чужаком, к какому ряду привычных явлений его причислить. Через какое-то время находитесь спасительная и весьма забавная аналогия. *«И пока как следует не разглядели особенного выражения глаз профессора, у всех получалось такое впечатление, что пред ними был самый обыкновенный человек, пожилой мужчина из небогатого класса, мещанин, отец многочисленного семейства, очень похожий – в толпе сразу узнали! – на одного минаевского портного, сколь прекрасно работающего, столь же свирепо и пьющего. Эта-то чисто портновская простота великого человека, его доступность, апостольская бедность, соединенная с какой-то затаненной трагичностью, по-видимому, и привлекали к нему сердца красных минаевцев»*²¹⁶.

Однако отношение толпы к профессору переменчиво, как колебания маятника. Зловещие подозрения порождают разные нелепые слухи о связях Серебрякова либо с белыми офицерами, либо с красными чекистами. И минаевцы опасаются, так или иначе, пострадать от близкого знакомства с правоведом. Может достаться и от белых, и от красных так,

²¹⁶ Никандров Н. Н. Путь к женщине. Роман, повести, рассказы... С. 29.

что мало не покажется. А он, увлеченный своими научными замыслами, дни и ночи напролет пишет, живя впроголодь и не имея каких-либо средств к существованию. Фабульная интрига приобретает особый динамизм с момента приезда человека, привезшего из столицы от неизвестных доброхотов своеобразную «охранную грамоту», предписывающую местному городскому начальству снабдить знаменитого ученого академическим пайком. Профессор, читая документ, не верит своим глазам: *«Настоящая Грамота выдана профессору Степану Матвеевичу Серебрякову в том, что он, профессор С. М. Серебряков, состоит под покровительством Советской Власти, органам которой предлагается оказывать ему всяческое содействие»*²¹⁷.

Однако первоначальная радость Серебрякова от получения такой солидной государственной бумаги вскоре сменяется недоумением, а затем и возмущением, переходящим в самое настоящее отчаяние, когда наш герой отправляется по местным бюрократическим инстанциям получить означенный в документе академический паек. Еще не соприкоснувшись с новой государственной системой, профессор поначалу по-детски наивно размышляет: *«Там ахнут, когда увидят, какая у него бумага, с какими подписями, когда узнают, какое он влиятельное лицо. Еще, пожалуй, начнут извиняться, заискивать. <...>Наверное, они сегодня предложат ему получить и за прежнее время, за все прошлые годы. Это составит добрый вагон продуктов, и за этим ему придется явиться в другой раз»*²¹⁸. Когда же профессор с жалкими ситцевыми пестрыми мешочками для крупы и зеленой бутылкой для масла начинает, как проситель, ходить из конторы в контору, везде получая либо отказ, либо насмешки, начинается его воистину скорбный путь унижительного «хождения по мукам». Советская бюрократическая волокита сатирическим калейдоскопом разворачивается во всем своем уродливом обличье. Профессора «отфутболивают» то в упродком, то в курортное управление (ведь в «грамоте» было написано про паек в размере «санаторного»),

²¹⁷ Никандров Н. Н. Путь к женщине: роман, повести, рассказы... С. 40.

²¹⁸ Там же. С. 44.

то в собес, то в исполком, то в уком и так до бесконечности. Ему советуют приписать себя к какому-либо коллективу (как же сейчас без коллектива!), войти в профсоюз, запастись командировочным удостоверением. И ситуация в итоге получает комическое разрешение, когда Федосеев, завсклада, местный царь и бог («Я всем даю жить!» хвастливо заявляет он Серебрякову), после не менее унижительной для профессора «дружеской» выпивки одаривает его продуктами со склада, не оглядываясь на какие-либо инстанции и официальные правила, а лишь по единоличному праву – «своя рука – владыка». Складывающаяся государственная система в художественном зеркале прозы Н. Никандрова обнаруживает свое второе дно, изнаночную сторону. Критика того времени такой взгляд сатирика, разумеется, принять не могла и квалифицировала его прозу как клевету на советский строй. И в душу писателя постепенно заползает нежелательный для свободного творчества страх.

В 2008 году во втором номере журнала «Новый мир» был опубликован дневник Вячеслава Полонского, в котором есть интересная запись, датированная 8 августа 1927 года: *«Разговор с Никандровым. Никитский бульвар. «Почему не берете для беллетристики вашей материал революционный?»*

– Да как писать, – отвечает, – боязно.

– Чего боязно?

– Да ведь не свободно. Русская литература всегда была оппозиционна. А требуют казенного патриотизма.

– Да кто требует?

– Как кто? Попробуйте, напишите не так, как надо. Мигом неприятности. Мы, писатели, часто говорим об этом. Вот недавно мне рассказывал один: начал я писать рассказ из современной жизни, – написал наполовину, – вдруг мысль: а вдруг не одобрят? И охота писать пропала. Так и не дописал. Некоторые из нас просто решили писать о погоде – целый рассказ о погоде, чтобы придаться не к чему было. Я вот, – добавляет он, – был всегда революционером, – а теперь вот – нет.

– А это оттого, что жизнь ушла от вас далеко вперед, а вы отстали.

– Так ли? – переспрашивает он. – Жизнь ли ушла вперед? Не наоборот ли?»²¹⁹.

Есть разные модели писательского поведения в неблагоприятных для творчества условиях. Кто-то пишет «в стол», как делали это и М. Булгаков, и А. Платонов, и С. Кржижановский, справедливо полагавшие, что «рукописи не горят». Смех был для них гарантом внутреннего освобождения от страха. А вот Николай Никандров с 1930-х годов надолго замолчал. Страх оказался сильнее смеха. Такой вот писательский случай, такая судьба...

§34. Самоирония повествователя как элемент авторской игры (автобиографии юмористов)

Автобиографические свидетельства, художественные мемуары выполняют в культурном сознании общества много самых разнообразных, взаимодополняющих функций. Они определяются потенциальными запросами «потребителей» подобных текстов. Тут вполне применимо понятие «жанровое ожидание». Обычный читатель ищет в воспоминаниях знаменитого писателя живые штрихи, яркие детали, позволяющие разглядеть за так называемым концептированным автором реальную персону – автора биографического, узнать какие-то житейские подробности из его жизни и жизни описываемого им литературного окружения. У такого читателя отношение к мемуарному тексту или к автобиографии творческой личности непосредственно-эмоциональное. Профессиональный историк литературы относится к автобиографическому тексту уже как к серьезному документу, учитывая при этом все неизбежные «неточности» такого свидетельства (субъективные оценки; фактические зияния из-за значительной временной отдаленно-

²¹⁹ Моя борьба на литературном фронте : дневник. Май 1920 – январь 1932 / подготовка текста, публикация и комментарии С. В. Шумихина // Новый Мир. 2008. № 2. То же. URL : https://www.magazines.gorky.media/novyi_mi/2008/2/moya-borba-na-literaturnom-fronte-2.html.

сти отображаемого; наличие фактов, принятых автором, что называется, «на веру», взятых «из чужих рук» и т. п.). Однако, несмотря на все подобные погрешности, автобиографические и мемуарные тексты, рассмотренные в максимально полной совокупности, дают более или менее правдивую динамичную панораму живой литературной истории, истории в лицах, эпизодах и даже анекдотах, без излишней академической «засушенности» научного историко-литературного гербария. Ценность таких текстов повышается с течением времени, когда увеличивается вероятность семантических аббераций ввиду наложения на отошедший в прошлое историко-литературный процесс тех или иных схем, его объясняющих и иногда очень «удобных» в силу своей чрезмерной и потому обманчивой простоты (пропагандистские, идеологические, социологические стереотипы и т. п.). Живое слово мемуариста или создателя автобиографии нередко служит тем оселком, на котором проверяется жизненность самых хитроумных историко-литературных построений.

Мемуарная, автобиографическая и биографическая литература, накопленная человечеством, обширна и многопланова. Но среди этого сонма больших и малых текстов есть совершенно особые свидетельства. Это автобиографии и воспоминания, которые пишут столь склонные к розыгрышам сатирики и юмористы. И хотя погружение в коварные волны рефлексии по поводу минувшего – вещь весьма и весьма серьезная, мастера комического письма не могут отказать себе в удовольствии представить опыт пережитого в смешном и забавном свете. Впрочем, судите сами.

В своей «Автобиографии» сербский писатель Бронислав Нушич рассуждал о том, как обычно пишутся биографии и юмористически сталкивал два плана: с одной стороны, реальные «непричесанные» факты жизни и, с другой, их улучшенную литературную «редакцию»: *«Однажды утром пьяный в доску поэт-лирик Н. Н. встретился со своим будущим биографом. При жизни великий покойник часто бывал свиньей, и на этот раз он так налился, что не мог найти дорогу домой.*

– Послушай, друг, – говорил он, стараясь сохранить равновесие и всей тушей наваливаясь на будущего биографа, – люди скоты: пили вместе, а теперь бросили меня одного, и домой отвести некому. А я,

видишь ли, на небе могу найти Большую Медведицу, а вот дом свой, хоть убей, не найду.

Об этом же эпизоде в биографии («Воспоминания о покойном Н. Н.») говорилось так: «Однажды утром встретил я его печального и озабоченного; чело его было мрачно, а глаза, те самые глаза, которыми он так глубоко проникал в человеческую душу, были полны невыразимой печали и упрёка. Я подошел к нему, и он, опираясь на мое плечо, сказал: «Уйдем, уйдем поскорее из этого мира. Все друзья покинули меня. Ах, мне легче найти путь на небо, чем отыскать дорогу в этом мире. Я чувствую себя одиноким, уведи меня отсюда, уведи!». Вслед за этим биограф предлагал читателю обширные комментарии, показывающие всю глубину мысли покойного»²²⁰. Так в мемуарных, биографических и автобиографических текстах вступает в свои права мифологизация, заменяющая реальное отражение личности и сопутствующего ему житейски конкретного, порой заурядного событийного ряда присочиненной возвышенной легендой.

Приступая к составлению собственной автобиографии, Бронислав Нушич отстаивает принципиальное право на юмористическое истолкование фактов и обстоятельств своей жизни. «Но я оглядываюсь назад совсем не для того, чтобы оплакивать безвозвратно ушедшие годы. Наоборот, я оглядываюсь назад для того, чтобы вволю посмеяться, так как именно теперь могу сказать: «Хорошо смеется тот, кто смеется последний!». На свет божий я появился не один, нас было трое. Первый, лишь только открыл глаз, заплакал и с тех пор не расстаётся со слезами: в слезах проходит его жизнь. Второй, встретившись с первой заботой, уже не смог освободиться от них: в заботах проходит его жизнь. А третий, впервые засмеявшись, сделал смех своим неразлучным спутником: смеясь проходит он по жизни. Жили мы в одном сердце, но пути у нас были разные. <...> Тому, кто, смеясь, прошел по жизни, поручаю я заполнить своими воспоминаниями еще чистые листы моей юбилейной книги, потому что только он видел жизнь»²²¹.

²²⁰ Бронислав Нушич. Автобиография. URL : <https://www.libking.ru/books/humor-/humor-prose/103728-branislav-nushich-avtobiografiya.html#book/>

²²¹ Там же.

Юмористы в своих автобиографиях нередко используют различные формы художественного сгущения. К числу таких фактов преувеличения можно отнести, скажем, наделение автором своей собственной персоны еще в младенческом возрасте взрослым сознанием и зрелой способностью отразить происходящие вокруг события. Известный юморист начала XX века, бессменный редактор знаменитого «Сатирикона» Аркадий Аверченко начинает свою «Автобиографию» подобным провокационным признанием: *«Еще за пятнадцать минут до рождения я не знал, что появлюсь на белый свет. Это само по себе пустячное указание я делаю лишь потому, что желаю опередить на четверть часа всех других замечательных людей, жизнь которых с утомительным однообразием описывалась непременно с момента рождения. Ну, вот. Когда акушерка преподнесла меня отцу, он с видом знатока осмотрел то, что я из себя представлял, и воскликнул:*

– Держу пари на золотой, что это мальчишка!

«Старая лисица!» – подумал я, внутренне усмехнувшись, – «ты играешь наперняка». С этого разговора и началось наше знакомство, а потом и дружба»²²².

Здесь можно отнести и явное домысливание непосредственной связи своей персоны со знаковыми историческими событиями с целью повышения собственной значимости. В той же «Автобиографии» А. Аверченко читаем: *«Из скромности я остерегусь указать на тот факт, что в день моего рождения звонили в колокола и было всеобщее народное ликование. Злые языки связывали это ликование с каким-то большим праздником, совпавшим с днем моего появления на свет, но я до сих пор не понимаю, при чем здесь еще какой-то праздник?»²²³*. Тут, кстати, юморист ничего относительно большого праздника не присочиняет. Действительно, день его рождения (15 марта 1881 года) совпал с торжественным днем коронации Александра Третьего, проходившей по традиции в Московском Кремле. По всей Российской империи по этому случаю

²²² Аверченко А. Т. Мурка / сост., вступ. ст., коммент. Ст. С. Никоненко. М.: Русская книга – XXI век, 2007. 544 с. С. 21.

²²³ Там же.

звонили колокола. Создатель «Автобиографии» применяет характерный прием юмористического вытеснения – большое историческое событие нарочито вытесняется рядовым частным событием рождения обыкновенного ребенка. По тому же принципу строится и другой фрагмент этого текста. *«Литературная моя деятельность была начата в 1904 году и была она, как мне казалось, сплошным триумфом. Во-первых, я написал рассказ... Во-вторых, я отнес его в «Южный край». И в-третьих (до сих пор я того мнения, что в рассказе это самое главное), в-третьих, он был напечатан! Гонорар я за него почему-то не получил, и это тем более несправедливо, что едва он вышел в свет, как подписка и розница газеты сейчас же удвоилась... Те же самые завистливые, злые языки, которые пытались связать день моего рождения с каким-то еще другим праздником, связали и факт поднятия розницы с началом русско-японской войны. Ну, да мы-то, читатель, знаем с вами, где истина...»*²²⁴. Разумеется, на увеличение подписки и объема розничной продажи газеты повлияло начало масштабных военных действий на Дальнем Востоке, а отнюдь не успешный дебют какого-то начинающего журналиста и писателя.

Подобный сознательный прием своевольного истолкования причинно-следственных связей, обусловивших те или иные исторические события, можно отнести к феномену литературной игры с читателем, намеренной авторской мистификации. В финале «Автобиографии» Аркадий Аверченко обращается к языку многозначительных юмористических намеков: *«Не буду перечислять имена тех лиц, которые в последнее время мною заинтересовались и желали со мной познакомиться. Но если читатель вдумается в истинные причины приезда славянской депутации, испанского инфанта и президента Фальера, то, может быть, моя скромная личность, упорно державшаяся в тени, получит совершенно другое освещение...»*²²⁵.

Характерную ироническую интонацию мы можем обнаружить в автобиографиях М. Булгакова, Е. Замятина, П. Романова, в зарисовке Тэффи «Как я стала писательницей» и в других подобных текстах известных сатириков и юмористов.

²²⁴ Аверченко А. Т. Мурка... С. 28–29.

²²⁵ Там же. С. 31.

Забавные автобиографии писателей-юмористов не относятся к числу текстов, которые создаются ради заработка. Тут совершенно прав британский драматург Том Стоппард, сказавший, что «автобиография – хуже всего оплачиваемая разновидность художественного вымысла».

Писательские воспоминания и автобиографические тексты (включая и те, что «отредактированы» юмористами) обычно содержат интересные отсылки к историческим реалиям, выразительные штрихи, характеризующие литературную среду, непосредственные взаимоотношения творческих личностей-современников. Если же окинуть единым обобщающим взглядом такой разноплановый и в немалой степени забавный литературный материал, то, наверное, можно написать весьма увлекательную альтернативную, совершенно несерьезную историю литературы.

§35. Синтез современных реалий и литературных архетипов

Эпохи радикальных социально-политических и экономических перемен чреваты стремительным и каскадоподобным сломом всей более или менее устойчивой системы привычного бытия. Меняется буквально всё – и политический строй, и экономические основания жизни, и социальные институты, и моральные ориентиры, меняется самое консервативное – быт. Эти перемены порой бывают сродни почти сказочным превращениям. Буквально «в одночасье» уходят одни реалии и, как чертик из колбы, появляются другие. Девяностые годы XX века и последующее время «обогатили» наш привычный словарный минимум, сформированный эпохой советского идеологического диктата, новыми для нас словами и выражениями. Появились «крутые», «новые русские», «братки», «рэкетиры», «киллеры», «путаны», «шоумены», «модели», «светские львицы», «бомжи», «гастарбайтеры». Типологический ряд этих социально активных персонажей столь стремительно разрастался, что казалось, не обошлось тут без пресловутой «волшебной палочки», по мановению которой выскочила из доселе глухой неизвестности вся эта разномастная публика. Выскочила и стала формировать совершенно

новые, невиданные ранее жизненные конфликты и ситуации бесконечных бандитских «разборок», «рейдерских захватов», явлений мошенничества «в особо крупных размерах», громких светских скандалов, дешевых журналистских разоблачений, держащихся иногда на зыбкой грани между приличным и непристойным.

Такие неожиданные метаморфозы бывают, как известно, в сказках, где соколу или ворону ничего не стоит удариться оземь и превратиться в *добра молодца*, где Ивану ничего не стоит влезть в левое ухо Сивке-Бурке и вылезти из правого уха, приобретя при этом какие-то совершенно новые качества, а герою сказки «Царевна-лягушка» мамки-няньки помогают успешно выполнить непомерное задание и непременно к утру. В сказке всё становится возможным, там нет необходимости достоверно объяснять происходящее. При возможных вопросах о природе необъяснимого явления в сказке всегда есть в запасе апелляция к Чудесному. Чудо было, да и все тут. Вот и весь ответ.

Вполне понятен интерес современных писателей к изобразительно-выразительным возможностям так называемой авторской сказки. Жанр предоставляет автору широчайшую свободу фантазирования, творческого «вышивания» по схематичному рисунку традиционных сказочных архетипов. Если учесть, что «эзопов язык» был усвоен нашими писателями за длительное время цензорского догляда очень крепко, то становится понятно, почему многие писатели обращались к жанру сказки. Василий Шукшин написал в свое время сказку «До третьих петухов», Владимир Войнович сочинил ироничные «Сказки для взрослых», Фазиль Искандер подарил читателям «Кроликов и удавов». И в творчестве Бориса Акунина находим сатирические «Сказки для идиотов», и Дмитрий Быков не оставил этот продуктивный жанр без внимания, создав в конце девяностых «Новые русские сказки». Как говорится, «сказка ложь, да в ней намек», вот ради таких красноречивых намеков и отсылок к мерцающим в глубинах сказочного текста имплицитным смыслам и примеряет для себя роль занимательного сказочника современный писатель.

Пошел по этому пути и Александр Кабаков как автор повествовательного цикла «Московские сказки». Художественный мир этих остро-

умных сказок многомерен. С одной стороны, перед нами место действия известных сказочных и мифологических персонажей, чей «авторитет» освящен фольклором и литературой. И в читательской памяти при восприятии данных сказок сразу возникает длинный ряд отзвуков и соответствующих ассоциаций. С другой стороны, прибегая к своеобразному приему «остранения», А. Кабаков живописует Москву рубежа XX–XXI веков, приобретшую новые приметы времени. Повествование формируется по принципу постмодернистского стилистического «коктейля», богатого интертекстуальными соотнесениями, узнаваемыми цитатами, аллюзиями, расхожими фразами. Сказки образуют не сборник, а именно цикл. Ведь составляющие обычный сборник тексты могут быть автономными, не связанными друг с другом. А тут персонажи, подробно описанные в одной сказке, существуют в виде упоминаний в других сказочных текстах, они приходят во взаимодействие друг с другом, образуют сквозной пунктир. Автор то отпускает своих героев в разные стороны, провожая их в некое свободное плавание, то опять собирает всех вместе.

В цикле встречаем переплетение архетипических мотивов «летучего голландца», вавилонского столпотворения, скитальца-Агасфера, Дона Жуана, Икара. Эти мотивы включены в житейские реалии суетной современной московской жизни, они лишаются какого-то высокого романтического ореола, принципиально обытовлены. Так, Вавилон – это воздвигаемый амбициозным предпринимателем Иваном Добролюбовым гигантский небоскреб (проект «Бабилон»). *«И вот настало время осуществить давнюю мечту Ивана, еще детскую: построить самый высокий в мире дом. Когда-то в городе Йошкар-Ола, читая случайно журнал «Смена», мальчик узнал о существовании в Нью-Йорке угнетающих человека домов в сто и больше этажей, о строительстве еще более высоких зданий в неокOLONиальном городе-государстве Сингапуре и других далеких от Йошкар-Олы местах. <...> Ваня подумал, что жизнь на небе никак не может угнетать человека, отложил журнал...»*²²⁶. «Московские сказки» А. Кабаков писал еще в начале 2000-х годов, но у современ-

²²⁶ Кабаков А. А. Бульварный роман и другие сказки. М. : Вагриус, 2007. 320 с. С. 108.

ного читателя цикла упоминание Йошкар-Олы невольно вызовет улыбку, ибо напомнит о не менее амбициозном проекте местного начальника механически пересадить в свой город «кусочек Европы», эклектично перемешав в градостроительном коктейле «новоделов»-подобий времена, города, национальные стили. Как тут не вспомнить известный исторический факт – великий завоеватель Тамерлан повелел переименовать деревни вокруг Самарканда, и они стали впредь именоваться Багдад, Дамаск, Каир, подчеркивая тем самым исключительное величие столицы Тимура, претендующего быть центром мира. Воистину, нет мыслимых пределов вожделениям славы! Но история показывает, что порой всё, увы, превращается в жалкий песок и эти вожделения могут быть уничтожены известной афористически емкой фразой: «От великого до смешного один шаг».

Как известно, фольклорная волшеббно-фантастическая сказка, какой бы национальной культуре она ни принадлежала, невозможна без волшебных предметов. Можно вспомнить и волшебную лампу Аладдина в восточных сказках, и скатерть-самобранку, и меч-кладенец в русском фольклоре! В сказке А. Кабакова «Два на три» речь идет о дорогом импортном ковре, который из привлекательного товара эпохи острого дефицита превращается в чудесный ковер-самолет, на котором персонажи (каждый по своим причинам) пытаются, правда, не очень успешно, покинуть отечественные пределы. Причем, описывая эту историю писатель, несмотря на весьма заземляющие повествование бытовые реалии, использует высокопарный стиль в лучших традициях какой-нибудь романтической восточной сказки. Вот весьма характерное начало: *«Луна взошла над городом, сон спустился к праведным и грешным, к мужчинам и женщинам, к старым и молодым, все затихло под прекрасной луной, и даже собаки умолкли в посланной Всемогущим ночи. Лишь у магазина № 9 «Ковры и ковровые изделия» нижнебрюхановского райторга перекликались несчастные ловцы дефицита, которых в те давние времена немало было в удивительном городе Москве, да продлится его благоденствие вовеки. Давно это было, еще Всеведающий и Всемилостивый и не думал орошать нашу святую землю живой влагой рыночной экономики, а экономика плановая – велик Великий и таинственны тайны*

Его! – еще терзала мирных жителей неурожаями носков, бритвенных лезвий, постельного белья, бюстгальтеров, толстых журналов, мебельных стенок румынского производства, кассетных магнитофонов «Весна» и других вещей, необходимых смертным»²²⁷.

Мы становимся свидетелями, как, постигая относительно еще недавно прожитую всеми нами жизнь, приходит сказочник и касается кончиком пера привычных реалий, фантастически преображая их и ставляя нас увидеть их в совершенно новом свете. При этом заметим, сказочник обладает ироническим мировидением, и от его цепкого взгляда не укрываются абсурдные несообразности радикально изменившейся жизни, новые парадоксы, порожденные уже новыми обстоятельствами.

Авторская сказка всегда имеет дело со специфическим творческим переводом с художественного языка одной жанровой модели на язык другой жанровой модели. Происшедшее в сказке «Красная и Серый» ведь можно было, конечно, описать и простеньким языком бытового рассказа. Благо, что Красная шапочка – это вполне реалистичная дежурная по станции метрополитена Людмила в красной пилотке, а волк при ближайшем рассмотрении оказывается «неизвестным мужчиной в спортивном костюме серого цвета». Однако осовременивание сказки, как показывает развитие ее конкретного действия, не лишает ее привычных черт фольклорного хоррора. Автор добавляет: *«Но в сказках никого не прощают. В них добро, как сказал поэт же, непременно с кулаками, да с такими, что никакому злу и не снились. Сказки – они все жестокие. Да и жизнь пока не лучше»²²⁸.*

«Московские сказки» А. Кабакова – своеобразная оригинальная метафора рубежного времени, времени смены системы ценностных координат. Художественный код сказки позволяет перевести повседневное течение жизни из плана мозаичной случайности в план широких бытийных универсалий.

²²⁷ Кабаков А. А. Бульварный роман и другие сказки. М. : Вагриус, 2007. 320 с. С. 242. Выделено полужирным шрифтом нами – С. Г.

²²⁸ Там же. С. 180.

Вместо заключения

ДЕКОДИРОВАНИЕ СКРЫТЫХ ЯЗЫКОВ САТИРЫ И ЮМОРИСТИКИ

Существуют разные типы профессионального чтения гуманитария: 1) ознакомительное чтение (критик, историк литературы); 2) аналитическое чтение литературоведа, изучающего поэтику произведения; 3) чтение как раскодирование, как дешифровка (изучение сложного произведения с философским основанием, с интертекстуальными связями, с ироническим переосмыслением предшествующей культурной традиции и т. п.); 4) избирательное чтение (рассмотрение через призму взятой проблемы многофакторного литературного процесса); 5) перечитывание с разными целями; 6) реконструкция ассоциативного ряда (при исследовании поэзии, лирической прозы); 7) читательская фиксация внимания на скрытых формах, на оговорках (при изучении комического в литературе); 8) чтение как уточнение (при написании научной биографии, при историко-литературных разысканиях и т. д.); 9) чтение как театральный акт (при изучении драматургии); 10) выборочное чтение (при исследовании лингвистических проблем); 11) чтение в прикладной филологии (при составлении рекламных материалов, подтекстов к фотографиям и т. п.).

Разумеется, перечень типов профессионального чтения отнюдь не исчерпывает всех нюансов читательской культуры специалиста.

Один из основополагающих законов чтения сводится к тому, что художественное произведение следует воспринимать как **целостность**. Поэтому фрагментарное чтение незнакомого художественного текста бессмысленно, ибо нет возможности верно соотнести отдельный эпизод, образ, частную деталь или подробность со всем художественным

целым. А для верной оценки необходимо не знание некоторых элементов, а вся совокупность отношений всех звеньев внутри целого.

Знакомство с литературным произведением по хрестоматии всегда обречено на неудачу, так как дает неполноту представления о художественной концепции изучаемой книги. Обращаться к хрестоматии имеет смысл после полноценного прочтения всего текста – для повторения, для фиксации внимания на наиболее знаковых моментах, содержащихся в тексте.

Творчество как таковое всегда связано с художественным кодированием. Одно явление постигается и отображается через другое. Чувство всеохватной тоски можно выразить через унылую картину дождя. Так в незапамятные времена в сознании человека зарождалась символизация мира и всего сущего. Мозаика повседневности приобретала знаковый смысл. Кодирова художественное содержание, живописец или писатель акцентирует внимание реципиента на скрытых элементах знаковой системы. Соответственно, восприятие текста есть по сути творческое раскодирование. Если использовать правильный код, то художественный текст открывается максимально полно. Возьмем, к примеру, «театральный код» в прозе. Набор составляющих: актеры, подмости, зрители, интрига, суфлер, декорации и т. п. Подбирая наиболее приемлемый код, словно ключ к дверному замку, участник акта коммуникации моделирует среду вероятного общения.

Как выявить имплицитные смыслы в текстах мастеров комического письма?

Декодирование – это всегда перевод с одного языка на другой язык. С языка детских наивных представлений на язык представлений взрослой личности. С языка социального прогноза на язык социального диагноза (знаки вероятного грядущего могут мерцать уже в настоящем, их надо только увидеть, опознать). С языка фантазмов и преувеличений на язык реалий действительности. Декодирование – это переход из пространства грезы и бреда в пространство яви, из пространства странного маскарада в пространство понятной обыденности.

При чтении сатирико-юмористической литературы необходимо иметь достаточно полное представление о двух контекстах.

Во-первых, это **контекст отображаемой эпохи**. Сущность сатирико-юмористической характеристики будет непонятна, если читатель достоверно не знает совокупность реалий исторической эпохи, ставшей объектом непосредственного внимания художника. В противном случае возникнет нежелательная аберрация восприятия, ошибочное толкование той или иной отображенной ситуации, той или иной художественной детали. Это касается отдельных слов, расхожих выражений, ушедших из употребления обозначений, забытых ныне сторон житейского обихода, бытового уклада

Во-вторых, это **контекст эпохи написания**. Писатель сатирико-юмористической ориентации может давать отсылки к социокультурному опыту своих современников (идеологемы этого времени, словмаркеры эпохи, популярные анекдоты, большие и малые события, отразившиеся в СМИ, нравы литературной среды, репертуар чтения людей этого времени, театральный и кинематографический опыт). Делая такие не всегда заметные подобные отсылки сатирик как бы «перемигивается» со своими современниками, задействуя такой важный принцип эстетической деятельности, как **экономия**. Аллюзия выступает в роли некоей «кнопки», нажав на которую, реципиент самостоятельно дорисовывает картину. Вот почему возникают трудности при переводе сатирико-юмористической литературы на другой язык и при ее восприятии инациональным читателем. У такого читателя нет того социокультурного опыта, который имел в виду автор. Тут без развернутых комментариев порой не обойтись. Человек, незнакомый со многими сторонами российской действительности, не сумеет восстановить полный смысловой объем таких слов, как *коммуналка*, *управдом*, *жилконтора*, *уплотнение*, *подселение*, *распределитель* и т. д. Есть такое понятие, как культурный код поколения. В каждую эпоху он был своим. Так, в середине шестидесятых стал доминировать новый модус сознания. Возникла ценностная дезинтеграция. Человек стал отказываться от анонимного бытия личности. Возник интерес каждого к каждому. В культурный код поколения шестидесятников вошли: увлечение Хемингуэем и Ремарком; культ дружбы (песни Окуджавы, позднее Высоцкого); увеличение зоны досуга (байдарочники, альпинисты, собиратели икон); эпатазирующий

внешний вид (джинсы, длинные волосы, крикливые пиджаки и галстуки); интерес к самовыражению (джаз, лирическая проза, экспериментальная живопись); увеличение доли приватного, Я-позиции в сознании (сравн.: «Дорогая *моя* столица, дорогая *моя* Москва» // «Ах, Арбат, *мой* Арбат!»); во второй строчке местоимение «мой» – это, действительно, личное местоимение, Арбат – объект индивидуального лирического переживания автора). Таким образом, в большом социальном слое возникла принципиально новая коммуникативная практика со своим культурным кодом. Достаточно было произнести несколько ключевых слов, назвать несколько знаковых имен, и ты опознавался как «свой». До сих пор бывшие члены куйбышевского клуба ГМК-62, став стариками, обмениваются словами той эпохи, как паролями. Например, приезд В. Высоцкого в Куйбышев в 1967 году стал элементом культурного кода самарских шестидесятником. И понятно, почему. Чешуя идеологических клише, набивших оскомину фальшивых стереотипов – все это способствовало созданию советского казенного мифа, бесконечно далекого от непростой реальной действительности. Люди пытались вырваться из липкого плена идеологических «обманок», научились хитроумно читать «между строк» журнальные и газетные материалы, адекватно воспринимать «эзопов язык» сатиры, улавливать тонкие и многозначительные намеки, понимать смысл политически «заряженных» писательских ассоциаций. На этом фоне явление Владимира Высоцкого было совершенно ожидаемым откровением. Поэт дал язык искреннего самовыражения целому поколению. Какая-нибудь песенная строчка «Идет охота на волков, идет охота» не нуждалась в дополнительных разъяснениях, подлинный смысл ее синхронно считывался многими правильно. Культурный код поколения шестидесятников, таким образом, был альтернативным по отношению к официальному идеологическому коду.

Писатель порой использует изначальное незнание читателем того или иного культурного кода в своих (скажем, юмористических) целях. В таких случаях мы говорим об обманутом читательском ожидании. Так рождаются литературные мистификации, многочисленные сатирические произведения, пародии. «Всеобщая история, обработанная «Сатриконом» (1910) – тому пример. Книга, созданная такими известными са-

тириками начала XX века, как Тэффи, А. Аверченко, О. Дымов и О. Л. д'Ор, представляет по сути своей пародийную игру с жанром гимназического учебника по всемирной истории. Мы приготовились открыть учебник, а погружаемся в атмосферу юмористического капустника на темы истории.

Важен и учет специфики литературной и журналистской деятельности сатирика и юмориста. Возьмем, скажем, работу писателей в массовых газетах. История отечественной литературы знает массу примеров, когда писатель именно «начинался» с газеты. Временем литературного рождения Горького вполне обоснованно принято считать не 1892 год – год первой публикации, а период 1895–1896 гг., когда молодой литератор стал сотрудником «Самарской газеты» и опубликовал в ее номерах около пятиста текстов. Горький вел в «Самарской газете» рубрику ежедневного фельетона «Между прочим», публикации в которой он подписывал странным псевдонимом *Иегудиил Хламида*. В газете «Курьер» подвизался молодой Леонид Андреев, выступавший с судебными репортажами (читатель любил вникать в «судебные драмы») и печатавший фельетоны под экзотическим псевдонимом Джеймс Линч. Немыслимо представить вне газеты неутомимого репортера и писателя, великого знатока Москвы Владимира Алексеевича Гиляровского, оставившего потомкам живые и выразительные воспоминания «Москва и москвичи», «Москва газетная». С газетой связан и писательский дебют А. И. Куприна. Писатель свидетельствовал об этом в автобиографическом рассказе эмигрантской поры «Типографская краска» (1929). Повествование ведется от первого лица. Герой-повествователь сообщает, что рассказ «Последний дебют» он направил в «Русский сатирический листок», где тот и был опубликован. Кстати, молодой офицер Куприн в связи с этим за нарушение устава внутренней службы получил наказание в виде пребывания в карцере – весьма специфический гонорар за газетную публикацию. Вспоминая в рассказе «Типографская краска» об этих затянутых дымкой лет событиях, «русский парижанин» Куприн попытался воссоздать свои ощущения начинающего литератора, увидевшего свой труд напечатанным: *«О волшебный, скипидарный резкий запах свежей печати! Что сравнится с ним в самых лучших, в самых драгоценных воспоминаниях писателя? Он пьянее вина и гашиша, он ароматнее всех цветов и духов, он сладостнее первого*

поцелуя... В душу мою вторгнулся такой ураган радости, что я чуть было не задохнулся. Чтобы утишить бурное биение сердца, я должен был перепрыгнуть поочередно через каждую койку в моем ряду туда и обратно. Я пробовал читать мою новеллу товарищам вслух, но у меня дрожал и пресекался голос, черные линии букв сливались в мутные пятна. Я поручал читать ближайшему юнкеру, но мне его чтение казалось совсем невыразительным, и я отнимал от него журнал. О незабвенный вечер!»²²⁹.

А со знаменитой четвертой полосой «Гудка» (в общем-то обыкновенной ведомственной железнодорожной газеты!) в начале 1920-х годов связано блистательное и дружное вступление в литературу целой группы писателей новой эпохи – М. Булгакова, И. Бабеля, И. Ильфа и Е. Петрова, Ю. Олеши, В. Катаева, К. Паустовского.

Таким образом, читатель, расшифровывающий сатирико-юмористический текст, должен составить в своем воспринимающем сознании своеобразный подробный комментарий к ключевым словам, фабульным ситуациям, системе речевого стиля. При этом реципиенту необходимо опираться на дневники писателя, его эпистолярное наследие, аналогичный художественный опыт современников, наблюдения читателей, на попытки дешифровки, уже предпринятые современниками автора (критиками и литературоведами). Немалую помощь окажет сопоставление и анализ вариантов и редакций произведения, учет рабочих записей и набросков.

Восприятие сатирико-юмористического текста требует обращения к продуктивным ресурсам так называемого **креативного чтения-исследования**. Рецепция сатирико-юмористической литературы неизбежно носит творческий характер. Моментом, объединяющим психологическую природу многоликого смеха и его эстетическое функционирование в художественных произведениях, является непосредственная связь смеха и творчества. Смеющийся человек подвергает объекты осмеяния умозрительной трансформации, деформации отдельных элементов, активно прибегая к выразительным возможностям гиперболы, гротеска,

²²⁹ А. И. Куприн о литературе / сост. Ф. И. Кулешов. Минск : БГУ, 1969. 455 с. С. 395.

фантастики. И творчество по онтологической сути своей есть «свободное комбинирование деталей в новых, запрещенных для существующей модели культуры сочетаниях»²³⁰. Смех и творчество объединяет ориентация на дестабилизацию как деятельностная доминанта. «...если мир, данный человеку, отражается в системе знаков, то творчество, создавая новые, неслыханные знаки, дестабилизирует старый мир и творит новый. Поэтому у творчества – два лица: смех и мятеж. Родство их раскрывается в общем слиянии в стихии карнавала»²³¹.

Писатель, создавая образный словесный ряд, демонстрирует различные функции слова – номинативную, дефинитивную, описательную (последняя позволяет ярко выявить план изображения и план выражения). Художник слова вводит рассуждения, насыщает свое повествование различными «голосами» (а это значит, происходит знакомство читателя с чужими, то есть данными кем-то еще номинациями, дефинициями, описаниями, рассуждениями).

²³⁰ Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы : роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе / пер. с итал. Е. Костюкович ; предисл. автора ; послесл. Е. Костюкович, Ю. Лотмана. СПб. : Симпозиум, 2000. 667 с. С. 662.

²³¹ Там же. С. 662.

СПРАВОЧНЫЙ РАЗДЕЛ

Список изучаемых художественных текстов

1. *Аверченко А.* Юмористические рассказы (3–4 по выбору).
2. *Андреев Л.* Мои анекдоты. Христиане. Черт на свадьбе. Рогоносцы. Ослы.
3. *Бабель И.* Одесские рассказы.
4. *Бухов А.* О древних остряках. История взятки. Как обычно вспоминают. Девяносто листов.
5. *Булгаков М.* Кондуктор и член императорской фамилии. Как школа провалилась в преисподнюю. (И др. фельетоны – по выбору). Дьяволиада. Собачье сердце. Роковые яйца.
6. *Веллер М.* Легенды Арбата. Легенды Невского проспекта.
7. *Горький М.* Фельетоны. Город Желтого Дьявола. Русские сказки.
8. *Довлатов С.* Иностранка. Чемодан. Соло на Ундервуде. Соло на ИВМ. Ремесло.
9. *Дон-Аминадо.* Наша маленькая жизнь. Поезд на третьем пути.
10. *Дорошевич В.* Рассказы и фельетоны (3–4 – по выбору).
11. *Замятин Е.* Островитяне. Дракон. Пещера. Мамай. Арапы. Мы.
12. *Зощенко М.* Качество продукции. Нервные люди. Собачий нюх. Прелести культуры. Царские сапоги. Научное явление. История болезни. Голубая книга.
13. *Заяицкий С.* Судьбе загадка (сборник).
14. *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. Золотой теленок.

15. *Кржижановский С.* Собиратель щелей. Сбежавшие пальцы. Странствующее «Странно». «Некто». «Страница истории». Чуть-чуть. Катастрофа.

16. *Неверов А.* Андрон Непутевый.

17. *Платонов А.* Антисексус. Город Градов. Усомнившийся Макар. Впрок.

18. *Романов П.* Мелкий народ. Дружный народ. Бессознательное стадо. Хулиганство. Спекулянты. Загадка.

19. *Сашиа Черный.* Сатирические стихи (по выбору). Детский остров. Дневник фокса Микки. Несерьезные рассказы. Солдатские сказки.

20. *Слезкин Ю.* Козел в огороде.

21. *Толстой А. Н.* Рассказы «заволжского» цикла. Приключения Растегина. Похождения Невзорова, или Ибикус.

22. *Тынянов Ю.* Подпоручик Кижэ. Малолетний Витушишников. Восковая персона.

23. *Тэффи.* Юмористические рассказы (3–4 – по выбору).

Библиография по проблемам комического и смешного

1. *Аверинцев С. С.* Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе. М., 1993. С. 341–345.
2. *Агранович С. З., Березин С. В.* Homo amphibolos: археология сознания. Самара, 2005. 344 с.
3. *Бахтин М. М.* Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М. : Художественная литература, 1965. 544 с.
4. *Бергсон А.* Смех. Психология эмоций / тексты под ред. В. К. Виллюноса, Ю. Б. Гиппенрейтер. М. : Издательство Московского университета, 1993. 303 с.
5. *Билевич В. В.* Школа остроумия или как научиться шутить. М. : Издательский дом «Вильямс», 2005. 336 с.
6. *Борев Ю. Б.* Комическое. М., 1970. 272 с.
7. *Бычков В. В.* Эстетика : учебник. М., 2004. 556 с.
8. *Вулис А.* В лаборатории смеха. М., 1966. 144 с.
9. *Вулис А.* Метаморфозы комического. М., 1976. 126 с.
10. *Вулис А.* Серьезность несерьезных ситуаций. Сагира, приключения, детектив. Ташкент, 1984. 271 с.
11. *Голубков С. А.* Мир сатирического произведения : учебное пособие к спецкурсу. Самара, 1991. 108 с.
12. *Дмитриев А. В.* Социология политического юмора. М., 1998. 330 с.
13. *Зунделович Я.* Поэзия гротеска // Проблемы поэтики. М.-Л., 1925.
14. *Карасев Л.* Философия смеха. М. : РГГУ, 1996. 224 с.
15. *Карикатура, пародия, гротеск в современной культуре.* М., 1992.

16. *Козинцев А. Г.* Антропология смеха // Ритуальное пространство культуры. СПб., 2001. С. 152–157.
17. *Кржижановский С.* Страны, которых нет : статьи о литературе и театре. Записные тетради. М. : Радикс, 1994. 156 с.
18. *Кройчик Л., Муценко Е., Скобелев В.* Поэтика сказа. Воронеж, 1978. 287 с.
19. *Курганов Е.* Анекдот как жанр. СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997. 122 с.
20. *Ланн Е.* Литературная мистификация / вступ. ст. *В. М. Волосова и И. В. Кудровой.* Изд. 2-е, доп. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 232 с.
21. *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* Смеховой мир Древней Руси. Л. : Наука, 1976. 204 с.
22. *Лук А. Н.* Юмор, остроумие, творчество. М. : Искусство, 1977. 183 с.
23. *Макарян А. Н.* О сатире. М. : Советский писатель, 1967. 275 с.
24. *Манн Ю. В.* О гротеске в литературе. М. : Советский писатель, 1966. 181 с.
25. *Николаев Д. П.* Сагира Щедрина и реалистический гротеск. М. : Художественная литература, 1977. 358 с.
26. *Николаев Д. П.* Смех – оружие сатиры. М. : Искусство, 1962. 223 с.
27. *Николаев Д. П.* Смех Щедрина : очерки сатирической поэтики. М. : Советский писатель, 1988. 397 с.
28. Парадоксы русской литературы : сб. статей / под ред. *В. Марковича и В. Шмида.* СПб. : ИНАПРЕСС, 2001. 350 с.
29. Проблемы изучения литературного пародирования : межвуз. сборник научных трудов / ред.-сост. *Н. Т. Рымарь, В. П. Скобелева.* Самара : Самарский госуниверситет, 1996. 154 с.
30. Проблемы литературного пародирования: материалы международной научной конференции «Поэтика пародирования: серьезное/

смешное». Вып. 2. Самара : Издательство «Самарский университет», 2011. 278 с.

31. *Протт В. Я.* Проблемы комизма и смеха. М. : Лабиринт, 1999. 288 с.

32. *Руднев В.* Прагматика анекдота // Даугава. 1990. № 6. С. 99–102.

33. *Руднев В.* Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1997. 384 с.

34. *Рюмина М. Т.* Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М., 2003. 311 с.

35. *Скобелев В. П.* Поэтика рассказа. Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1982. 155 с.

36. Смех: истоки и функции / под ред. А. Г. Козинцева. СПб. : Наука, 2002. 224 с.

37. Смех в литературе: семантика, аксиология, полифункциональность : межвузовский сборник научных статей. Самара : Изд-во «Самарский университет», 2004. 188 с.

38. *Смирнов И.* Смысл как таковой (раздел «Комическое»). СПб. : Академический проект, 2001. 352 с.

39. *Тамарченко Н. Д.* Смех // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 1002–1004.

40. *Федоренко Н. Т., Сокольская Л. И.* Афористика. М. : Наука, 1990. 419 с.

41. *Федяева Т. А.* Диалог и сатира (на материале русской и австрийской литературы первой половины XX века). СПб. : Издательство Ю. Федяева, 2003. 268 с.

42. *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному // *Фрейд З.* «Я» и «Оно» : труды разных лет / пер. с нем. Кн. 2. Тбилиси, 1991. С. 175–406.

43. *Фрейденберг О. М.* Происхождение пародии // Русская литература в зеркале пародии. М., 1993. С. 392–404.

44. *Фролов В.* Муза пламенной сатиры. М., 1988. 406 с.

45. Фуксон Л. Ю. Комическое литературное произведение. Кемерово : Кемеровский государственный университет, 1993. 96 с.

46. Хализев В. Е., Шикин В. Н. Смех как предмет изображения в русской литературе XIX века // Контекст–1985. М., 1986. С. 176–226.

47. Хейзинга Й. Homo Ludens : статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитонова. М. : Прогресс – Традиция, 1997. 416 с.

48. Хлестаковский сборник / под ред. В. В. Прозорова. Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 2009. 180 с.

49. Щербина А. А. Сущность и искусство словесной остроты (каламбура). Киев : Изд-во Академии наук УССР, 1958. 68 с.

50. Эркень Иштван. Размышления о гротеске : очерк / перевод Т. Воронкиной // Иностранная литература. 1973. № 4. С. 204–207.

51. Яснева Л. И. Способы сатирической типизации. Куйбышев, 1979. 74 с.

**Библиография
по истории русской сатиры и юмористики
XX века**

1. *Andruszko Czeslaw*. Жизнеописание Бабеля Исаака Эммануиловича. Poznan, 1993 (глава V «Одесские и другие рассказы»).

2. А. Н. Толстой : материалы и исследования : межвузовский сборник научных работ / отв. ред. С. А. Голубков. Куйбышев : КГПИ, 1983. 131 с.

3. А. Н. Толстой : материалы и исследования / отв. ред. А. М. Крюкова. М. : Наука, 1985. 528 с.

4. *Абдулаева З.* Между зоной и островом: о прозе С. Довлатова // Дружба народов. 1996. № 7. С. 153–166.

5. *Авдонин В. В.* Поэтика анекдотического в романе В. Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. Выпуск 7 (109). С. 159–164.

6. *Акимов В.* Человек и единое Государство: возвращение к Евгению Замятину // Перечитывая заново : литературно-критические статьи. Л. : Художественная литература, 1989. С. 106–134.

7. *Афонин Л. Н.* Леонид Андреев. Орел, 1959. 224 с.

8. *Баранов В. И.* Революция и судьба художника : А. Толстой и его путь к соц. реализму. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Советский писатель, 1983. 455 с.

9. *Баталов Э. Я.* В мире утопии: пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. М. : Политиздат, 1989. 319 с.

10. *Беззубов В.* Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллинн, 1984. 335 с.

11. *Белая Г. А.* Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М. : Советский писатель, 1989. 395 с. (Глава VIII. «Конармия» И. Бабеля: вчера и сегодня». С. 149–168).

12. *Белинков А. Ю.* Н. Тынянов // История русской советской литературы : в 4 т. Т. II. М. : Наука, 1967. С. 355–361.

13. *Белинков А. Юрий* Тынянов. Изд. 2-е. М. : Советский писатель, 1966. 636 с.

14. *Бирюкова Е. Е.* Парадоксальная хромотопичность и «иконическое слово» в прозе С. Кржижановского // Движение художественных форм и художественного сознания XX и XXI веков : материалы Всероссийской научно-методической конференции. Самара : Изд-во СамГПУ, 2005. С. 223–230.

15. *Бирюкова Е. Е.* Поэтика хромотопического парадокса в русской прозе 1920–1930-х годов : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Самара : СамГУ, 2006 (в работе дается сопоставительный анализ творчества П. Романова и С. Кржижановского). 208 с.

16. *Бирюкова Е. Е.* Творчество П. Романова: хромотопический парадокс, онтология тесноты, поэтика скандала. Самара : НТЦ, 2006. 67 с.

17. *Браун Я. В.* Взыскующий человека: творчество Евгения Замятина / публ. *Н. Н. Соболевской* // Критика и критики в литературном процессе Сибири XIX–XX вв. : сборник научных трудов. Новосибирск : Наука, Сибирское отделение, 1990. 235 с.

18. *Бузник В. В.* Русская советская проза двадцатых годов. Л. : Наука, 1975. 279 с.

19. *Букчин С. В.* Судьба фельетониста. Минск : Наука и техника, 1975. 255 с.

20. *Васильев В. В.* Андрей Платонов : очерк жизни и творчества. 2-е изд., испр., доп. М. : Современник, 1990. 285 с.

21. *Веллер М.* Не ножик не Сережи не Довлатова : сборник. М. : Изд-во АСТ, 2006. 320 с.

22. *Вержбицкий Н.* Записки старого журналиста. М. : Советский писатель, 1961. 247 с.
23. *Верин В. А.* Сатирический дебют Андрея Платонова (О повести «Город Градов») // Филологические науки. 1979. № 4. С. 11–16.
24. *Воронский А. И.* Бабель // *Воронский А.* Литературно-критические статьи. М. : Советский писатель, 1963. 423 с.
25. Воспоминания о Бабеле : сборник / сост.: *А. Н. Пирожкова, Н. Н. Юргенева.* М. : Книжная палата, 1989. 338 с.
26. Воспоминания о Юрии Тынянове / сост. *В. А. Каверин.* М. : Советский писатель, 1983. 312 с.
27. Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове. М. : Советский писатель, 1963. 336 с.
28. *Вулис А.* В лаборатории смеха. М. : Художественная литература, 1966. 144 с.
29. *Вулис А. И.* Ильф, Е. Петров : очерк творчества. М. : Гослитиздат, 1960. 378 с.
30. *Вулис А.* Литературные зеркала. М. : Советский писатель, 1991. 104 с. (Глава шестая «Под знаком пародии»)
31. *Вулис А.* Метаморфозы комического. М. : Искусство, 1976. С. 126 с.
32. *Галанов Б.* Илья Ильф и Евгений Петров. Жизнь и творчество. М. : Советский писатель, 1961. 310 с.
33. *Гальцева Р., Роднянская И.* Помеха – человек. Опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. № 12. С. 217–230.
34. *Гаспаров М. Л.* Мир Сигизмунда Кржижановского // Октябрь. 1990. № 3. С. 201–203.
35. *Генис А.* Довлатов и окрестности. М. : Вагриус, 1999. 304 с.
36. *Генис А.* Сад камней: Сергей Довлатов // *Генис А.* Иван Петрович умер : статьи и расследования. Вступ. статья. М. : Новое литературное обозрение, 1999. 336 с.

37. Гинзбург Л. Я. Тынянов – литературовед // Гинзбург Л. Я. О старом и новом : статьи и очерки. Л., 1982. С. 302–327.
38. Голубков С. А. Гармония смеха: комическое в прозе А. Н. Толстого : очерки. Самара : Книжное издательство, 1993. 184 с.
39. Голубков С. А. Инословие Сигизмунда Кржижановского // Культура и текст. 2013. № 2 (Алтайский государственный педагогический университет). То же. URL : <http://www.ct.uni-altai.ru>.
40. Голубков С. А. Комическое в романе Е. Замятина «Мы». Самара, 1993. 124 с.
41. Голубков С. А. Поэтика парадокса в прозе Сигизмунда Кржижановского // Studia rossica Posnaniensia. Zeszyt XXXVII: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Poznań, 2012. С. 45–54.
42. Гречнев В. Я. Русский рассказ конца XIX – начала XX века. Л. : Наука. Ленингр. отделение, 1979. 208 с. (3-я глава)
43. Гурович Л. И. Ильф, Е. Петров – сатирики // Вопросы литературы. 1957. № 4. С. 110–139.
44. Доброзракова Г. А. О природе смеха в прозе Сергея Довлатова // Проблемы литературного пародирования : материалы международной научной конференции «Поэтика пародирования: серьезное / смешное». Вып. 2. Самара : Издательство «Самарский университет», 2011. С. 200–208.
45. Долгов А. Великий комбинатор и его предшественники // Литературная учеба. 1980. № 3. С. 145–148.
46. Евстигнеева Л. А. Бессмертие смеха: комическое в прозе русского зарубежья. М., 1997.
47. Елисеев Н. К. Довлатов и Слуцкий // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. СПб. : Звезда, 1999.
48. Емельянова Л. И. Василий Шукшин : очерк творчества. Л. : Художественная литература, 1983. 152 с.
49. Ермачкова А. С. К вопросу о механизмах создания комического в прозе А. П. Чехова // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. Вып. 7 (109). С. 104–107.

50. *Ерофеев Вик.* На грани разрыва («Мелкий бес» Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции) // Вопросы литературы. 1985. № 2. С. 140–158.

51. *Ершов Л. Ф.* Правда и нравственность: своеобразие сатиры В. Шукшина // *Ершов Л. Ф.* Память и время. М. : Современник, 1984. С. 247–262.

52. *Ершов Л. Ф.* Сатирические жанры русской советской литературы. Л. : Наука. Ленинградское отд-ние, 1977. 282 с. (Глава IV «Роман». С. 230–267).

53. *Жиличева Г. А.* Русский комический роман XX века : учебное пособие. Новосибирск : Издательство НГПУ, 2004. 149 с.

54. *Зверев А.* Крушение утопии // Иностранная литература. 1988. № 11. С. 206–215.

55. *Злобина М.* Ключи Пантелеймона Романова // Новый мир. 1989. № 9. С. 253–258.

56. *Злотникова Т. С.* Время «Ч». Культурный опыт А. П. Чехова. А. П. Чехов в культурном опыте 1887–2007 гг. : научная монография. М.–Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2007. 259 с.

57. *Знатнов А.* Путем сомнения // Знамя. 1988. № 10. С. 217–219.

58. *Золотоносов М.* Пятая сущность большевизма // Октябрь. 1990. № 12 (О книге Ю. Борева «Сталиниада»).

59. *Золотоносов М.* Усомнившийся Платонов // Нева. 1990. № 4. С. 176–190.

60. *Зорин А.* Насылающий ветер // Новый мир. 1989. № 12. (О повести Саши Соколова «Школа для дураков», «Между собакой и волком»). С. 250–253.

61. *Зорин А.* Пригородный поезд дальнего следования // Новый мир. 1989. № 5. (О книге Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»). С. 256–258.

62. *Иванов С.* О «малой прозе» Искандера, или Что можно сделать из настоящей мухи // Новый мир. 1989. № 1. С. 252–256.

63. *Иванова Н. Б.* Смех против страха, или Фазиль Искандер. М. : Советский писатель. 1990. 320 с.
64. *Иезуитова Л. А.* Творчество Леонида Андреева. 1892–1906. Л., 1976. 240 с.
65. Имя в литературном произведении: художественная семантика : сборник / Российская академия наук, Институт мировой литературы им. А. М. Горького; отв. ред. : *Л. И. Сазонова*. М. : ИМЛИ РАН, 2015. 504 с.
66. Ирония и пародия : межвузовский сб. научных статей / под ред. *С. А. Голубкова, М. А. Перепелкина, В. П. Скобелева*. Самара : Книга, 2004. 191 с.
67. *Каверин В. А., Новиков Вл.* Новое зрение : книга о Юрии Тынянове. М. : Книга, 1988. 319 с.
68. *Казарина Т. В.* Современная отечественная проза : учебное пособие. 2-е издание. Самара, 2004. 234 с.
69. *Казаркин А. П.* Истолкование литературного произведения (Вокруг «Мастера и Маргариты» М. Булгакова) : учебное пособие. Кемерово : Кемеровский ун-т, 1988. 82 с.
70. *Каргашин И. А.* Освобожденное слово (поэтика прозы Сергея Довлатова) // Литература третьей волны. Самара, 1997. С. 267–280.
71. *Катаев В. А.* Бухов // Вопросы литературы. 1967. № 8. С. 235–239.
72. *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975. 280 с.
73. Комическое в русской литературе XX века / составитель и ответственный редактор *Д. Д. Николаев*. М. : ИМЛИ РАН, 2014. 504 с.
74. *Кондюрина Э. Ф.* Об особенностях творческого метода И. Бабея // Научные труды высших учебных заведений Литовской ССР. Серия: Литература. Вып. 3. 1962.
75. *Коровов В. И.* Василий Шукшин. Творчество. Личность. М. : Советская Россия, 1977. 192 с.

76. *Кржижановский С.* Страны, которых нет : статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994. 156 с.

77. *Кройчик Л., Мущенко Е., Скобелев В.* Поэтика сказа. Воронеж, 1978. 287 с.

78. *Кройчик Л. Е.* Особенности сатиры А. Платонова («Город Градов») // Творчество А. П. Платонова : статьи и сообщения. Воронеж, 1970. С. 117–129.

79. *Крюкова А. М.* А. Н. Толстой и русская литература: творческая индивидуальность в литературном процессе. М. : Наука, 1990. 257 с.

80. *Кузьмина Е. О.* Поэтика парадокса и абсурда в «музыкальных» новеллах С. Кржижановского // Молодой ученый. Чита. 2010. Декабрь. Т. 1. № 12 (23). С. 177–185.

81. *Курганов Е.* Сергей Довлатов и линия анекдота в русской прозе // *Довлатов С.* Последняя книга. СПб., 2001.

82. *Курганов Е. Я.* Нелепое в русской литературе: исторический анекдот в текстах писателей / предисл. А. *Архангельского*. М. : Изд-во АСТ, 2020. 256 с.

83. *Курицын В.* Вести из филиала, или дурацкая рецензия на прозу Довлатова // Литературное обозрение. 1990. № 12. С. 41–42.

84. *Лакшин В.* «Антиутопия» Евгения Замятина // Знамя. 1988. № 4. С. 126–130.

85. *Ланин Б. А.* Проза русской эмиграции (третья волна) : пособие для преподавателей литературы. М., 1997. 298 с.

86. *Лившиц Л. Я.* Материалы к творческой биографии И. Бабеля // Вопросы литературы. 1964. № 4. С. 110–135.

87. *Липовецкий М. Н.* Остап Бендер – «теневого король» советского мира // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения : сборник научных трудов. Вып. 12. Екатеринбург : Изд-во УРГПУ, 2011. С. 62–76.

88. Литература «третьей волны» : сборник научных статей / ред.-сост. В. П. Скобелев. Самара : Издательство «Самарский университет», 1996. 330 с.

89. Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века / Б. А. Белик, В. А. Келдыш, М. Г. Петрова и др. ; отв. ред. Б. А. Бялик ; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М. : Наука, 1975. 416 с. (Глава об экспрессионизме.)

90. Лихачев Д. С. Литературный «дед» Остапа Бендера // Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература. Л. : Советский писатель, 1981. С. 180–186.

91. Лицо и маска Михаила Зощенко / сост. и публ. Ю. В. Томашевского. М. : Олимп ППП, 1994. 366 с.

92. Лурье Я. С. М. Булгаков и Марк Твен // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 46. 1987. № 6. С. 564–571.

93. Лэрд С. Ненавязчивые истины (С. Довлатов. Иностранка. Представление и другие рассказы) // Звезда. 1994. № 3. С. 204–205.

94. Малоизвестный Довлатов : сборник статей. СПб., 1999. 512 с. (статьи Н. Аловерт, П. Вайля, И. Ефимова, В. Попова, Е. Рейна, Е. Скульской, В. Уфлянда).

95. Маркова Т. Н. В. М. Шукшин в восприятии Вяч. Пьецуха // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. Вып. 7 (109). С. 155–158.

96. Михаил Зощенко в воспоминаниях современников. М. : Советский писатель, 1981. 263 с.

97. Михайлов О. Гроссмейстер литературы // Замятин Е. Избранное. М. : Правда, 1989. С. 3–28.

98. Михайлова З. Б. Фазиль Искандер : библиографический указатель. Ульяновск, 1982. 160 с.

99. Молдавский Дм. Михаил Зощенко : очерк творчества. Л. : Советский писатель, 1977. 279 с.

100. *Мущенко Е. Г.* Поэтика прозы А. Н. Толстого: пути формирования эпического слова. Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1983. 106 с.

101. Неизвестное в известной сказке: «Золотой ключик» А. Н. Толстого в разных ракурсах анализа : учебное пособие / коллектив авторов. Самара, 2001. 105 с.

102. *Неминуций А. Н.* Жанровый ресурс анекдота в прозе С. Довлатова // Поэтика русской литературы : сборник статей. М., 2009. С. 335–344.

103. *Немцев В. И.* Вопросы изучения художественного наследия М. А. Булгакова : учебное пособие. Самара, 1999. 142 с.

104. *Немцев В. И.* Михаил Булгаков: становление романиста. Самара : Изд-во Саратовского ун-та, Самарский филиал, 1991. 162 с.

105. О Довлатове / сост. *Е. Довлатова*. Тверь, 2001. 224 с.

106. *Осьмухина О. Ю.* Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия : монография. Саранск : Издательство Мордовского университета, 2009. 288 с.

107. *Павлова-Сильванская М.* Это сладкое «мы», это коварное «мы» // Дружба народов. 1988. № 11. С. 259–262.

108. *Петровский М.* Смех под знаком Апокалипсиса: М. Булгаков и «Сатирикон»: к 100-летию Булгакова // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 3–34.

109. *Плеханов И. И.* Особенности сюжетосложения в творчестве В. Шукшина, Ю. Трифонова, В. Распутина (к проблеме художественной условности) // Русская литература. 1980. № 4. С. 71–88.

110. *Погадай Е. В.* «Странствующее «Странно» С. Кржижановского: особенности жанровой структуры // Известия Южного федерального университета. 2011. № 3. С. 19–27.

111. *Поздняков К. С.* Возвращение в Одессу. Проза И. А. Ильфа : монография. Самара : АНО «Издательство СНЦ», 2018. 128 с.

112. *Полонский В. П.* На литературные темы : избранные статьи. М. : Советский писатель, 1968. 422 с.
113. *Поляк Л. М.* Алексей Толстой – художник. М. : Наука, 1964. 462 с.
114. *Посадская Л. А.* Русская сатирическая проза 1920-х годов: жанры, проблематика, поэтика : учебное пособие по спецкурсу. Саратов, 2002. 201 с.
115. Поэтика комического в русской литературе XX–XXI вв. / сост. и ответст. редактор *Д. Д. Николаев*. М. : ИМЛИ РАН, 2019. 560 с.
116. *Рассадин Ст.* Последний чегемец // Новый мир. 1989. № 9. С. 232–247.
117. *Ремизов А.* Стоять – негасимую свечу: памяти Евгения Ивановича Замятина // Наше наследие. 1989. № 1 (7). С. 117–119.
118. Русская литература в зеркале пародии: антология / сост., вступ. статья и комментарии *О. Б. Кушлиной*. М. : Высшая школа, 1993. 478 с.
119. Русская литература конца XIX – начала XX в. 1908–1917. М., 1972. С. 229–239.
120. *Сарнов Б.* Жизнь и необычайные приключения Владимира Войновича // Книжное обозрение. 1989. 27 января.
121. *Сарнов Б., Чуковская Е.* Случай Зощенко : повесть в письмах и документах с прологом и эпилогом, 1946–1958 // Юность. 1988. № 8.
122. *Семенова С.* Мытарства идеала: к выходу в свет «Чевенгура» Андрея Платонова // Новый мир. 1988. № 5. С. 218–231.
123. Сергей Довлатов: Творчество. Личность. Судьба: итоги первой международной конференции «Довлатовские чтения» / сост. *А. Арьев*. СПб., 1999. 320 с.
124. *Синицкая А. В.* Метафора как хронотоп (к вопросу о поэтике Сигизмунда Кржижановского) // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. 2003. № 1. С. 85–96.

125. *Синявский А.* Анекдот в анекдоте // *Синявский А. Д.* Литературный процесс в России. М. : РГГУ, 2003. С. 232–243.
126. *Синявский А.* Мифы Михаила Зощенко // *Вопросы литературы.* 1989. № 2. С. 50–67.
127. *Скобелев В. П.* В поисках гармонии: художественное развитие А. Н. Толстого. 1907–1922 гг. Куйбышев, 1981. 176 с.
128. *Соловьев В., Клепикова Е.* Довлатов вверх ногами. М., 2001.
129. *Спиридонова (Евстигнеева) Л. А.* Русская сатирическая литература начала XX века. М. : Наука, 1977. 304 с.
130. *Спиридонова Л. А.* Бессмертие смеха: комическое в литературе русского зарубежья. М. : Наследие, 1999. 334 с.
131. *Спиридонова-Евстигнеева Л. А.* Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконицы. М., 1968. 454 с.
132. *Старков А. Н.* Михаил Зощенко: судьба художника. М. : Советский писатель, 1990. 252 с.
133. *Старн Ф.* Мрачный юмор советской тюрьмы (С. Довлатов. Зона) // *Звезда.* 1994. № 3. С. 202–203.
134. *Сухих И.* Голос. О ремесле писателя Довлатова // *Звезда.* 1994. № 3. С. 180–187.
135. *Сухих И.* Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб., 1996. 379 с.
136. *Таич Р. У.* Система именования персонажа. И. Ильф и Е. Петров. «Двенадцать стульев» // *Вопросы русской литературы.* Вып. 2 (36). Львов, 1980. С. 119–126.
137. Творчество А. П. Платонова : статьи и сообщения. Воронеж, 1970. 247 с.
138. Творчество Леонида Андреева : исследования и материалы / Курский государственный педагогический институт ; редкол.: Г. Б. Курляндская (отв. ред.) и др. Курск : КГПИ, 1983. 162 с.

139. Творчество Михаила Булгакова в литературно-художественном контексте : тезисы докладов... / отв. ред. *В. И. Немцев*. Самара : СГПИ, 1991. 76 с.

140. Творчество Михаила Булгакова : исследования, материалы, библиография / отв. ред. *Н. А. Грознова, А. И. Павловский*. Кн. 1. Л. : Наука, 1991. 445 с.

141. Творчество Н. А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века : сборник статей. М., 1999. 345 с.

142. *Толченова Н. П.* Слово о Шукшине. М. : Современник, 1982. 160 с.

143. *Топоров В. Н.* «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 476–574.

144. Формы комического в русской литературе XX века : сборник статей / под ред. *Т. Г. Прохоровой, Н. Г. Махиной*. Казань : Казанский государственный университет, 2004. 92 с.

145. *Фрейлих С.* О стиле Василия Шукшина // Вопросы литературы. 1982. № 9. С. 57–66.

146. *Химич В. В.* Квадратурин Сигизмунда Кржижановского // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения : сборник научных трудов. Вып. 12. Екатеринбург : Издательство УРГПУ, 2011. С. 140–150.

147. Художественный мир А. Н. Толстого : статьи, сообщения, библиографический указатель / ред.-сост. *В. П. Скобелев*. Куйбышев : Книжное изд-во, 1983. 208 с.

148. Художественный язык литературы 20-х годов XX века. К 70-летию проф. *В. П. Скобелева* : сборник статей / научн. ред. *Н. Т. Рымарь*. Самара, 2001. 260 с.

149. *Чалмаев В. А.* Андрей Платонов: к сокровенному человеку. М. : Советский писатель, 1989. 445 с.

150. *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. 292 с.

151. Чудаков А. П. Юмористика 1880-х годов и поэтика Чехова // Вопросы литературы. 1986. № 8. С. 153–169.
152. Чудакова М. Литературные пародии Михаила Зощенко // Вопросы литературы. 1968. № 11. С. 233–234 (далее приводятся и тексты пародий М. Зощенко).
153. Чудакова М. О. Гоголь и Булгаков // Гоголь: история и современность (к 175-летию со дня рождения) / сост. В. В. Кожин и др.; вступ. ст. В. В. Кожина. М. : Сов. Россия, 1985. 493 с.
154. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. Изд. 2-е, доп. М. : Книга, 1988. 672 с.
155. Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. М. : Наука, 1979. 200 с.
156. Шайтанов И. Мастер // Вопросы литературы. 1988. № 12. С. 32–65.
157. Швейцер В. Диалог с прошлым. М., 1966. 166 с.
158. Шохина В. Таинственный остров // Октябрь. 1990. № 11 (О романе Василия Аксенова «Остров Крым»). С. 200–202.
159. Шубин Л. А. Поиски смысла отдельного и общего существования: об Андрее Платонове : работы разных лет. М., 1987. 365 с.
160. Щербина А. А. Искусство смешного и насмешливого слова (в микромире комического у И. Ильфа и Е. Петрова) // Русская литература. 1974. № 1. С. 200–208.
161. Яновская Л. М. Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе. Изд. 2-е, доп. М. : Наука, 1969. 215 с.
163. Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. М. : Советский писатель, 1983. 319 с.

Тематика письменных сообщений

1. Псевдонимы и маски Власа Дорошевича.
2. В. Дорошевич и русская литература рубежа XIX–XX вв. (А. П. Чехов, В. А. Гиляровский, А. В. Амфитеатров).
3. Жанровое своеобразие малой прозы В. Дорошевича.
4. Ритмическая функция короткой строки в фельетонах В. Дорошевича.
5. Событие, его тип и масштаб в художественном мире А. Аверченко-юмориста.
6. Техника комического в юмористической прозе А. Аверченко.
7. Псевдонимы и разные творческие амплуа А. Аверченко.
8. Эволюция смеха А. Аверченко.
9. А. Аверченко в эмиграции.
10. А. Аверченко и его юмористический роман «Шутка Мецената».
11. Антиобывательский критический пафос юмористики А. С. Бухова.
12. Саркастическая ирония в рассказах А. С. Бухова.
13. Поэтика памфлета А. С. Бухова.
14. А. С. Бухов-пародист.
15. Роман «Мелкий бес» Ф. К. Сологуба в контексте традиций русской социальной сатиры XIX века.
16. Фантастическое и обыденное в романе «Мелкий бес».
17. Роман «Мелкий бес» Ф. К. Сологуба в оценке критиков 1910-х годов.
18. Роман «Мелкий бес» Ф. К. Сологуба в оценке Виктора Ерофеева.
19. Леонид Андреев – фельетонист.

20. Трагикомическая условность в творчестве Л. Андреева.
21. Экспрессионистская поэтика рассказа Л. Андреева «Красный смех».
22. Элементы гротеска в рассказах Л. Андреева «Христиане», «Искренний смех».
23. Сатирическая деталь в произведениях «заволжского» цикла А. Толстого.
24. «Егор Абозов» как сатирический роман. Образная система.
25. Пародийные элементы в рассказах А. Толстого «Ночные видения», «Фавн», «В гавани».
26. Комические метаморфозы в повести А. Н. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус».
27. Лирико-юмористическая тональность повести А. Толстого «Детство Никиты».
28. Комическое в историческом романе А. Толстого «Петр Первый».
29. Техника смешного в повести А. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино».
30. «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова и традиции плутовского романа.
31. Романное и новеллистическое в «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке» И. Ильфа и Е. Петрова.
32. Комизм второстепенных персонажей в романах «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок».
33. Многообразные комические оттенки слова повествователя в романе «Двенадцать стульев».
34. Функция кинематографических приемов в композиции романов «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок».
35. Анекдотическое в прозе М. Зощенко.
36. Амплуа и маски рассказчика в сатирико-юмористических рассказах М. Зощенко.

37. Поэтика заглавий сатирико-юмористических рассказов М. Зощенко.
38. Стилизация и пародия в прозе М. Зощенко.
39. Комическое и фантастическое в художественном мире С. Кржижановского.
40. Поэтика парадокса в прозе С. Кржижановского.
41. Функции «инословия» в творчестве Сигизмунда Кржижановского.
42. Малые и минимальные жанры в художественной практике писателя.
43. Пространство интертекстуальных связей и отсылок в художественном мире С. Кржижановского.
44. М. Булгаков – фельетонист.
45. Ранние юмористические рассказы М. Булгакова: особенности поэтики.
46. Поэтика комического в «Записках на манжетах» М. Булгакова.
47. Гротескная образность в повести М. Булгакова «Дьяволиада».
48. Комические метаморфозы в повестях М. Булгакова «Собачье сердце» и «Роковые яйца».
49. Комические функции фантастической образности в романе «Мастер и Маргарита».
50. Техника комического в творчестве Н. Гоголя и М. Булгакова: черты сходства и различия.
51. Гиперболический эпитет у М. Булгакова.
52. Техника комического письма в повести Е. Замятина «Уездное».
53. Мотив машиноподобия и его комическая функция в повести Е. Замятина «Островитяне».
54. Трагикомическая символика в рассказах «Дракон», «Мамай», «Пещера», в сказке «Арапы».
55. Комическое в повести Е. Замятина «Ловец человек».

56. Сатирическая семантика антиутопии Е. Замятина «Мы».
57. Роман Е. Замятина «Мы» в контексте русской фантастической литературы конца XIX – начала XX века.
58. Роман Е. Замятина «Мы» и антиутопии XX века.
59. Бенья Крик И. Бабеля и О. Бендер И. Ильфа и Е. Петрова: сравнительное исследование комических характеров.
60. Анекдотическое в прозе И. Бабеля.
61. Романтически-возвышенное и комически-сниженное в речевом стиле «Одесских рассказов» И. Бабеля: диалектика взаимодействия разнородных стилистических пластов.
62. Карнавальность мира в «Конармии» И. Бабеля.
63. Драматургические элементы в прозе П. Романова. Новеллы-сценки.
64. Поэтика заглавий произведений П. Романова.
65. Субъектная организация произведений П. Романова.
66. Функция сказа в творчестве П. Романова.
67. Комическое в прозе Юрия Слезкина.
68. Гоголевские мотивы в прозе Сергея Заяицкого.
69. Рассказ Михаила Козырева «Крокодил»: элементы переключки с одноименным рассказом Ф. М. Достоевского.
70. Комическое в прозе Николая Никандрова.
71. Техника смешного в фельетонах Дон-Аминадо.
72. Поэтика прозы Александра Чаянова.
73. Принципы развертывания исторического анекдота в рассказах Ю. Тынянова «Подпоручик Кижэ» и «малолетний Витушишников».
74. Метаморфоза омертвления и ее художественная функция в повести Ю. Тынянова «Восковая персона».
75. Анекдотическое в повести А. Платонова «Город Градов».

76. Комическая функция паралогизма в речевом стиле прозы А. Платонова.
77. Слово повествователя и слово героя в рассказе А. Платонова «Усомнившийся Макар», их комическая окрашенность.
78. Абсурдно-обыденное в мире героев повести А. Платонова «Ювенильное море», способы писательского осмысления изображаемого абсурда.
79. Трагикомический образ человеческой деятельности в прозе А. Платонова.
80. Сатирико-юмористическая характерология В. Шукшина.
81. Трансформация фольклорных мотивов в сатирической сказке В. Шукшина «До третьих петухов».
82. «Энергичные люди» как сатирическая повесть для театра: специфические жанровые признаки.
83. Событие в сатирическом сюжете прозы В. Шукшина, его масштаб и художественная функция.
84. Своеобразие композиции «Сандро из Чегема» Ф. Искандера как романа в новеллах.
85. Антиутопизм сатирико-философской сказки Ф. Искандера «Кролики и удавы».
86. Способы комического обнажения жизненного абсурда в повести Ф. Искандера «Созвездие Козлотура».
87. Фигура рассказчика в прозе С. Довлатова.
88. Функция анекдотических элементов в повествованиях С. Довлатова.
89. Поэтика ситуативного юмора в прозе С. Довлатова.
90. Творчество С. Довлатова в контексте современной ему прозы.
91. Приключение в сатирическом мире В. Войновича.
92. Начальное фантастическое допущение, его художественная функция в романе В. Войновича «Москва 2042».

93. Комические характеры в романе В. Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина».

94. Поэтика «Монологов» М. Жванецкого. Специфика речевого стиля.

95. Парадоксы Михаила Задорнова.

96. Современная сатирико-юмористическая миниатюра: движение жанра.

97. Ирония и самоирония повествователя в повести Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки».

98. Ирония в прозе Саши Соколова.

99. Современный анекдот: проблематика, типология форм, специфика словесного выражения.

100. Элементы «гротескного реализма» (в бахтинском понимании) в современной сатирико-юмористической прозе.