

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

С.А. Голубков

ТЕХНИКА СМЕШНОГО В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

*Утверждено редакционно-издательским советом
университета в качестве учебного пособия*

Самара
Издательство «Самарский университет»
2014

УДК 82-7
ББК 83.3
Г62

Р е ц е н з е н т ы :

д-р филол. наук, проф. Л.Г. Тютелова,
канд. филол. наук, доц. О.В. Щеголькова

Голубков, С. А.

Техника смешного в литературном произведении: учеб. пособие / С.А. Голубков; отв. ред. М.А. Перепелкин. — Самара: Изд-во «Самарский университет», 2014. — 188 с.

ISBN 978-5-86465-634-1

Учебное пособие включает материалы к лекциям специального курса по проблемам изучения техники смешного в русской сатирико-юмористической прозе XX века, вопросы и задания «Практикума» к отдельным разделам курса, тематику письменных работ, библиографические указатели.

Предназначено для обучающихся в магистратуре по филологии (программы «Русская литература», «Теория литературы»).

УДК 82-7
ББК 83.3

ISBN 978-5-86465-634-1

© Голубков С. А., 2014
© Самарский государственный
университет, 2014
© Оформление. Издательство
«Самарский университет», 2014

Введение

Многие материалы, вошедшие в эту книгу, прошли многолетнюю апробацию при чтении автором 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), пять 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), а также несколько десятков научных статей о творчестве Андрея Белого, А.Н. Толстого, С. Заяицкого, А. Неверова, А. Платонова, С. Кржижановского, М. Булгакова, П. Романова, Дон-Аминадо, 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 предлагаемом читателю учебном пособии автор продолжает разговор о названных проблемах.

Техника смешного как объект изучения

Какой смысл мы вкладываем в словосочетание «техника смешного»? Часто говорят о пианистической технике, спортивной технике, технике игры в шахматы и т.п. Во всех этих случаях речь идет о некоей эффективной (то есть ориентированной на достижение желаемого оптимального результата) системе частных приемов, системе, позволяющей решить крупные стратегические задачи. В литературном творчестве может быть своя «техника» — стихотворная, повествовательная и т.д. Техника смешного — это система специфических словесных приемов, активно способствующих возникновению комического эффекта, неожиданной смеховой реакции.

В последние годы в отечественном литературоведении обострился интерес к изучению техники смешного в произведениях искусства слова. И это вполне понятно. Начавшаяся в конце 1980-х годов бурная эпоха публикаций и републикаций прежде запрещенных текстов сделала доступными читателям многие сочинения М.Булгакова, М.Зощенко, А.Платонова, Б.Пильняка, П.Романова, Е.Замятиной, С.Кржижановского, С.Заяицкого и т.д. Были осуществлены масштабные публикации произведений писателей, живших и живущих в российском «рассеянии», принадлежащих к разным поколениям эмиграции. Сочинения Саши Черного, А.Аверченко, Тэффи, Дон-Аминадо, П.Пильского активно вошли в читательский обиход. Увидели свет книги мастеров эмигрантской «третьей волны» — В.Аксенова, В.Войновича, С.Довлатова, Саши Соколова, КХАлешковского, в художественной практике которых столь значимо смеховое начало. Несколько десятков томов насчитывает выходящая ныне книжная серия «Антология сатиры и юмора России XX века». Юмористические передачи присутствуют практически ежедневно в программах многих телевизионных каналов.

Предыдущие эпохи идеократического давления на общество, удушающего прессинга цензурных запретов и ограничений, разумеется, делали абсолютно невозможным выход к читателю многих из тех книг, которые совершенно свободно издаются и переиздаются сегодня.

Естественно, огромное количество новых для отечественного читателя художественных произведений разных жанровых форм, раз-

личного стилистического рисунка потребовало от литературоведения серьезного как историко-литературного, так и теоретического осмысления. И таких исследований в последнее время появилось немало.

Техника смешного, как показывают авторы диссертаций, монографий, статей, становится инструментом развенчания застывших мифологических структур, идеологических штампов, казенных стереотипов.

Феномен ситуативного смеха

§ 1. Непредсказуемость смехового отклика

Смех как психофизиологическая реакция, как эмоциональный отклик, как этическая и эстетическая оценка очень летуч и мимолетен. Он вспыхивает, как огонек, и столь же быстро опадает. Будучи реакцией коллективной, он требует для полноты своего проявления соучастников, сообщников. Это своеобразный заговор смеющихся, их солидаризация в восприятии мира. На людях легче рассмеяться, чем в глухом одиночестве, ведь смех заразителен, особенно в ситуации его запретности, неуместности. Вспомним свои школьные годы, когда нас во время совершенно серьезного урока вдруг разбирал смех и очень трудно было скрыть его, как-то сдержаться.

Эта летучесть, некоторая неуловимость смеха привела к тому, что и эстетика, и литературоведение, и другие гуманитарные науки накопили великое множество определений смеха, но всякий раз живая суть смеха частично ускользала, просеивалась, как песок сквозь пальцы. Какая-то сторона явления оставалась неопределимой. Причина этого в многоликости смеха, в богатейшей палитре его оттенков, в многообразии его психологических, поведенческих, эстетических функций.

В жизни мы часто сталкиваемся с феноменом *ситуативного смеха*. В чем его сущность? Речь идет не о каких-то особых смоделированных комических ситуациях, лежащих в основе сюжетной системы литературного произведения. Речь идет о спонтанном, стихийном 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. Когда работник в заводской проходной должен назвать свой табельный номер и фамилию, то это совершенно серьезная и вполне будничная производственная ситуация, предписанная соответствующими должностными инструкциями. Но когда один из идущих через проходную работников небрежно говорит: «800 Сопляков», а охранник вдруг неожиданно для самого себя отвечает: «Одного достаточно», то это уже другая, скажем так, нештатная ситуация — ситуация явного анекдота. Табельный номер вкупе с реальной фамилией реального человека образовал принципиально новое смысловое сочетание, притом весьма забавное, и эту забавность столь же неожиданно уловил охранник, обронивший остроумную реплику. Заранее подобные ситуации не режиссируются, они непредсказуемо возникают в самом переменчивом потоке жизни. Как писал Л. Столович, нельзя *заставить* смеяться и нельзя *запретить* смеяться (то есть ввести в стихию смеха границы между «можно» и «нельзя»).

Конечно, такие выхваченные из живой повседневности анекдоты могут повторяться, ведь тот же механик Сопляков пойдет через проходную и завтра, и через месяц, и через год. И охранник может повторить свои слова. Но повтор, утратив оригинальность юмористического «открытия», будет выступать уже простой отсылкой к прежней ситуации.

§ 2. Смех как коммуникативный код

Иногда такие повторы ситуативных юмористических реплик, диалогов составляют своеобразный тайный смеховой язык в определенной среде. Я помню, как в 1970-е годы в одном учреждении сотрудники рассказывали о знакомом мужчине, который частенько наведывался к жившей в отдаленной деревне родной сестре за мясом. Выяснилось, что рассказы этого мужчины о своих сельских вояжах были лукавой отговоркой, отвлекающим маневром, поскольку он ездил не к сестре, а совсем в другую сторону — на тайные свидания к любовнице. С той поры в общении сотрудников учреждения выражение «к сестре за мясом» стало своеобразным кодовым сло-

вом, выступавшим синонимом к таким выражениям, как «сходить налево», «крутить роман на стороне», «завести интрижку» и т.п. В коммуникативной практике любого коллектива накапливается множество подобных ситуативных смеховых выражений, смысл которых легко считывается посвященными и остается неразгаданным для чужака.

Ситуативно возникшую юмористическую реплику можно сравнить с *заглавием* литературного произведения. Только такая реплика — это своеобразное «заглавие» не к тексту, а к ситуации. В литературном произведении заглавие вступает в активные отношения с последующим текстом. Так, заглавие известного рассказа М. Зощенко «Аристократка» заставляет изначально выбрать некий ракурс рассмотрения изображаемой ситуации. Это провокативное заглавие решительно опровергается всем дальнейшим повествованием. Понравившаяся водопроводчику «аристократка», как свидетельствует сюжет, недалеко ушла в культурном развитии от героя-рассказчика, и образованностью, и воспитанностью отнюдь не отличается. Назовите этот рассказ по-другому — «Четвертое пирожное», «Случай в театре», и вы увидите, что юмористическая сущность рассказа потускнеет.

Ситуативная реплика неожиданно придает происходящему новое освещение. Произносящий эту фразу человек предлагает совсем другой режим оценки ситуации. Организатор гастрольных поездок В. Маяковского П. И. Лавут написал в свое время книгу «Маяковский едет по Союзу», в которой привел немало характерных деталей общения поэта с аудиторией. Публика бывала на концертах разная, иногда она, что называется, «задиралась», задавала каверзные вопросы, Маяковский не оставался в долгу, энергично парировал выпады. Однажды посреди концерта возмущенный зритель с очень пышной бородой решил демонстративно покинуть зал. Такие вещи всегда воспринимаются любым выступающим как весьма обидные. Однако поэт не растерялся и сообщил публике, кивнув в сторону бородача: «Побриться пошел». Последовал взрыв хохота. Публика оказалась на стороне Маяковского. Перед нами явный случай ситуативного юмора.

§ 3. Ситуативный смех и позиция наблюдателя

Отнесение той или иной ситуации к драматической, трагической, юмористической или эмоционально-нейтральной невозможно без позиции *наблюдателя* (пусть и случайного), ведь именно он изби-

рает определенную «оптику», позволяющую увидеть в происходящем либо потенциальные запасы комедийного, либо зерна возможного трагизма. Интересно отметить, что когда Зощенко выступал с чтением своих рассказов, его слушатели, обыкновенные обыватели, многие из которых по своему интеллектуальному уровню и эмоциональным реакциям не очень-то отличались от персонажей юмориста, воспринимали его рассказы вполне серьезно, без тени улыбки, видимо, оценивая потерянный банный номерок («Баня») или потасовку на коммунальной кухне («Нервные люди») никак не меньше как бытовую драму. Они смотрели на ситуацию не *извне*, а *изнутри*. Осмысление ситуации как смешной требует свободного выхода из этой ситуации, возможности взглянуть на нее со стороны. Для смеха вообще нужна некоторая дистанцированность от объекта осмеяния. Смех — это всегда творческий акт преодоления каких-либо устойчивых и жестких иерархий, опрокидывание привычной ценностной пирамиды. Кроме того, чтобы опознать ситуацию как юмористическую, необходима соответствующая изначальная *готовность* применить для оценки именно юмористическую систему координат, готовность *серьезное* моментально перевести в разряд *смешного*.

Ситуативный юмор есть момент «регистрации» самого факта *рождения* нового смысла, вызывающего смех. Смеховой случай производится тут же, не в какой иной, а именно в данный миг. Это новая, неожиданно возникшая версия истолкования происходящего перед глазами наблюдателя.

Рассказывали про одного престарелого профессора, который на остановке вошел с передней площадки в трамвай, посмотрел на чинно сидящих перед ним пассажиров и по забывчивости громким лекторским голосом привычно произнес: «Здравствуйте, товарищи! Тема нашей лекции...». Потом он сконфузился, осознав свою оплошность, а публика между тем стала переглядываться, кто-то рассмеялся. Можно сказать, на глазах родился и стал забавной реальностью еще один анекдот из бесконечной серии анекдотов о пресловутой профессорской рассеянности. В данном случае обе стороны — и профессор, и случайные пассажиры трамвая в конечном итоге оценили возникшую ситуацию как юмористическую, потому что только на миг было утрачено чувство реальности, после же они сумели посмотреть на данный эпизод со стороны. И смех стал индикатором этой оценки. В анекдотах о профессорской рассеянности реализуется устойчивая схема «умный человек, попавший в глупую ситуацию». Интеллектуальная состоятельность героя, его профессиональный уровень не подвергаются сомнению и переоценке, источ-

ником же смеха становится забавная житейская беспомощность, забывчивость как некая вполне понятная и простительная слабость. Известен, скажем, такой анекдот. «Профессор на аллее кампуса встречает своего студента. Студент замечает, что на ногах ученого разные штиблеты. До лекции еще минут тридцать, а профессор живет рядом. Студент деликатно указывает ему на оплошность. Профессор благодарит и поворачивает домой. Через некоторое время они снова встречаются, и профессор делится своими огорчениями: «Прихожу домой, а там штиблеты тоже разные». Умея делать сложные логические операции, связанные с профессиональной деятельностью, профессор смешно пасует перед элементарной бытовой ситуацией.

Явления ситуативного юмора в массе своей обычно становятся безвестными, но порой они попадают в сочинения мемуаристов, припоминающих и подробно описывающих подобные случаи, когда дело касается известных персон — писателей, художников, ученых, политиков. Анекдоты о великих людях, скорее всего, родились именно из ситуативного юмора — из какой-нибудь хлесткой реальной фразы, произнесенной знаменитым человеком по тому или иному случаю. Известен анекдот: «Один поэт сочинил оду «К потомству». Вольтер заявил: «Это стихотворение не дойдет до своего адресата». Подобных остроумных ситуативно возникших фраз история культуры знает немало.

Способность видеть какие-то стороны действительности в смешном свете, готовность к ситуативному юмору свидетельствует как о многомерности самой действительности, так и о многогранности личности, воспринимающей эту сложную действительность. Как отмечал М.М.Бахтин, у любого серьезного явления всегда есть его «смеховая тень». Умея различать ее, человек демонстрирует свое владение самыми различными смысловыми регистрами, самыми разными инструментами ценностного ориентирования.

Вопросы и задания «Практикума»

1. Как связаны смех и игра?
2. Может ли смех спасти человека?
3. Как выражается в смехе внутренняя свобода человека?
4. Почему нельзя заставить человека смеяться и нельзя запретить человеку смеяться?
5. Прав ли был М.Зощенко, когда записал в дневнике: «Смешное — трагично»?
6. Как связаны между собой смех и случайное в жизни?
7. Как вы понимаете слова Анри Бергсона: «Смех требует хотя бы кратковременной анестезии сердца»? Смех, в самом деле, внеположен состраданию, сочувствию? Вы разделяете эту мысль?
8. Почему смех заразителен как эмоциональная реакция? Почему он выступает в роли приглашения к совместному эстетическому наслаждению?
9. Как смех способен девальвировать мнимые ценности? (А, кстати, что это такое — «мнимые ценности»?)
10. Прокомментируйте слова И.Канта: «Провидение дало людям для утешения в их скорбях три вещи: надежду, сон и смех».
11. В чем целительный эффект воздействия смеха на человека?
12. Что роднит смех и творчество?
13. Французский философ Анри Бергсон в своей работе «Смех» писал, что «положение комично всегда, когда оно принадлежит одновременно к двум сериям событий совершенно независимым и может быть истолковано сразу в двух совершенно различных смыслах». Покажите это на конкретных литературных фактах.
14. Что такое смех юродивого? В чем заключается его смысловая многослойность?
15. Как соотносятся смех и грех? Почему существовала такая поговорка — «И смех, и грех»?

Смешное и серьезное: граница перехода

Сначала сделаем предварительное уточнение. Речь пойдет о смешном и серьезном не столько как о элементах художественного языка, сколько в более широком плане как о ментальных структурах.

§ 4. Условные сферы существования человека

Человек « существо, знающее условность поведения. Он постоянно живет в разных условных сферах, в разных условных ситуациях. Все человеческое существование — это постоянная кодировка, декодировка и перекодировка тех или иных импульсов, помыслов, волеизъявлений, жестов, слов и поступков. Каждая система кодов отграничена от другой. Чтобы попасть из одной системы в другую, надо совершить акт перехода, чтобы самому адекватно воспринять происходящее или быть адекватно воспринятым другими.

Таковыми разными сферами, у которых могут быть точки соприкосновения, являются смеховое и серьезное. Это как бы разные «среды обитания» человека. Воспользуемся в аспекте ассоциативной связи весьма любопытным рассуждением современного писателя. Андрей Битов в повести «Птицы, или Оглашение человека» совершенно по другому поводу писал: «Мы живем на границе двух сред. Это принципиально. Мы не то и не другое. Только птицы и рыбы знают, что такое одна среда. Они об этом, конечно, не знают, а — принадлежат. Вряд ли и человек стал бы задумываться, если бы летал или плавал. Чтобы задуматься, необходимо противоречие, которого нет в однородной среде, — *напряжение границы*. На этой границе — постоянный *конфликт и инцидент*. Мы — напряжены, мы расслабляемся лишь во сне « в какой-нибудь отрысканной безопасности, как под камнем. Сон — наше плавание, единственный наш полет. Взгляните, как тяжело идет человек по земле»¹.

Англо-американский публицист Томас Пэн писал о зыбкости границы между серьезным и смешным: «Возвышенное и смешное так тесно связаны между собой, что их трудно отделить одно от другого. Одна ступень над возвышенным — и начинается смешное, одна ступень ниже смешного — и возвышенное снова появляется»².

¹ Битов А. Избранные. М.: Зебра Е, ЭКСМО, 2002. С. 251-252.

² Энциклопедия мысли / сост. Н.Я.Хоромин. М.: Русская книга, 1994. С. 437.

§ 5. Оппозиция смешного и серьезного

Серьезное всегда — более или менее четко отграниченная область. Смех же, напротив, пространство безграничное. Нельзя провести разграничительную линию между объектами осмеяния и неосмеяния. В принципе все может быть осмеяно. Для смеющегося, так сказать, «нет ничего святого». Смех раздвигает любые границы, разрушает любые табу. Заострив это суждение, можно сказать, что смех и граница — понятия несовместимые. Смех способен размыывать, растворять в потоке своих импульсивных проявлений любую ограничивающую его сетку координат.

Серьезное чаще всего одномерно, оно предполагает определенную совокупность стабильных условий. Оно внутренне статично. Смех — это всегда внезапный порыв вовне, это по-детски непосредственное и неожиданное разрушение постройки из кубиков, это «святое недовольство» сотворенным, это творчески легкое и беспечное возвращение к изначальному хаосу. Смеющийся исходит из убеждения, что мир имеет множество измерений и его нельзя понять и адекватно описать, воспользовавшись лишь какой-либо одной шкалой измерений. Смех, явный или скрытый, — всегда намек на семантическую неисчерпанность явления, он — индикатор многозначности. Серьезное склонно к самосохранению, кристаллизации. Смех же текуч и подвижен.

Серьезное чаще всего предсказуемо, оно настраивает на определенный лад, оно устанавливает определенные правила игры. Таковы, например, природоописательные повествовательные структуры, проникнутые лирическим отношением к миру. Созерцание в такой прозе серьезно. Созерцатель принимает жизнь как таковую. Его пристрастный взгляд последовательно переходит с предмета на предмет. Ряд обнаруженных реалий не ставится под сомнение. А смех перекомбинирует наблюдаемое, обнаруживает скрытые под гармоничной поверхностью элементы хаоса. Смех моделирует отображаемую действительность заново, по требованиям принципиально иного кода, выворачивает ее «наизнанку». Точно так, применяя другую «оптику» (с большим коэффициентом увеличения), в безобидной картине лесной полянки можно вдруг увидеть страшные челюсти бабочки и безжалостно поедающих друг друга насекомых. От лирической идиллии в этом случае не останется и следа.

Находясь внутри серьезного контекста, мы лишаемся в какой-то степени свободы персонального выбора. Тотальная серьезность (крайностью выражения которой является идеологическая атмосфера то-

талитарных обществ) обрекает членов общества на несвободу. Смех в таком случае выступает выражением внутренней свободы, чаемым элементом непредсказуемости, неисчисленности. Смех позволяет обнаружить деструктивную опасность тотальной серьезности — возникновение тенденции омертвления, статики. Граница между серьезным и смешным может быть «скользкой», приводящей к «невольному» соскальзыванию в смешное. Увеличение коэффициента серьезности чревато выпуском смехового пара из предохранительного клапана в перегретом котле. Живая, многомерная жизнь напоминает о себе в смехе. Избыточная серьезность нежизненна. Абсолютно серьезен покойник. Живой человек (как и вся жизнь в целом) многомерен и разнообразен в своих эмоциональных проявлениях. Гиперсерьезное всегда обнаруживало немалый смеховой потенциал. Не случайно возникла антиутопия как один из активно разрабатываемых в XX веке так называемых антижанров.

По мнению М.Эманс, высказанном в докладе на одной из конференций, *«разграничения являются выражением власти»*. Как это суждение соотносится с дихотомией «смешное / серьезное»? Известно, что всякая власть держится на «трех китах» — *дистанции, тайне и авторитете*. Каждое из этих понятий так или иначе связано с проблемой отграничивания. «Расступившиеся» границы подчеркивают дистанцию. Как говорят, короля играет свита и эта свита, разумеется, не толкает короля локтями, а держится на почтительном расстоянии. У тайны тоже есть свои границы (скажем, граница между знанием и незнанием — какой-то объем информации знает лишь узкий круг посвященных). Смех радикально меняет семантику этих понятий. Так, вертикаль дистанции переворачивается: смеющийся смотрит на объект осмеяния *сверху вниз*, как естествоиспытатель на подопытного кролика или препараторское стекло (*а не снизу вверх*, как поданный преданно смотрит на своего властелина). Точно так же смех подвергает сокрушительной *инфляции* так называемую *тайну* власти, делая ее ничтожной величиной, стремящейся к нулю.

§ 6. Необходимость преодоления границы

Если находиться только в пространстве абсолютной серьезности, то неизбежно потеряешь множество критериев, утратишь объективную ценностную шкалу. Даниил Гранин в романе «Вечера с Петром Великим» задается вопросом, а зачем понадобилось императору, человеку взрослому и отягощенному массой государственных проблем, оказывать почести Всешутейшему папе Никите Зотову на зна-

менитых «ассамблеях», играть роль смиренного верноподданного Петра Алексея перед лицом князя-кесаря Федора Юрьевича Ромодановского, наделенного почти царскими полномочиями? Что это было? Просто шумное развлечение, отдохновение от дел государственных, отголоски не отыгранного до конца собственного детства? Писатель считает, что причина сложнее. Петру Первому временами было просто необходимо дистанцироваться от привычной пирамиды субординации, взглянуть на тот или иной государственный ритуал с неожиданной стороны. Оказываясь в зоне смешных подобию, царь в данный момент находился не внутри пространства серьезного церемониала, а по другую его сторону, *за его границей*. Те или иные архаичные моменты привычной системы отношений при таком ракурсе восприятия сразу становились особенно наглядными, обнаруживали в полной мере свою порой пустую условность. Этот переход исторического деятеля из сферы сугубой серьезности в сферу смеховой «изнаночности» обеспечивал многомерность восприятия им, первым лицом государства, окружающей действительности. Это в какой-то степени давало гарантию, что монарх не станет заложником той или иной ситуации, простым пленником навязанных окружающими правил игры. Названный переход выполнял функцию своеобразного «приема остранения», позволявшего императору таким парадоксальным способом проверить на прочность складывающуюся систему социальных, административных и профессиональных связей.

Смех дает возможность обнаружить уместность или неуместность серьезного. Все зависит от контекста ситуации. Церковный обряд, дипломатический церемониал, система субординационных отношений в армии, как говорится, серьезны по определению. Но нередко некая ритуализация, претендующая на серьезный смысл, возникает там, где должны быть предельно свободные человеческие отношения, лишённые условной заданности. Такая неуместная ритуализация становится пустой формой, обманно свернутым фантиком, в котором нет конфетки. Так, заседательские словопрения в Союзе советских писателей, поездки писательских подвыпивших компаний в заводские цеха и на колхозные поля для так называемого активного «изучения народной жизни», срежиссированные властью обсуждения-осуждения «широкими читательскими массами» крамольных произведений (по принципу «я не читал, но я скажу») — все это было пустой кажимостью и никакого непосредственного отношения к реальному многомерному и сложному историко-литературному процессу не имело. Серьезное по внешней форме было со-

вершенно несерьезным по своей сути и напрашивалось на беспощадное осмеяние.

И другой парадокс. Писателю, профессионально работающему в комических жанрах, рассчитанных на чисто смеховую читательскую реакцию, отказывали в праве быть *серьезным литератором* (вспомним критику 1920-х годов). Анекдотическое, фельетонное становилось синонимом легковесности, бездумности, «безыдейности». Сложившийся стереотип диктовал: у настоящего писателя должна быть особая миссия, высокий гражданский долг, призвание. Он, писатель, всегда наставник, пишущий книгу как «учебник жизни». А отнюдь не забавник, не простой развлекатель. Он не должен «размениваться на смехотворные мелочи». А ведь деятельность писателя, работающего в «смеховом поле», может быть вполне серьезным делом.

Одно и то же явление может принадлежать к различным серьезным контекстам. Так, герой многочисленных анекдотов 1970-х годов Л.И.Брежнев вне анекдотического смыслового пространства мог восприниматься и как действующее лицо тогдашней политической жизни, и как участник (в прошлом) Великой Отечественной войны, и как, к примеру, пациент кремлевской больницы. Каждый из этих контекстов, взятый в отдельности, вполне серьезен и имеет свою иерархию смыслов, свою логику их развертывания. Смех сталкивает эти контексты, обнаруживает нелепые смысловые смещения. Неадекватность поведения больного старика, находящегося во власти необратимых процессов психической деградации, отнюдь не смешна, скорее печальна. Однако неадекватность поведения старого генсека, пытающегося вершить судьбу огромной страны уже рождает другое отношение, она, эта неадекватность, непростительна и смехотворна. Жалок и достоин сочувствия обычный больной старик, ни на что не претендующий и трудно доживающий свой век. И уже смешон старый маразматик, находящийся в кресле кремлевского властелина. Понятны ситуации, когда «награда нашла героя», если речь идет о забытом (по каким-то причинам) рядовом герое минувшей войны. Такие случаи известны. Совсем по-другому воспринимается ситуация запоздалого награждения того же Брежнева Золотой звездой Героя Советского Союза за участие в войне — ведь не рядовой солдат, всегда на виду был, а вот награду получил, когда у власти оказался. Народ категоричен — «сам себе награду дал, не постеснялся». Сам себя возвеличил. Вспомним расхожий анекдот тех лет — «Зовите меня просто Ильичом!». Смех разрушает серьезность любо-

го естественного контекста тогда, когда обнаруживает неоправданную претензию.

Таким образом, каждая ситуация может иметь (конечно, в пределах, обусловленными этическими представлениями) и комическое истолкование. Безусловно, гибель в 1905 году генерал-губернатора Москвы, великого князя Сергея Александровича, ставшего очередной жертвой «бомбистов», трагедийна. Как трагедийна смерть любой жертвы террора, бессудной расправы. Как свидетельствовал журналист Шнейдер в мемуарной книге «Записки старого москвича», взрыв был такой силы, что тело представителя августейшей фамилии буквально разлетелось на мелкие части. Гимназистов, в целях патриотического воспитания, заставили собирать эти разрозненные останки. А в среде оппозиционной молодежи стала ходить мрачная шутка — «Впервые пораскинул мозгами Сергей Александрович». Как известно, генерал-губернатору радикально настроенные слои общества не могли простить дурную организацию народных гуляний в день коронации Николая Второго в 1896 году, что привело к печально знаменитой Ходынской катастрофе («Ходынке»). Сегодня приведенную шутку без соответствующего исторического комментария невозможно понять. Но по сути своей данный каламбурный анекдот является комической версией трагического события.

Как пишет Игорь Смирнов, сфера несмешного «сложна по своему составу. В нее входит серьезное в форме *апологетического, сатирического, идиллического, гротескного и трагического*»*. Продуктивно рассуждение И.Смирнова о том, что *«смешное представляет собой устранение контраста между культурой и природой»**. "Регулярно повторяющиеся комические ситуации таковы, что участвующий в них носитель (субъект) культуры оказывается в то же самое время и существом, которое:

- удовлетворяет биологические потребности (пиршество, половой акт, физиологические отправления);
- утрачивает материальные атрибуты, предписываемые социальной нормой (оголение в бане, при купании, из-за кражи одежды);
- лишается способности сознательно регулировать свои действия либо не обладает этой способностью (опьянение, безумие, олигофреническое поведение);
- испытывает болезненное состояние (кабинет врача);

³ Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 284.

⁴ Там же. С. 285.

— вступает на границу между человеческим и животным миром (зоопарк) и многое другое»⁵.

Вышучивание, выворачивание «наизнанку», переход из серьезной сферы в сферу смеховую мы можем обнаружить в самых разных видах деятельности. Разумеется, у каждого такого перехода свои причины, свои мотивы. Можно остановиться на **феномене мистификации**. Это явление — тоже один из моментов перехода из сферы серьезного в сферу смеховую. Например, такой характер носило сотрудничество знаменитого чешского писателя Ярослава Гашека с журналом «Мир животных». Неуемная страсть к самому изобретательному фантазерству и тотальному вышучиванию буквально всего и вся не позволяла ему оставаться в предписанных статусом данного журнала серьезных рамках. Он стал заниматься тем, что можно назвать юмористическим **розыгрышем** читателя: придумывал диковинных несуществующих животных (янтарная блоха, муха с 16-ю крыльями, некий загадочный таку-табуран в Тихом океане и т.п.). Ведя в другом периодическом издании — газете «Чешское слово» — раздел городской хроники, Гашек не мог удержаться от сочинения «событий», отнюдь не имевших места в реальной жизни. Это, конечно, вредило карьере журналиста (редакции отнюдь не поощряли такие вольности и проказы литератора), но постепенно формировало будущего автора незабываемой книги о Швейке.

Можно подчеркнуть, что одинаково одномерны и социально опасны как тотально серьезное (такие периоды знает отечественная история), так и тотально смешное (если можно такое представить хотя бы гипотетически!). В обоих случаях личность лишается главного — свободы своего индивидуального выбора, ведь спектр эмоциональных проявлений и волевых устремлений человека на самом деле чрезвычайно широк. Личность не сводима ни к статике железобетонной и унылой серьезности, ни к калейдоскопической динамике постоянного и назойливого комикования.

⁵ Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 285.

Вопросы и задания «Практикума»

1. Подготовьте конспект следующей работы: Боров Ю.Б. Комическое. М., Искусство, 1970, глава 1 «Эстетическая природа комического», с. 7 — 78. Изложите на практическом занятии основные положения этой главы в десятиминутном реферате.

2. Подготовьте конспект следующей работы: Дземидок Б. О комическом. М., Прогресс, 1974, раздел «Теории комического» с. 5 — 60. Изложите на практическом занятии основные положения этого раздела в десятиминутном устном реферате.

3. Какое значение вкладывал М.М.Бахтин в понятие народной смеховой культуры? Покажите, как был связан с народной смеховой культурой Гоголь-художник?

4. Подготовьте сообщение «Юмор протопопа Аввакума» (по книге: Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., Наука, 1976, с.75 - 90.

5. Как вы понимаете выражение Ю.Борева «Смешное шире комического»?

6. Прокомментируйте фразу Ю.Борева «Смех заразителен, высоко коммуникативен и тяготеет к коллективности».

7. Приведите в качестве примера произведения, в которых был бы «смех над смехом». Почему такое в литературе возникает?

8. Вслед за Жаном Полем рассмотрим природу комизма на примере одного из эпизодов «Дон-Кихота» Сервантеса. Этот пример приводит и Ю.Боров в своей книге «Комическое». Санчо Панса висит всю ночь в воздухе над мелкой канавой, полагая, что под ним зияет пропасть. Его действия вполне понятны. Он был бы действительно глупцом, решившись прыгнуть и разбиться. Почему же мы смеемся? Объясните.

9. Почему «архитектура — единственный вид искусства, лишенный чувства юмора» (Ю.Боров)? Всегда ли это так?

10. Возьмите книгу Джерома К. Джерома «Трое в лодке» и проанализируйте вставной эпизод о дядюшке Поджере, вешающем у себя в доме картину. Какой принцип создания комического эффекта здесь использован? Докажите свой ответ.

11. Прочитайте следующий отрывок из рассказа А. Бухова «Путь к здоровью» и скажите, какие приемы внешнего комизма использует писатель-юморист.

«Когда я посмотрел на лошадь, я сразу понял, что мы оба вовлечены в невыгодную сделку. Я не понимал, во имя чего я должен сесть верхом на беззащитное, покорное своей судьбе животное: ло-

шадь, со своей стороны, тоже, вероятно, смотрела на это как на неблагоприятный поступок, рекомендуя меня с худой стороны!

Ну, что же вы ... садитесь!..

Лошадь не кресло, — хмуро бросил я в сторону, — сразу не сядешь... Потом, как же я сяду... Высоко...

- Ах, господи... Вот человек-то ... Да вы станьте вот на тумбочку, потом приподымите ногу, и все...

- Да как же я стану, — с огорчением вырвалось у меня, — тумбочка здесь, а лошадь за три сажени...

Подведите.

Я в нерешительности остановился.

- А куда поедem? — пытаюсь немного оттянуть время, спросил я. — а?

Доедем на первый раз до станции... Верст восемь...

«На первый раз, — мысленно вздохнул я, — к концу лета на другой материк, очевидно, ездить заставит»...»

12. Хотя по официальному титулу главные герои «Истории одного города» М.Е.Салтыкова-Щедрина — градоначальники, однако автор окружил их всеми губернаторскими атрибутами (наличие в подчинении полицмейстера, чиновников особых поручений Губернского правления), а число выведенных градоначальников равно числу царей, правивших Россией, начиная с Ивана Грозного. О чем свидетельствуют эти совпадения?

13. Как сочетаются комическое и возвышенно-романтические краски в поэтике «Одесских рассказов» И.Бабеля? Покажите на примерах.

Страшное и смешное в жизни и в искусстве: диалектика отношений

По закону парадоксального сопряжения понятия «смех» и «страх» оказываются не столь далеко отстоящими друг от друга. Наверное, не случайно критик Наталья Иванова одну из своих книг назвала — «Смех против страха, или Фазиль Искандер».

§ 7. Лики страха. Страх смерти

Страх в человеческой жизни бесконечно разнообразен. Он может иметь разную природу — физиологическую, психологическую, социальную. Он может быть нормальной эмоцией и эмоцией явно патологической. Наличие страшного в повседневной социальной жизни (его объем, степень распространенности и укорененности) может стать выразительным индикатором общественного благополучия или, напротив, досадного неблагополучия. Многообразны формы проявления страха у животных и человека. Разнообразны и формы художественного воплощения страха в искусстве.

Существует огромное число жизненных явлений, которые становятся причиной того или иного страха. Безусловен и вполне понятен испытываемый каждым человеком страх смерти. Этому посвящены многие тома мировой литературы. Вспомним эмоционально насыщенное стихотворение Арсения Тарковского «Малютка-жизнь»:

Я жизнь люблю и умереть боюсь.
Взглянули бы, как я под током бьюсь
И гнусь, как язь в руках у рыболова,
Когда я перевоплощаюсь в слово.
 Но я не рыба и не рыболов.
 И я из обитателей углов,
 Похожий на Раскольников с виду.
 Как скрипку, я держу свою обиду.
Терзай меня — не изменюсь в лице.
Жизнь хороша, особенно в конце,
Хоть под дождем и без гроша в кармане,
Хоть в Судный день — с иглою в гортани.

А! Этот сон! Малютка-жизнь, дыши,
Возьми мои последние гроши,
Не отпускай меня вниз головою
В пространство мировое, шаровое!⁶

Лев Толстой в своей этико-философской и религиозной итоговой книге 1910 года «Путь жизни» стремился преодолеть этот страх смерти, пытаясь объяснить естественность финального перехода из пространства жизни в иное пространство. «Животное умирает, не видя смерти и потому не страдая от страха ее. За что же человеку дано видеть ожидающий его конец и почему он кажется ему так ужасен, что раздирает его душу иногда до того, что заставляет убивать себя от страха смерти? Не могу сказать, отчего это, но знаю, для чего: для того, чтобы сознательный, разумный человек переносил свою жизнь из жизни телесной в жизнь духовную. Перенесение это не только уничтожает страх смерти, но делает ожидание смерти чем-то подобным чувству путника, возвращающегося домой»⁷. И еще: «Если смерть страшна, то причина этого не в ней, а в нас. Чем лучше человек, тем меньше он боится смерти. Для святого нет смерти»⁸.

Л. Толстой видел способ преодоления страха смерти во всепоглощающей любви. «Любовь уничтожает не только страх смерти, но и мысль о ней.... Старушка-крестьянка за несколько часов до смерти говорила дочери о том, что она рада тому, что умирает летом. Когда дочь спросила: почему? — умирающая отвечала, что она рада потому, что зимой трудно копать могилу, а летом легко. Старушке было легко умирать, потому что она до последнего часа думала не о себе, а о других»⁹. Невольно вспоминается семантически близкий этим толстовским рассуждениям рассказ Василия Шукшина «Как помирал старик», в котором соседствуют два начала — комическое (фиксация следов привычного балагурства в речи героя) и высокое, связанное с четким осознанием этим человеком неумолимо приближающейся кончины. Старик деловито и даже как-то буднично дает своей жене по сути дела последние распоряжения, касающиеся его

⁶ Тарковский А.А. Собеседник. Стихотворения разных лет. М.: Изд-во Эксмо, 2003. С. 150.

⁷ Толстой Л.Н. Путь жизни. М.: Республика, 1993. (Серия «Мыслители XX века») С. 376.

⁸ Там же. С. 377.

⁹ Там же. С. 382.

собственных похорон. «Курку-то Егору отдай... А то кто зимой могилу рыть станет?». Старик искренне сетует, что помирает зимой. И не о себе при этом думает — в словах его скрываются невысказанные любовь и забота по отношению к своей «Агньюше», которую он и по имени-то называет только в самом финале рассказа и просит прощения: «...прости меня... я маленько заполошный был...»¹⁰.

Со страхом смерти, финальной катастрофы тесно связан страх самого ее ожидания. Порой не само испытание внутренне разрушает человека, сколько бесконечное и несносное в своей томительности ожидание неизбежного прихода этого испытания. Человек погружается в засасывающую пучину непреходящего стресса, неизменно-го горестного напряжения. Еще Даниэль Дефо утверждал: «Страх опасности всегда страшнее опасности, уже наступившей, и ожидание зла в десять тысяч раз хуже самого зла». А Фридрих Шиллер писал: «Лучше страшный конец, чем бесконечный страх»¹¹. Сама жизнь может быть наполнена этим постоянным ожиданием беды. Большой или малой. Поправимой или фатально непоправимой. И тогда можно говорить уже о самом страхе жить. Сигизмунд Кржижановский весьма выразительно писал о нем в повести «Автобиография труппа».

Близок этому и такой тип страха, как страх нового, еще непонятого. Да, новое нередко может быть чревато разрушением, смертью. И человека подтачивает боязнь печальных новостей. В.Маяковский призывал в своей лирике периода Первой мировой войны: «О закройте глаза газет!». Как обычно говорят, лучшие новости — это отсутствие новостей. Незнание рождает безотчетный страх и недоумение. Вспомним строки рассказа «Такыр» Андрея Платонова: «Заррин-Тадж села на полу кибитки в недоумении перед чужбиной. На родине она с шести лет собирала хворост и отсохшие сучья в горных рощах Хорасана для своего господина, у которого жила за пищу два раза в день. Там жизнь была привычна, и годы юности проходили без памяти следа, потому что тоска труда стала однообразна и сердце к ней притерпелось. Лучшее время — то, которое быстро уходит, где дни не успевают оставлять своей беды»¹².

¹⁰ Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 3-х т. М.: Молодая гвардия, 1985. Т. 2. С. 274.

¹¹ Энциклопедия мысли / Сост., авт. предисл. и коммент. Н.Я.Хормин. М.: Русская книга, 1994. С. 466.

¹² Платонов А.П. В прекрасном и яростном мире: Повести и рассказы. «М.: Худож. литература, 1965. С. 233.

Новое, содержащее в себе эмбрион возможного страха, часто предполагает и напряженный поиск истины. В новелле С.Кржижановского «Чудак» (из книги «Чем люди мертвы») герой анатомирует чувство страха, исследует его разные ипостаси и проявления. Живое, по мысли этого «чудака», пугать не может. Пугает мертвое в живом. «Труп зреет в человеке исподволь». В своей рукописи, отдельные записи которой приводятся в новелле, герой рассуждает: «Меж человеком и истиной — страх. Страх на страже. В древнем Фрагменте, приписываемом Пармениду, сыну Пиретову, «сердце совершенной истины — бестрепетно». С нашим же трепыхающимся сердчишком предпринимать познание нельзя. Сначала обесстрашить себя и лишь тогда мыслить. Не ранее»¹³.

§ 8. Страх сиротства и страх обезличивания

Могут быть два страха, связанные с осознанием человеком своего места в социуме: а) страх оставленноеTM, вселенского одиночества, сиротства в самом широком значении этого слова; и, напротив, б) страх совершенного, беспредельного растворения в массе, обезличивания, потеря себя в «икре голов», в равнодушном людском множестве.

О мотиве сиротства в русской литературе XX века уже много писали. Тон разговору задал М.Горький, уже на ранней стадии своего творческого развития создавший особый тип героя — так называемого «босняка» (одновременно и отверженного, и отвергшего), человека, находящегося в маргинальной позиции, выпавшего из устойчивой системы социальных отношений. О сиротстве своего лирического героя писал ранний В.Маяковский — достаточно вспомнить его пронзительные строки: «Я одинок, как последний глаз // у идущего к слепым человека!»¹⁴. Широкий план предлагал А.Платонов, ибо у него сиротами оказываются не только отдельные люди, но и целые сообщества, катастрофически отъединенные от бездушного большого мира: «Деревни были разбросаны робко и временно, будто они были сиротами в чужой стране и постоянно готовы были исчезнуть».

¹³ Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: в 5 т. / сост. и комм. В.Перельмутера. СПб.: Симпозиум, 2001. Т. 2. С. 444.

¹⁴ Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. (Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Том 168). М.: Худож. литература, 1969. С. 30.

Не менее страшно абсолютное обезличивание, подчинение толпе, растворение в безликом и усредненном людском множестве. У того же Маяковского находим выразительный образ поглощения человека безликой толпой:

Все вы на бабочку поэтиного сердца
взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.
Толпа озверееет, будет тереться,
ощетинит ножки стоглавая вошь («Нате!»)¹⁵.

Е.Замятин, описывая в «Островитянах» воскресный Джесмонд, саркастически утрировал: «Воскресные джентльмены, как известно, изготавливались на одной из джесмондских фабрик и в воскресенье утром появлялись на улицах в тысячах экземпляров — вместе с воскресным номером «Журнала Прихода Сент-Инох»¹⁶. Воистину — налицо апофеоз усредненности и манекенной одинаковости! Эти тысячи одинаковых и безликих господинчиков — те носители вируса пошлости, которых так не любил Владимир Набоков. Красноречивы его строки из финала рассказа «Весна в Фиальте», где сообщается о крушении желтого автомобиля и гибели главной героини Нины: «...причем Фердинанд и его приятель, неуязвимые пройдохи, саламандры судьбы, василиски счастья, отделались местным и временным повреждением чешуи, тогда как Нина, несмотря на свое давнее, преданное подражание им, оказалась все-таки смертной»¹⁷. Сколько иронического яда расточает повествователь по адресу явно не симпатичных ему персонажей!

Д.Мережковский еще в 1906 году в знаменитой статье «Грядущий Хам», размышляя о трагической участи русской интеллигенции, писал об опасности мещанского измельчания, вспоминал слова А.И.Герцена о «самодержавной толпе сплоченной посредственности». «Мироправитель тьмы века сего и есть грядущий на царство мещанин, Грядущий Хам. У этого Хама в России — три лица. Первое <...> — лицо самодержавия, мертвый позитивизм казенщины. Второе <...> — мертвый позитивизм православной казенщины, служащий позитивизму казенщины самодержавной. Третье лицо будущее — под нами, лицо хамства, идущего снизу — хулиганства, бося-

¹⁵ Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы... С. 32.

¹⁶ Замятин Е.И. Избранное С. 103.

¹⁷ Набоков В.В. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Изд-во «Правда», 1990. Т. 4. С. 322.

чества, черной сотни — самое страшное из всех трех лиц»¹⁸. Эти три лица Хама угрожали уникальности и свободному проявлению человека, осознающего себя Личностью.

А.В.Луначарский, один из столпов и идеологов новой власти, напротив, главной ценностью нового устройства жизни считал именно коллектив, слившись с которым конечное «я» растворится в бесконечном, вечном, бессмертном «Мы», рассматривал это растворение как благотворный процесс. К чему это привело в реальной, каждодневной жестокой практике строительства тоталитарного государства, мы хорошо знаем из истории середины XX столетия. Человек подвергался насильственной редукции личностного, попадал в опасную круговерть некоего псевдокарнавала, о чем писал исследователь Б.А.Ланин в статье «Мотивы страха и смерти в романе Е.Замятина «Мы»: «Принципиальная разница между классическим карнавалом, описанным Бахтиным, и псевдокарнавалом — порождением тоталитарной эпохи — заключается в том, что основа карнавала — амбивалентный смех, основа псевдокарнавала — абсолютный страх. Понимание страха как лишь сигнала опасности тоталитарная действительность, а до нее — и литературная утопия — преодолела. Ночные бдения в ожидании ареста позволяли ввести ночное пространство — по сути своей индивидуально-интимное — в сферу действия перманентного страха. Как и следует из природы карнавальной среды, чувства и качества приобретают амбивалентность: страх соседствует с благоговением перед властными проявлениями, с восхищением ими. Эта амбивалентность оказывается «пульсаром»: попеременно «включается» то одна, то другая крайность, и эта смена становится паранормальным жизненным ритмом. Благоговение становится источником почтительного страха, сам же страх стремится к иррациональному истолкованию. Сущность тоталитарного страха, которым охвачен Д-503, — в освобождении от страха «экзистенциального». Этот страх перед самым фактом человеческого существования остается в глубинах подсознания и переносится на страх перед «врагами» этой «великой цели». Объявление всеобщего врага, врага псевдокарнавала, в данном случае превращает его во врага народа, ибо весь народ кружится в этом действе, — кульминация, за которой следует катарсис. Выявление, конкретизация врага на некоторое время устанавливает передышку от страха»¹⁹.

¹⁸ Мережковский Д.С. Больная Россия. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991. С. 43.

¹⁹ Ланин Б.А. Мотивы страха и смерти в романе Е.Замятина «Мы» // Воронежский край и зарубежье: сб. статей. Воронеж, 1992. С. 69-70.

§ 9. Страхи, связанные со смехом

В тоталитарной системе как две стороны одной медали «уживаются» два типа страха, напрямую связанные со смехом: 1) *страх рассмеяться невпопад*; 2) *страх показаться смешным*. Действительно в зоне абсолютной серьезности, холодного официоза просто совершенно нет места смеху. Не случайно в романе «Мы» номера никогда не смеются над ценностями своей жизни. В рационалистически выверенной и просчитанной системе жизни нет смеха, ведь он стихичен, непредсказуем. Смех — индикатор двусмысленности. Смех предлагает человеку установку на двойное толкование явления. В самом деле, абсолютно в каждом явлении можно обнаружить смешную сторону, так называемую «смеховую тень». В эпохи жесточайших диктатур всякое наличие даже просто вероятной, лишь предполагаемой двусмысленности крайне подозрительно и неприемлемо. Показательно в этом плане хрестоматийно известное суждение Леопольда Авербаха о платоновском рассказе «Усомнившийся Макар»: «В нем есть двусмысленность... Но наше время не терпит двусмысленности».

Страх показаться смешным — это страх выпасть из привычной социальной роли, страх прослыть белой вороной, странноватым чужаком-иностранцем в родной стране, нежелательным элементом. Это страх подвергнуться денитрации, низведению. Французский математик и философ Жан Лерон Д'Аламбер с горечью отмечал: «Боязнь быть смешным губит более талантов и добродетелей, нежели сколько может исправить пороков и добродетелей»²⁰. Эта боязнь быть смешным для творческой личности, пожалуй, прежде всего, связана еще и со страхом творческой остановки. «Исписался», «кончился», «безмятежно и бездумно поживает на лаврах» — таких насмешек боится любой писатель. И даже не столько насмешек со стороны чужих людей, сколько собственного осознания возникшего на пути глухого тупика. Ощущения утраты внутренних импульсов, энергии неустанного сочинительства. В 1994 году был опубликован сборник «S.O.S.», в который вошли дневники и письма Леонида Андреева последнего периода его жизни. Через дневниковые записи последних двух лет мучительным и пронзительным рефреном проходят две ведущие мысли: «Почему я остановился?» и «Почему меня забыли?». И это на фоне боязни физической немощи — сердце

²⁰ Энциклопедия мысли / сост., авт. предисл. и коммент. Н.Я. Хоромин. М.: Русская книга, 1994. С. 437.

писателя, когда-то кумира тысяч поклонников, читателей и почитателей, слабеет, все чаще и чаще случаются приступы с удушьем. Но даже на фоне угрозы физического исчезновения осознание творческого тупика всегда страшнее. Н.К.Рерих, вспоминая, приводил слова ЛАндреева: «Говорят, что у меня есть читатели, но ведь я-то их не вижу и не знаю». И Н.К.Рерих добавлял: «Тягость одиночества звучала в этом признании»²¹.

Но одно дело, когда боится показаться смешным отдельный человек, другое дело, когда этого начинает бояться общество, выступающие от лица государства властные институты. Возникает односторонняя пресная серьезность, возникает страх идеологического диктата и жесткой цензуры. Против радикальных и резких суждений оппонентов направляется не сила неопровержимых аргументов, а бездушные тупые аргументы силы. Еще в 1921 году, когда только-только закрепляются новые порядки, Евгений Замятин, наблюдая современный ему социокультурный процесс, пишет принципиальную статью «Я боюсь», в которой размышляет о причинах молчания подлинной литературы, «...настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики»²². И там же: «Пытающиеся строить в наше необычайное время новую культуру часто обращают взоры далеко назад: к стадиону, к театру, к играм афинского демоса. Ретроспекция правильная. Но не надо забывать, что афинский народ умел слушать не только оды: он не боялся и жестоких бичей Аристофана. А мы... где нам думать об Аристофане, когда даже невиннейший «Работяга Словотеков» Горького снимается с репертуара, дабы охранить от соблазна этого малого несмышленища — демос российский!»²³

А ведь именно беспредельно свободное отношение к смеху, отсутствие боязни быть поднятым на смех — показатель многомерности личности, ее принципиальной неисчерпанности. Точно также это и показатель подлинно свободного общества, действительно демократической власти, ни при какой погоде не боящейся стрел баснописцев и саркастической усмешки памфлетистов-сатириков.

²¹ Леонид Андреев. S.O.S.: Дневник (1914-1919); Письма (1917-1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918-1919) / вступ. статья, составление и примечания Р.Дэвиса и Б.Хеллмана. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. С. 395.

²² Замятин Е.И. Сочинения. М.: Книга, 1988. С. 411.

²³ Там же. С. 412.

Смех и страх по-разному проявляются, по-разному «конструируют» дистанцию между субъектом и объектом. Смех динамичен, страх статичен. И потому страх никогда не сможет стать продуктивным. Л.Карасев в книге «Философия смеха»²⁴ обращается к роману В.Гюго «Человек, который смеется». Маска смеющегося порождает страх именно ввиду отсутствия динамики. Застывший смех страшен. Это уродство «вечного смеха». Почему так происходит? Застывший смех — мертвый смех. А мы уже приводили мысль С.Кржижановского о пугающем проявлении в живом человеке скрытых дотоле черт мертвеца. Страшна безжизненность. Смех — это всегда динамика, живое жонглирование смыслами. Страх же изначально статичен. Он предполагает некое оцепенение. Это всегда затянувшийся стоп-кадр. Страх обозначает бесповоротное погружение человека в ничто, в некий хаос. В смехе — эмоция соединена с оценкой. А оценка предполагает элемент рассудочности. Рассудочность же проводит черту, намечает дистанцию, отодвигает объект от субъекта на расстояние необходимое для лучшего наблюдения и анализа. Убоявшийся же оказывается лицом к лицу с опасным. Это взгляд в упор. Тут дистанция минимальна. Нет безопасного расстояния для созерцания. Страшит то, чего не понимаешь. Смех, опознавая и тем самым, побеждая хаос, намекает на новое созидание, на творение нового космоса. Смех помогает преодолеть страх. Вольтер говорил: «Что сделалось смешным, не может быть опасным»²⁵.

Как известно, Л.Карасев в уже упоминавшейся книге «Философия смеха» останавливал свое внимание на оппозиции смеха и стыда. Смех выводит наружу те или иные стороны явления, делает их очевидными, стыд же их прячет, он сокровенен, он направлен внутрь. Но если присмотреться, то что есть стыд как не тот же страх? Страх разоблачения, обнажения, так сказать, принудительного раздевания. Спрятанное от чужих глаз становится явным, овнешненным.

Современный человек находится в плену многих и многих страхов. В начале XX века стали отворачиваться от слабого человека. «Человек — выше жалости», — провозглашал М.Горький и пел хвалу сильному человеку. Европейский гуманизм с его позитивными нравственными ценностями и проективным рационализмом по-своему отражался в этих декларациях. Человек может преодолеть внешние обстоятельства, может преобразовать себя в мире и мир вокруг себя, «человек проходит как хозяин». Эти слова популярной песни обо-

²⁴ Карасев Л.В. Философия смеха. М.: Рос. гуманитар. ун-т, 1996. 224 с.

²⁵ Энциклопедия мысли. С. 437.

значили уже пугающие крайности антропоцентризма, непомерного человекобожия. Но в веке двадцатом подпольное в человеке (о чем с тревогой писал в предыдущем столетии Ф.Достоевский) показало себя во всей своей ужасной «красе» и разрушительных масштабах. Оглянувшись на содеянное, человек испугался самого себя. Сам себе стал страшен. Ж.П.Сартр изучал этот страх человека, который он испытывает от самого себя.

Сегодняшний человек не боится демонстрировать свою слабость, свою трусость. Он убегает от опасностей бытия — в крайности аутизма, в царство алкогольно-наркотических иллюзий, в манящий своей безответственностью и неограниченной свободой виртуальный мир компьютерных игр, в рискованные мистические практики, порой опасно выводящие из круга привычных социальных связей, он убеждает и в поверхностное смехачество, в тотальное ерничание по поводу всего и вся. Этот человек весь во власти сиюминутных желаний, пороков, эгоистических устремлений. Он не умеет и не в состоянии преодолеть низменное и минутное, случайное в себе, не понимает и не принимает высших духовных ценностей. Он прислушивается к зовам тела, часто живет мигами, секундными ощущениями, *здесь и сейчас*. Он не строит себе планов на будущее, да он просто боится этого будущего. Это безмерно больной человек, человек кризиса.

Увы, ушел из поля зрения сегодняшнего общества, писателя и соответственно читателя сильный человек, осуществляющий какой-нибудь масштабный проект, упорно достигающий заветной цели. Причем, этот проект вовсе не обязательно должен быть коллективным и общественно полезным (какой-нибудь очередной великой стройкой коммунизма), а может оставаться делом сугубо индивидуальным. Делом сугубо практическим или бесполезной (с прагматической точки зрения) данью романтической мечте, некоей красивой бесполезностью. Мир знает миллионы людей, которые фанатично служили какой-нибудь собственной привязчивой цели осуществления персональной мечты. Так, инженер Калифорнийской электрической компании Френсис Крокер, побывав в 1932 году в живописном калифорнийском местечке Палм Спрингс и протрясаясь по утомительной дороге на автомобиле до вершины очаровавшей его окрестной горы Сан Джасинто, загорелся мечтой построить фуникулер из жаркой низины к прохладной возвышенности и потом осуществлял эту мечту в течение тридцати лет. Частный эпизод из биографии частного лица. Но фуникулер безотказно работает и сейчас. А кто-то просто так, для самоутверждения покоряет Гималайские вершины или в одиночку переплывает Тихий океан, как Федор Конюхов.

§ 10. Место страха в аксиологической системе

Изменилось место страха в системе человеческих ценностей и антиценностей. Страх разлился темной массой в пространстве мироощущения, явил себя в виде неясной тревоги, смутного чувствования. Произошли подвижки и в системе миропонимания. Сознание все еще не может справиться с феноменом множественности толкований происходящего. Как говорил писатель Борис Хазанов, «мы не в мире единообразно читаемой действительности, мы в мире версий». Прямолинейная логика с ее цепочкой последовательно развертываемых причинно-следственных связей и обусловленностей дает осечку. Она не может дать однозначный ответ на любой из сакраментальных вопросов. Да он и невозможен, этот однозначный ответ, уже по той простой причине, что многое зависит от личности того, кто берется за выстраивание этой цепочки детерминант. Что-то всегда оказывается недоучтенным, не принятым во внимание. Попытка выстроить так называемую объективную картину действительности зависит от прихотей и индивидуальных предпочтений субъекта, берущегося за анализ происходящего. И тут, кстати, нередко смех и страх выступают рядом, дополняя друг друга по законам многомерной парадоксальности. Ведь у происходящего всегда среди множества прочих версий и толкований может быть как страшная, трагическая версия, так и версия смешная, анекдотически-абсурдная. И одно другому не мешает. Каждая версия права по-своему.

Что будет дальше? Какое место в нашей суетной и непростой жизни займут области страха и смеха? Возобладает ли здоровое начало? Исцелит ли нас жизнелюбивый смех от саморазрушения, которому мы с такой привычной покорностью и даже сладострастием отдаемся? Уменьшится ли число фобий, одолевающих душу? Или самые невероятные страхи только впереди, за близким горизонтом?

§ 11. Смех и равнодушие

Равнодушие как психофизиологическое явление выступает нередко специфической охранительной реакцией организма в стрессовой ситуации. При столкновении со страшным человек может противопоставить ему свой смех, демонстрируя внутреннее превосходство и душевно преодолевая это страшное, но может и впасть в апатию. Это способность отключаться от чего-либо в целях самосохранения.

Равнодушие выступает и своеобразной нравственной категорией. Человеческие взаимоотношения строятся на взаимном интересе, симпатии, дружбе, любви и, наоборот, на презрении, недоброжелательстве, острой ненависти. Равнодушие - это нулевые отношения. Фактически это оценка, носящая имплицитный характер и выражающая отсутствие ценности явления для субъекта. Равнодушие - это отсутствие эмоций там, где они необходимы. Это выключение личности из системы сложных психологических связей, предпринимаемое в одностороннем порядке. Очень часто равнодушие оказывается психологическим следствием развитого эгоцентризма. Гипертрофированная сосредоточенность на себе самом исключает внимание к другим. Такого человека можно наказать тем же самым — ответным равнодушием. Когда себялюбец начинает испытывать дефицит внимания к себе, к нему приходит осознание, что Вселенная, увы, вращается не вокруг него. Равнодушие к окружающим, в конце концов, мстит полосой отчуждения, которая возникает вокруг того, кто является источником ноль-контакта.

Конечно, тут есть и различные оттенки. Так, равнодушие может быть показным. Это в том случае, когда самомнение и гордыня не позволяют человеку продемонстрировать свое незнание. Равнодушие становится маской («Я все знаю, меня ничем не удивишь»), скрывающей неосведомленность. И, как правило, такие люди оказываются более невежественными, чем те, кто, не стыдясь, признается в наличии пробелов в своей профессиональной подготовке или общей культуре.

Оттенок второй. Равнодушие может быть избирательным. Человек сосредоточен на определенных сферах. Все, что лежит вне этих сфер, человека не волнует. Маститый ученый может быть совершенно равнодушен к тому, что не составляет предмета его научных интересов. В этом нет позы, нарочитой демонстрации высокомерия. Научный работник поглощен решением своих задач и, не имея интереса к чему-то постороннему, он может искренне удивляться, что это постороннее для чего-то вообще существует в жизни. Такое равнодушие безобидно, оно отдает инфантилизмом. Нередко говорят, что большой ученый — большой ребенок.

Оттенок третий. Обратной стороной равнодушия к реальной жизни по законам парадокса может стать интерес к острым зрелищам. Равнодушный человек с нескрываемым любопытством смотрит триллеры, боевики. Этим обыватель компенсирует пресность своей обыденной жизни. При этом ужасные зрелища напоминают обывателю о том, что, слава Богу, в его жизни ничего ужасного не

происходит. На экране героя убили и он лежит в луже крови, а зритель сидит себе в безопасном доме на любимом диване и преспокойно пьет чай. Зрительство (а оно предполагает значительную дистанцию между субъектом и объектом) становится нравственной позицией. И смех может быть зрительским - смех как забава, развлечение, приятное препровождение времени. Его не спутаешь со смехом гневным, саркастическим, ведь в гневе выражается острый интерес к происходящему, участие, даже элемент сострадания.

Смех может быть выражением коллективного равнодушия. Оригинально мыслящий человек, незаурядная личность отторгается коллективом, который на деле оказывается сплоченной массой посредственностей. Коллектив подвергает тотальной обструкции своего товарища, оказавшегося в положении «белой вороны», вершит смеховой суд над ним. Налицо несправедное осмеяние индивидуальности, уникальной личности.

И еще один нюанс. Порой мы видим снисходительное равнодушие человека, проистекающее от его жизненного опыта. Так, молодая мамаша ахает над своим маленьким ребеночком, ее тревожит каждое его чиханье, а более опытная мать пятерых детей снисходительно при этом посмеивается, понимая, что многие тревоги и опасения неопытной молоденькой женщины совершенно беспочвенны. Человека всегда волнует все новое, что он до конца не понимает. Серьезный опыт снимает это волнение. Поэтому в отношениях опытного человека к новичку может присутствовать равнодушие, соединенное с легкой безобидной насмешкой.

§ 12. Смех, страх и механизмы преувеличения

Смех и страх роднит склонность человека в этих случаях к гиперболическому восприятию происходящего. У смеха и у страха, действительно, «глаза велики». И там, и тут велика доля поистине детского удивления. Предлагаем поразмышлять над этим, выполняя задания «Практикума».

Вопросы и задания «Практикума»

1. Подготовьте краткий конспект книги: Слонимский А. Техника комического у Гоголя. Пг., 1923.

2. Подготовьте конспект следующей работы: Боров Ю.Б. Комическое. М., Искусство, 1970 (Глава IV «Комедийные художественные средства», С. 197-245).

3. Как соотносятся смех и смерть в жизни и в искусстве?

4. Как соотносятся смех и страх?

5. Как соотносятся смех и стыд?

6. Почему самые сложные эмоциональные реакции (по мысли Л.Карасева) — это *смех над собой и стыд за других*?

7. Прочитайте начало девятой главы повести Ю.Слезкина «Козел в огороде». Какой прием создания комического эффекта использует писатель? «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 пребольно стукнул тем зеркалом его по лбу».

8. Какие черты поэтики комического можно обнаружить в следующем отрывке из повести А.Платонова «Ювенильное море»? «Ты не видел нашей тыквы? — спросил директор у Вермо; но Вермо спал.— Ты бы глянул: великое растение! Полезная площадь нашей тыквы — половина квадратной сажени. У нас на дальнем гурте целых сто штук таких выдолбленных тыкв: в них спят доярки и гуртоправы. Я целый жилкризис этими тыквами решил».

9. Прочитайте следующие 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 развязанности своей, марш»; «... слышались адские взрывы хохота, бешеные крики..»; «Иван почему-то страшнейшим образом сконфузился...»; «Маргари-

та догадалась, что она летит с чудовишной скоростью». Как можно назвать художественный прием, использованный здесь писателем?

10. Что такое «зоологическая аналогия»? Насколько последовательно пользовались этим сатирико-юмористическим приемом Н.Гоголь и М.Салтыков-Щедрин (приведите примеры)? Какое место занимает зоологическая аналогия в палитре комических средств у отечественных писателей XX века?

11. Почему брань является, по М.М.Бахтину, осколками гротескного реализма? Что это за понятие «гротескный реализм»?

12. Прочитайте отрывок из повести М.Салтыкова-Щедрина «История одного города»: «Самый образ жизни Угрюм-Бурчеева был таков, что еще более усугублял ужас, наводимый его наружностью. Он спал на голой земле, и только в сильные морозы позволял себе укрыться на пожарном сеновале; вместо подушки клал под голову камень; вставал с зарею, надевал вицмундир и тотчас же бил в барабан; курил махорку до такой степени вонючую, что даже полицейские солдаты и те краснели, когда до обоняния их доходил запах ее; ел лошадиное мясо и свободно пережевывал воловьи жилы. В заключение, по три часа в сутки маршировал на дворе градоначальнического дома, один, без товарищей, произнося самому себе командные возгласы и сам себя подвергая дисциплинарным взысканиям и даже шпицрутенами...» Какой сатирический прием использован автором?

13. Что такое «реминисценция»? Какую художественную функцию может она выполнять в сатирико-юмористических произведениях? Объясните, есть ли реминисценция как сознательный художественный прием в следующем отрывке из повести А. Платонова «Город Градов» (речь Бормотова на пирушке в честь двадцатипятилетия его службы «в госорганах»): «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!» Какие элементы техники комического стали содержанием реминисценции в данном случае?

14. Какой многомерный сатирический смысл вкладывает М.Горький, автор романа-эпопеи «Жизнь Клима Самгина», в эпизод *сна*,

когда Клим видит великое множество собственных двойников, отталкивающих его локтями и ведущих себя весьма агрессивно? Как соединяется здесь смех и страх?

15. Что такое комическая метаморфоза? Какие виды таких метаморфоз вы знаете? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.

16. Ю.Манн в статье «Ужас оковал всех. /О немой сцене в «Ревизоре» Гоголя/» //Вопросы литературы. 1989. N 8. С.223-235/ писал: «Символика омертвления может участвовать в произведении двояко - или как оживление мертвого, или, наоборот, как омертвление живого. У Пушкина встречаются обе формы. У Гоголя - только одна: омертвление живого. Гоголь не знает оживающих «статуй» — сюжетный ход, лежащий в основе трех пушкинских «скульптурных мифов» (в «Каменном госте», в «Медном всаднике» и в «Золотом петушке»)). Приведите и прокомментируйте несколько аналогичных примеров использования данного приема в русской литературе XX века.

17. Как использует Е.Замятин комедийный прием опредмечивания, овеществления в своей повести «Островитяне»?

18. Как связан роман Е.Замятина «Мы» с повестью того же писателя «Островитяне»?

Смех и его механизмы

«перевернутой логики»

§ 13. Семантическое низведение явления

Что являет собой смеховой 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 смеховому коду) обнаруживает свою *мнимость*, ничтожность, становится величиной, неотвратимо превращающейся в смысловой нуль. Однако это не значит, что комический код (или система кодов) сразу же обнаруживает себя. Умберто Эко в работе «Отсутствующая структура: Введение в семиологию» отмечает: «Наличие референта ориентирует в выборе соответствующего лексикода, реальное положение вещей заставляет предпочесть тот или иной код. Но обстоятельства не всегда совпадают с предполагаемым референтом, и в отсутствие референта сам характер ситуации общения может определять выбор. Коммуникативные обстоятельства — это такая реальность», <....> которая «решающим образом влияет на семиотический универсум культурных конвенций»²⁶.

Богдан Дземидок, автор известной книги "О комическом", в разделе "Основные приемы комического" специально останавливался на различных случаях *нарушения логических норм*. Исследователь выделял такие виды нарушения линейной логики, как: 1/ "ошибка в умозаключениях и неверные ассоциации", 2/ "логическая неразбериха и хаотичность высказываний", 3/ "абсурдистский диалог, характеризующийся отсутствием связи между репликами собеседников", 4/ "логическая инверсия", 5/ "нелепые на первый взгляд высказывания"²⁷.

²⁶ Эко, Умберто. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб., 2004. С. 89-90.

²⁷ Дземидок Б. О комическом / пер. с польского. М.: Прогресс, 1974. С. 85-87.

§ 14. Алогизм как прием

В самом деле, писатель, рассчитывающий получить читательскую смеховую реакцию, часто продуктивно использует различные типы *алогизма* (поведенческого, речевого, оценочного). Смех выявляет элементы хаоса в структуре космоса, некоего упорядоченного целого. Алогизм напрямую относится к хаосу, только к *хаосу сознания*, когда субъект этого сознания не в состоянии верно выстроить цепочку причинно-следственных связей.

Именно на этом А.П.Чехов строит свой рассказ «Канитель». Старушка Федосья приходит в церковь и просит дьячка Отлукавина записать имена близких ей людей, чтобы их помянули во время церковного богослужения. Записать надо на два отдельных листа: одних — «за упокой», других — «за здравие». Старушка так и не может справиться с простой логической операцией — сначала продиктовать имена усопших, а потом — имена здравствующих. Она постоянно путается, сбивает дьячка с толку, он черкает написанное, исправляет, сердится, ворчит. Но и он сам тоже не в состоянии решить задачу простейшей классификации. Хаос его сознания сталкивается с хаосом сознания безграмотной старухи. Нелепости громятся друг на друга. То пропавшего без вести солдата умудряются записать в покойники, то самую болящую Федосью.

Старуха руководствуется отнюдь не формальной логикой, а своими весьма причудливыми представлениями о порядке: «Ты, родименький, его на обе записочки запиши, а там видно будет. Да ему все равно, как его не записывай: непутящий человек... пропащий...». Фабула рассказа по законам комического повествования завершается достижением нулевого результата. Оба персонажа так и не справляются с простенькой задачей. Дьячок находит выход: «Я их всех гуртом запишу, - говорит он, - а ты неси к отцу дьякону... Пущай дьякон разберет, кто здесь живой, кто мертвый; он в семинарии обучался, а я этих самых делов... хоть убей, ничего не понимаю»²⁸.

§ 15. Игра масштабами

С точки зрения соответствия логике интересна проблема соотношения двух масштабов — масштаба события и масштаба его восприятия. В комических рассказах часто вызывает смех неадекватное

²⁸ Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 3. С 58-59.

восприятие героем события. Происходящему придается неоправданно большое значение. Из случившегося делаются совершенно необоснованные выводы. Немотивированными и странными могут оказаться оценка события и ее эмоциональное наполнение. Несоответствие между масштабом события и спектром возможных реакций на него рождает целый каскад нелепых поведенческих моделей и речевых фигур. Юморист нередко идет двумя путями — либо делает «из мухи слона», либо «за деревьями не видит леса». Масштаб события и масштаб реакции на него оказываются несоразмерными.

§ 16. Мнимая классификация

С понятием алогизма тесно связан и выразительный комедийный прием *мнимой классификации*. Писатель нередко вступает в ироническую игру со стереотипным словом, связанным привычными словосочетаниями-штампами. Современный прозаик Михаил Веллер строит миниатюру «Нам некогда» именно на такой игре с примелькавшимся словом. «Мы сдаем. Мы сдаем кровь и отчеты, взносы и ГТО, рапорты и корабли, экзамены и канализацию, пусковые объекты и жизненные позиции». Смысл глагола «сдать» меняется в зависимости от контекста. Первую фразу «мы сдаем» можно понять двояко: мы постоянно что-то и кому-то сдаем или мы плохо выглядим. «Жены говорят, что мы сдаем». Далее следует целый ряд привычных словосочетаний с глаголом «сдать», и эта игра с многозначностью слова преследует цель дать лапидарный и в чем-то трагикомический образ человеческого бытия. Точно так же писатель опознает двусмысленность слова «красить»: «У нас — своя трагедия. Нам некогда. Мы работаем. Труд красит человека. От этой краски за месяц отпуска еле отходишь». Последние две фразы построены по принципу оппозиции: «Красит» — то есть делает краше. Но «еле отходишь» имеет в виду другое — печать утомления, усталости, которую и месяц отпуска не сгонит.

М.Веллер прибегает к приему мнимой классификации, когда в один сопоставительный перечень помещает явления из разных понятийных рядов: «У нас слишком много начальников и лейкоцитов в крови, воды в сметане и конкурентов в списке на жилье, проблем для голов и голов для ондатровых шапок, поэтому мы плохо выглядим».

Находясь перед лицом противоречивой и непонятной действительности, человек всегда стремится ее так или иначе постигнуть. Понять — значит разложить объект постижения на простые элемен-

ты, сделать тайное очевидным, перевести абстрактное на язык конкретных (вплоть до наглядности) соответствий. Почему Г.Флоровский писал об утопизме как «неизбывном соблазне»? Потому что утопизм — это мечта о счастье, воплощенная в чрезвычайно простые формулы и рецепты социального поведения.

Смех же, покушаясь на целостность конструкции и повергая ее в прах, в ничто, на самом деле выявляет сложность всего сущего. Мироздание, социум, отдельный человек многолики. Они иногда допускают в себе парадоксальное совмещение несовместимого. Простота очень часто базируется на логических основаниях, на выстраивании стройной цепочки причинно-следственных связей. Но есть еще подсознательное в человеке, которое «путает все карты», делает ничтожными все попытки логического объяснения, делая человека в иные минуты персонального выбора существом непредсказуемым. В искусстве XX столетия особенно ярко эту противоречивую сложность обнаруживает смех трагикомический, смех с гримасой ужаса, экзистенциального отчаяния.

Смех, позволяя совершить семантическое «переворачивание» явления, выстраивает целый ряд своеобразных «фигур обратности»: человек хочет достичь быстрого и простого результата, но добивается своими стараниями необоснованного усложнения; человек стремится повернуть неблагоприятную ситуацию в свою пользу, но собственными нелепыми действиями лишь ухудшает дело; человек хочет сделать верное и точное умозаключение, однако делает парадоксально противоположный вывод.

§ 17. Осмеяние необоснованного усложнения

Остановимся на нескольких текстах. Откроем книгу Джерома Клапки Джерома «Трое в лодке, не считая собаки» на том самом месте, где герой-повествователь вспоминает своего дядю Поджера.

«В этом сказался весь Гаррис, — он так охотно берет на себя всю тяжесть работы и перекладывает ее на плечи других. Он напоминает мне моего бедного дядю Поджера. Вам в жизни не приходилось видеть в доме такой суматохи, как когда дядя Лоджер брался сделать какое-нибудь полезное дело. Положим, от рамочника привезли картину и поставили в столовую в ожидании, пока ее повесят.

Тетя Поджер спрашивает, что с ней делать. Дядя Поджер говорит:

— Предоставьте это мне. Пусть никто из вас об этом не беспокоится. Я все сделаю сам.

Потом он снимает пиджак и принимается за работу. Он посылает горничную купить гвоздей на шесть пенсов и шлет ей вдогонку одного из мальчиков, чтобы сказать ей, какой взять размер. Начиная с этой минуты, он постепенно запрягает в работу весь дом.

— Принеси-ка мне молоток, Уилл! — кричит он. — А ты, Том, подай линейку. Мне понадобится стремянка, и табуретку, пожалуй, тоже захватите. Джим, сбегай-ка к мистеру Гоггелсу и скажи ему: «Папа вам кланяется и надеется, что нога у вас лучше, и просит вас одолжить ваш ватерпас». А ты, Мария, никуда не уходи, — мне будет нужен кто-нибудь, чтобы подержать свечку. Когда горничная воротится, ей придется выйти еще раз и купить бечевки. Том! Где Том? Пойди сюда, ты мне понадобишься, чтобы подать мне картину.

Он поднимает картину и роняет ее. Картина вылетает из рамы дядя Поджер хочет спасти стекло, и стекло врезается ему в руку. Он бежит по комнате и ищет свой носовой платок. Он не может найти его, так как платок лежит в кармане пиджака, который он снял, а он не помнит, куда дел пиджак.

Домочадцы перестают искать инструменты и начинают искать пиджак; дядя Поджер мечется по комнате и всем мешает.

— Неужели никто во всем доме не знает, где мой пиджак? Честное слово, я никогда еще не встречал таких людей! Вас шесть человек, и вы не можете найти пиджак, который я снял пять минут тому назад. Эх вы!

Тут он поднимается и видит, что все время сидел на своем пиджаке.

— Можете больше не искать! — кричит он. — Я уже нашел его. Рассчитывать на то, что вы что-нибудь найдете, — все равно что просить об этом кошку.

Ему перевязывают палец, достают другое стекло и приносят инструменты, стремянку, табуретку и свечу. На это уходит полчаса, после чего дядя Поджер снова берется за дело. Все семейство, включая горничную и поденщицу, становится полукругом, готовое прийти на помощь. Двое держат табуретку, третий помогает дяде Поджеру взлезть и поддерживает его, четвертый подает гвоздь, пятый — молоток. Дядя Поджер берет гвоздь и роняет его.

— Ну вот, — говорит он обиженно, — теперь гвоздь упал.

И всем нам приходится ползать на коленях и разыскивать гвоздь. А дядя Поджер стоит на табуретке, ворчит и спрашивает, не придется ли ему торчать там весь вечер.

Наконец гвоздь найден, но тем временем дядя Поджер потерял молоток.

— Где молоток? Куда я девал молоток? Великий боже! Вы все стоите и глазеете на меня и не можете сказать, куда я положил молоток!

Мы находим ему молоток, а он успевает потерять заметку, которую сделал на стене в том месте, куда нужно вбить гвоздь. Он заставляет нас всех по очереди взлезать к нему на табуретку и искать ее. Каждый видит эту отметку в другом месте, и дядя Поджер обзывает нас одного за другим дураками и приказывает нам слезть. Он берет линейку и мерит снова. Оказывается, что ему неохотимо разделить тридцать один и три восьмых дюйма пополам. Он пробует сделать это в уме и приходит в неистовство. Мы тоже пробуем сделать это в уме, и у всех получается разный результат. Мы начинаем издеваться друг над другом и в пылу ссоры забываем первоначальное число, так что дяде Поджеру приходится мерить еще раз.

Теперь он пускает в дело веревочку; в критический момент, когда старый чудак наклоняется на табуретке под углом в сорок пять градусов и пытается отметить точку, находящуюся на три дюйма дальше, чем он может достать, веревочка выскальзывает у него из рук, и он падает прямо на рояль. 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.

Наконец дядя Поджер находит подходящее место и приставляет к нему гвоздь левой рукой, держа молоток в правой. Первым же ударом он попадает себе по большому пальцу и с воплем роняет молоток прямо кому-то на ногу. Тетя Мария кротко выражает надежду, что когда дяде Поджеру опять захочется вбить в стену гвоздь, он заранее предупредит ее, чтобы она могла поехать на недельку к матери, пока он будет этим заниматься.

— Вы, женщины, всегда поднимаете, из-за всего шум, — бодро говорит дядя Поджер. — А я так люблю поработать.

Потом он предпринимает новую попытку и вторым ударом вгоняет весь гвоздь и половину молотка в штукатурку. Самого дядю Поджера стремительно бросает к стене, и он чуть не расплющивает себе нос.

Затем нам приходится снова отыскивать веревочку и линейку, и пробивается еще одна дырка. Около полуночи картина, наконец, по-

вешена — очень криво и ненадежно, — и стена на много ярдов вокруг выглядит так, словно по ней прошлись граблями. Мы все выбились из сил и злимся — все, кроме дяди Поджера.

— Ну, вот видите! — говорит он, тяжело спрыгивая с табуретки прямо на мозоли поденщице и с явной гордостью любясь на произведенный им беспорядок. — А ведь некоторые люди пригласили бы для такой мелочи специального человека».

Прием, который здесь использует английский юморист, можно с полным правом назвать *осмеянием необоснованного усложнения*. Вместо элементарного и минутного действия (надо вбить всего один гвоздь и повесить картину), для совершения которого одного человека вполне достаточно, громоздится настоящий «парад великолепных нелепостей», буквально все обитатели дома активно вовлекаются в происходящее, возникает то, что сам автор именует «беспорядком», «шумом» и «суматохой». Это, в самом деле, то, к чему приложимо выражение «много шума из ничего». Желая навести порядок, хозяин приходит к обратному результату — создает хаос. Описание действий дядюшки Поджера выполняет в тексте повести «Трое в лодке» функцию вставной новеллы, попутного воспоминания «к случаю» и работает на создание общей юмористической атмосферы в произведении.

А вот перед нами другой текст — рассказ Михаила Зощенко. «Американская реклама».

«Пошел тут один рабочий квартиру себе подыскать.

Ходил, ходил, похудел и поседел, сердечный, но квартиру все-таки нашел. По случаю.

Миленькая такая квартирка — кухня и при ней комната. В арендованном доме.

До чего обрадовался рабочий — сказать нельзя.

— Беру, — говорит, — гражданин-арендатель. Считайте за мной.

Арендатель говорит:

— Да, конечно дело, берите, ладно. Платите мне шестьдесят рублей въездных и берите, ладно. Такую квартиру за такую цену у меня завсегда с руками и с ногами оторвут.

Рабочий говорит:

— Нету у меня, братишка, таких бешеных денег. Нельзя ли, дядя, вообще без въездных?

Ну, одним словом, не сошлись в цене. Очень расстроился от этого рабочий. Идет домой в сильных грустях и думает: «Прохвачу этого прохвоста в газете. Мыслимое ли дело такие деньги драть!»

И на другой день, действительно, появилась в газете за подписью рабкора обличительная заметка. Крепко так обложили арендателя

Это, говорят, паук, а не муха. Шесть червонцев драть за такую квартирку — это же прямо скучно. И откуда могут быть такие бешеные деньги у рабочего человека?

Словом — вот как обложили арендателя. И адрес указали. Чтоб в случае чего хвост могли накрутить ядовитому арендателю.

И, батюшки-светы, чего было в тот же день на этой вышеуказанной улице! Очередь. Огромная, то-есть, очередь образовалась Давка. Галдеж. Все граждане стоят и в руках газеты держут. И пальцами в заметку тычут.

— Да это же, — говорят, — граждане, квартира! За шестьдесят рублей цельная квартира. Да мы очень слободно сто дадим в случае ежели чего. В одном месте у ворот драка чуть не случилась. Хотели уж конную милицию требовать. Да в этот момент сам гражданин арендатель в окне показался. И ручкой реверанс сделал.

— Расходись, — кричит, — робя! Не стой понапрасну. Сдадена квартиренка.

— За сколько сдадена то? — спросили в толпе.

— За двести сдадена. Спрос очень огромный, нельзя, братцы, меньше.

— За двести! — ахнула толпа. — Да мы тебе дядя, очень слободно триста бы дали. Допусти только.

Арендатель с явным сожалением развел руками и отошел от окна.

Толпа понуро расходилась, помахивая газетами».

Герой рассказа, возмущенный высокой ценой квартиры, искренне желает добиться справедливости, наказать хозяина-рвача, но фактически, благодаря своему обращению в газету, лишь увеличивает привлекательность сдаваемого жилья и в конечном итоге досадно упускает приглянувшуюся квартиру. Газетная заметка, призванная выполнить функцию *сатирико-разоблачительной хулы*, играет роль совершенно противоположную — *рекламной хвалы*. Если ложный панегирик — это хвала, обернувшаяся хулой, то в данном случае мы имеем дело со своеобразной ложной филиппикой: *обличение* квартиросдатчика оборачивается *привлечением* внимания потенциальных квартирантов к желанной квартирке. Причем, ситуацию усложняет, во-первых, отсутствие самого текста газетной заметки, о ней лишь упоминается, а, во-вторых, объекты хулы и хвалы различны (хозяин и квартира). В классическом ложном панегирике хвала и «проступающая» сквозь нее хула относятся к *одному и тому же объекту*.

Но оценки принадлежат *разным субъектам*: восхвалением занимается герой-повествователь, а иронично-осудительный подтекст незаметно закладывает концепированный автор и адекватно считывает внимательный читатель.

§ 18. Псевдогипербола как логическая ошибка

Точно так же обстоит дело и в случае с неверным умозаключением, когда вариантом логической ошибки выступает псевдогипербола, употребление которой порождает смех. Речь идет о необоснованном преувеличении. Причины такого искаженного восприятия увиденного могут быть самыми различными. Человек может преувеличить масштабы угрозы, поддавшись паническому страху (не случайно говорят: «У страха глаза велики»). Наблюдатель может неверно оценить параметры наличного мира, будучи в неадекватном состоянии опьянения (опять же вспомним к случаю расхожее выражение: «Пьяному и море по колено»). Легковесный мечтатель и прожектор может преувеличить свои возможности, не соизмерить их с масштабом реальных трудностей на пути к цели. Какой-нибудь балагур может допустить смехотворные крайности преувеличения просто ради «красного словца», незатейливой шутки.

В юмористическом рассказе А.П.Чехова «Самый большой город» идет речь о неадекватности восприятия иностранцем пространственных масштабов российского городка:

«В памяти обывателей города Тима, Курской губ., хранится следующая, лестная для их самолюбия легенда.

Однажды какими-то судьбами нелегкая занесла в г. Тим английского корреспондента. Попал он в него проездом.

— Это какой город? — спросил он возницу, въезжая на улицу.

— Тим! — отвечал возница, старательно лавируя между глубокими лужами и буераками.

Англичанин в ожидании, пока возница выберется из грязи, прикорнул к облучку и уснул. Проснувшись через час, он увидел большую грязную площадь с лавочками, свиньями и с пожарной каланчой.

— А это какой город? — спросил он.

— Ти... Тим! Да ну же, проклятая! — отвечал возница, соскакивая с телеги и помогая лошаденке выбраться из ямы.

Корреспондент зевнул, закрыл глаза и опять уснул. Часа через два разбуженный сильным толчком, он протер глаза и увидел улицу с белыми домиками. Возница, стоя по колени в грязи, изо всех сил тянул лошадь за узду и бранился.

— *А это какой город?* — спросил англичанин, глядя на дома.

— *Тим!*

Остановившись немного погодя в гостинице, корреспондент сел написал: «В России самый большой город не Москва и не Петербург, Тим».

Неожиданный вывод английского корреспондента проистекает от анекдотически-нелепого стечения обстоятельств. Он ошибочно соизмерил затраченное на переезд к гостинице бесконечно затянувшееся большое время с гипотетически возможным пространством, попросту «заспав» подробности преодоления ям и буераков, случившейся временной «пробуксовки».

Гипербола может выражаться в такой форме, как избыточность действия. Вспомним рассказ И.Ильфа и Е.Петрова «Бронированное место». Герой рассказа, некий Посиделкин, решил подстраховаться и достать билет на поезд не в обычной кассе, а через надежных знакомых. Но поскольку сомнения в надежности того или иного знакомого его не оставляли, то он одолевал с однотипными просьбами чуть ли не каждого, подключил к решению этой задачи уйму народа и в конце концов стал обладателем чуть ли не полусотни билетов. Сюжетная линия рассказа выстроена по принципу крещендо - абсурдность ситуации усиливается по мере приближения к финалу. Последние три билета ему приносят прямо к поезду. В таких случаях говорят: «Перестарался», «перестраховался», «заставь дурака богу молиться, он и лоб расшибет». Здесь налицо и функционирование еще и такого приема, как обманутое ожидание персонажа. Посиделкин выстраивает свое поведение в «расчете» на человеческую необязательность, забывчивость. Он ожидает все-таки получить заветный билет, потому что по его «теории вероятности» кто-нибудь один не подведет. А выясняется, что не подвели все. Все просьбу выполнили, все оказались людьми слова. И возникает парадокс: человеческая добропорядочность воспринимается опешившим Посиделкиным как наказание. Избыточность действия привела к обратному результату. Добро обернулось невольным, непредумышленным злом. Герой попал в смешное положение, оказался заложником собственного замысла, как первоначально ему думалось, чрезвычайно хитроумного и продуктивного.

§ 19. Столкновение двух «логик»

Пантелеймон Романов, популярный новеллист и автор нравоописательных этюдов, этот «советский Чехов», как его называли в 1920-е годы, нередко использовал в качестве технического приема

смешного «механизм» псевдологии. Так, в его рассказе «Козявки» главным героем выступает коновал, который оказывает медицинские услуги наслению, что называется, пользует всех подряд («наш Петр Степаныч не разбирает, — и лошадей, и людей, всех валяет»). И «лечебные средства у него одни и те же; что для лошадей, то и для людей». Основной критерий эффективности лечебной мази у него один — она должна так драть, чтобы человек заходилась от крика. И «чем болезнь сильнее, тем доза больше».

Главный смысловой нерв рассказа заключен во фразе: «Докторов он ненавидит какой-то острой ненавистью, смешанной с презрением, во-первых, как конкурентов по практике, во-вторых, как явных и наглых обманщиков». Разговор коновала с жителями слободы преисполнен пафоса обличения официальной медицины. И соблюдение требований элементарной гигиены, и непонятные лекарства, и разглядывание каких-то «козявок» (бактерии, микробы) через «стекла» (то есть с помощью микроскопа) — все это объявляется им пустым и ненужным фасоном, жалким ломаньем комедии.

В рассказе по законам комической несообразности сталкиваются две «логики»: 1) нормальная логика научного познания, основанная на инструментальных наблюдениях и анализах, 2) перевернутая «логика» невежественного псевдоцелителя («через что у тебя болезнь-то будет выходить, коли ты кричать не будешь?»).

Кстати, это не единственный рассказ с такой проблематикой, П.Романов посвятил немало произведений осмеянию живучих в народе суеверий, извечной подозрительности к городским интеллигентам — врачам, учителям, адвокатам.

Безапелляционной критикой докторов («жулье да шантрапа») коновал старается поддержать свой авторитет в глазах окружающих. Каждый сеанс врачевания он обставляет как самый настоящий спектакль. «Причем если со здоровыми он суров, то к больному подходит с выражением палача, у которого есть личные счеты с преступником. Пронизавши его, как следует, взглядом, коновал засучивает рукава на своих узловатых жилистых руках и принимается мазать мазью. А когда больной начинает пересчитывать всех святых и поминать родителей, коновал отойдет, опустит засученные руки, посмотрит на него и скажет:

- Взяло... Кричи, кричи больше, с криком боль выходит».

Кстати, с таким приемом введения вседологии с целью достижения смехового эффекта литература была знакома очень давно. Е.М.Мелетинский в монографии «Историческая поэтика новеллы» исследовал процессы трансформации волшебной сказки в новеллистическую.

тическую и в связи с этим рассматривал анекдотические сказки о глупцах. Одной из характерных черт таких сказок является постоянно присутствующий алогизм. «Алогизм может заключаться в инвертировании направления операции (лошадь вгоняют в хомут, глупец прыгает в сапоги), в нарушении порядка во времени (сначала сеют, а затем пашут поле), в пространстве (ставят капкан около дома), в несовпадении трудовых движений (гребут в разные стороны), в том, что дурак делает все невпопад (говорит на свадьбе «канун да ладан», на похоронах — «таскать вам, не перетаскать»), и т. п.»²⁹.

²⁹ Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. С. 21.

Техника комического афоризма.

Афоризмы Дон-Аминадо

§ 20. Две тенденции в русской прозе начала XX века

В русской прозе первой трети XX века наметились две тенденции:

1. Одна заключалась в предельном расширении (проблемном, пространственном, временном) писательского охвата жизненного материала (современного и исторического), что привело к появлению целого ряда романов-эпопей (отметим особую популярность к концу 1920-х — началу 1930-х годов этого синтетического жанрового образования!) и значительного числа исторических романов (как в советской литературе, так и в литературе русского зарубежья). Авторы произведений такого типа пытались набросить на пеструю мешанину событий и фактов сеть открытых этими писателями закономерностей, тем самым хоть в какой-то степени упорядочив хаотически-безмерное. Глобальность писательской сверхзадачи диктовала выбор соответствующих параметров романной модели (беспредельность изображенных пространств; глубокие ретроспективные планы; исторические ракурсы; обилие действующих лиц, в совокупности своей представляющих весь социально-типологический портрет общества; множественность аспектов преподнесения жизненного материала). Собственно, не те или иные носители конкретных имен и фамилий являются героями этих книг. В роли центрального персонажа выступает сама Эпоха. Или авторская идея (трилогия Д.С. Мережковского).

Комическое начало во всех этих крупных повествовательных произведениях если и было, то входило в художественную систему на правах отдельного компонента.

2. Другая тенденция, также по-своему определявшая развитие русской прозы первой трети XX века, напротив, 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, спра-

ведливо исходили из мысли, что распад и перерождение, обновление целого складывается из соответствующих процессов в социальных первоэлементах. Особенную тягу к подобному художественному подходу испытывали сатирики, терпеливо осваивавшие пространство маленького городка (у гоголевского Миргорода и щедринского Глупова в литературе XX века оказалось немало подобных).

§ 21. Афоризм как минимальный жанр

Афоризм как своеобразный минимальный жанр в этом отношении весьма примечателен, ибо он стремится по-своему объединить обе тенденции: донести универсальный смысл переживаемой эпохи и в то же самое время сохранить локальность некоего "стоп-кадра".

В минимальных литературных жанрах (анекдот, эпиграмма, эпиграмма, афоризм, моностих и т.д.) реализуется универсальный закон искусства: познание одного явления через сопоставление с другим, при этом собственно текст есть величина, стремящаяся к нулю, в то время, как семантика направлена в сторону бесконечности.

В литературе всегда сосуществуют **изображение** (пресловутая словесная "живопись") и **рассуждение**. По внешней форме афоризм суть чистое рассуждение. Но изображение в нем тем не менее присутствует, оно, так сказать, прячется за рассуждением. Многие афоризмы имеют вполне очевидную метафорическую природу. В афоризме доминируют понятия, но скреплены между собой они могут быть по принципам внешне случайной, чисто ассоциативной связи.

Разумеется, следует различать две группы близких, но не тождественных литературных явлений: а) афоризмы, вырванные чужими составителями из текстов писателей, и опубликованные отдельными сборниками (вспомним книжечки начала XX века — "Изречения и максимы" М.Горького, Л.Андреева), и б) афоризмы как самостоятельный мини-жанр, созданные с такой установкой самими писателями и изначально нацеленные на автономное существование. Многие афоризмы начали свое бытие в литературе в качестве миниатюрного элемента большого художественного целого, а затем в силу своей популярности и многократного использования оторвались от первоначальной почвы и обрели статус самостоятельной художественной единицы. Так случилось со многими фразами из грибоедовской комедии "Горе от ума", так произошло и с наиболее сакраментальными фразами-идеологемами того же Горького. Поскольку изолированно бытующий в литературе афоризм — это минимальный жанр, постольку на него естественно распространяется действие всех по-

ложений жанровой теории: создатель афоризмов обладает определенным *жанровым мышлением*, в афоризме наличествует *жанровая доминанта*, при восприятии афоризмов у читателя возникает целенаправленное *жанровое ожидание*, в пограничных областях может возникать *жанровая диффузия* (например, афоризм-анекдот, афоризм-эпитафия, афоризм-эпиграмма).

В силу категорично-дефинитивной природы афоризма в таких текстах-формулах может открыто манифестироваться идеологическая составляющая искусства. Точно так же афоризм очень часто свидетельствует в пользу определения литературы как своеобразной занимательной философии. При этом афоризмы могут быть и изящной игрой "в слова", комбинаторикой каламбура, но могут приобрести и статус итоговых фраз, высказанных художником в переломный момент исторического бытия.

Афоризм семантически реализуется в системе следующих координат: *контекст построения* (это проблема писателя) и *контекст понимания* (проблема читателя). Именно поэтому афоризм, как и любой другой минимальный жанр, не допускает приложения к себе технологии имманентного, замкнутого анализа художественного текста. Он заставляет учитывать и многообразные тексты, и различные "внетекстовые факторы". Афоризм — чаще всего единственная фраза. Она же начало, она же конец текста. Границы текста сближаются. Правда, афоризмы иногда выстраиваются авторами в семантически активные цепочки (попадая в соответствующие сборники) — группируются чаще по тематике, иногда по формальным признакам.

Комический афоризм — это иронически переосмысленный афоризм, в котором пустое содержание буквально взрывает, опрокидывает претенциозную форму. Такой иронически насыщенный афоризм имеет в основе своей подмену — вместо концентрированного, уложенного в жесткую лапидарную словесную структуру смысла предлагается явная бессмыслица, алогизм, вопиющее нарушение причинно-следственных связей.

Питательной почвой для комических псевдоафоризмов становится эпоха мнимых величин (мнимая статистика, мнимые документы, мнимые факты...). В этом же семантическом ряду оказываются и высказывания вождей, претендующие на роль мудрых изречений (вспомним бессодержательный, но с особым значением приносившийся призыв Л.Брежнева "Экономика должна быть экономной"). Комический афоризм становится формой преодоления тоталитарного одномыслия.

В эпохи тоталитарного идеологического диктата декретируемые сверху основные идейные положения часто приобретали форму строгих афоризмов ("Религия - опиум для народа", лозунг "Из всех искусств для нас важнейшим является кино" висел в каждом кинотеатре, мичуринское "Человек не должен ждать милостей от природы, взять их у нее — наша задача" и т.п.). Массовый человек в тоталитарном государстве буквально покрывается плотной корой идеологических клише. Как *языковая личность* (есть такой речеповеденческий термин) этот человек неоригинален, он сплошь состоит из чужих слов. Обрести свой подлинный голос он может тремя способами:

а) перейдя на бытовой язык, одобренный порой ненормативной лексикой (может быть, поэтому мат воспринимался в массовом сознании как зона индивидуальной свободы, этакий буднично-речевой "андерграунд");

б) создав пародию на идеологический штамп, псевдоафоризм, т.е. выведя, по В.Б.Шкловскому, "вещь из автоматизма восприятия" (будучи "остраненным", идеологический король оказывался "голым");

в) осмеяв клише в анекдоте (в эпоху Брежнева имел широкое распространение анекдот "Все во имя человека, все для блага человека, и мы знаем этого человека").

§ 22. Афоризмы Дон-Аминадо

В книге Дон-Аминадо (А.П.Шполянского) "Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания"³⁰ "Афоризмы" включены в раздел "Проза" и отдельно в оглавлении не обозначены. В комментариях к изданию указывается: "Афоризмы и меткие выражения Дон-Аминадо включал в свои книги ("Нескучный сад", "В те баснословные года") и помещал в "Последних новостях" и других изданиях. Отдельный сборник был выпущен им на французском языке. Иногда он давал разделам афоризмов какое-нибудь общее название: например, "Новый Козьма Прутков". Внутри отдела афоризмы были сгруппированы по рубрикам, которые воспроизводятся в настоящем издании. При этом один и тот же афоризм не занимал какого-либо определенного места, а

³⁰ Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь: стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания / сост., вступ. ст., коммент. В.И. Коровина.» М.: ТЕРРА, 1994.

нередко переключивал из одной рубрики в другую. В этой книге они помещены согласно воле, выраженной в двух книгах — "Нескучный сад" и "В те баснословные года"³¹.

В афоризмах Дон-Аминадо воплотилась квинтэссенция дисгармонии эмигрантского существования. Эти фразы зачастую имеют горький привкус, обнаруживают саркастическую усмешку автора. Можно вспомнить афоризм немецкого ученого и писателя XVIII века Георга Кристофа Лихтенберга: "...Острый ум — увеличительное стекло, остроумие — уменьшительное. Последнее же ведет к понижению общего". Это выражение помогает лучше понять художественную манеру Дон-Аминадо. Он работает в малых жанрах, даже в жанре минимальном (афоризмы), но, интересуясь отдельными "атомами" социальной жизни, стремится дать общую оценку окружающей его действительности. Мысль юмориста пульсирует от сферы бытия к пространству быта и опять к широкой сфере бытия: "Эмиграция напоминает сыр со слезой: сыр слопан, слеза осталась". Общее "эмиграция" заменяет бытовым куском сыра, а "слеза" возвращает нас к мысли о судьбах эмиграции в целом.

Как и любые тексты, афоризмы, несмотря на обязательную лапидарность, имеют свою проблематику, располагаются во вполне определенном смысловом поле. Что же волновало Дон-Аминадо как автора афоризмов?

Прежде всего обращает на себя внимание обилие буквально "выпирающих" из афоризмов политических вопросов и тем. Один семантический ряд образуют понятия "большевизм", "революция", "гражданская война", "пятилетка"; в другой смысловой ряд выстраиваются — "фашизм", Геббельс, Гитлер; в третий — "демократия", "тайное голосование", "конституция", "трибуна", "республика"...

Все афоризмы Дон-Аминадо остроумны, они специально рассчитаны именно на смеховую реакцию. Смех возникает из-за столкновения разномасштабных значений: большое подменяется малым, узкое — широким.

"Министр Геббельс исключил Генриха Гейне из энциклопедического словаря. Одному дана власть над словом, другому — над словарем" (40)

Каков механизм комического в данном афоризме? Отдельное слово как лексическая единица семантически "меньше" словаря как совокупности таких единиц.. Однако выражение "власть над словом" означает нечто безмерно огромное, это выражение эквивалентно выражению "художнический дар", оно манифестирует подлинное

³¹ Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь: стихотворения... С. 741.

полномерное господство мастера, созидającego образные миры, над миллионами читателей. "Власть" же над одной-единственной книжкой — словарем, пусть и вместившем десятки тысяч слов и понятий, на этом фоне оказывается просто смехотворно ничтожной. "Слово" отождествляется с обозначением литературы как вида искусства — "искусство слова". Генрих Гейне, "развенчанный" Геббельсом, выступающий как лицо страдательное (имя поэта "исключили" из энциклопедического словаря!), увенчивается автором данного афоризма.

Аналогичен рассмотренному и следующий афоризм:

"Защищаясь от Гитлера, ссылаются на Гете... Не проще ли защитить Гете, сослав Гитлера?"

Перед нами знакомая оппозиция "тиран — писатель". Писатель объявляется сверхценностью — именно его, Гете, надо "защитить". Гитлер, напротив, выступает как "мнимая величина", которой можно безо всякого сожаления поступиться ("сослать"). Кроме того, здесь соль остроумия еще и в одновременном использовании в крайне лаконичном тексте близких слов *ссылать* и *ссылаться*. Первое означает принудительное выдворение в административном порядке, т.е. с использованием так называемых стражей порядка. Так препровождали декабристов в Сибирь. Примерно так освободились от выдающихся русских мыслителей, отправив их (правда, к счастью, без стражи) на "философском пароходе" в 1922 году за границу. Так выслали из страны в 1974 году А. Солженицына (на сей раз с мрачными провожатыми).

Второе же слово употребительно в научном обиходе, когда у исследователя возникает потребность опереться (сослаться) на чье-то авторитетное мнение. Сближение (вплоть до подмены) этих слов оказывается чреватым комедийным эффектом.

Дон-Аминадо использует в своих афоризмах мини-цитаты неафористической природы (заглавие известной книги, выражение, известное словосочетание, стихотворная строка, пословица). "Русский эмигрант — это чаще всего и принц, и нищий — в одном переплете". Название книги Марка Твена указывало на существование в произведении героев-двойников. У Дон-Аминадо две ипостаси сливаются воедино, образуя амбивалентную сущность: богатый эмигрант ("принц") все-равно нищ из-за разрыва привычных связей с отечеством, а бедный "русский парижанин" все же богат возможностью хоть как-то жить, а не сгнуться в большевистских застенках. Беспокойная и переменчивая судьба эмигрантов заставила на многие понятия, имевшие прежде почти сакральный характер, посмотреть по-новому. "Аристократическое происхождение — понятие условное. Это только у слонов вся белая кость наружу торчит".

Вопросы и задания «Практикума»

1. Приведите 5-6 примеров использования паралогизмов в комических целях.

2. Прочитайте следующий отрывок из юмористического рассказа А.А. Арканова «Эрудиция с шиньоном» и скажите, что же именно в этом тексте становится источником комического эффекта.

«— И давно у вас это ?

— Года четыре. Раньше я все без разбора читала. Пока меня приятельница не образумила. Оказывается, в художественной литературе своя система имеется. Есть транспортная литература, промтоварная, продовольственная, снотворная... Хотя и здесь свои сложности. Вот, скажем, Чехов. С одной стороны — транспортник, а если по пьесам судить — чистый мебельщик.

— Не понял, — сказали индийские ботинки.

— Что ж тут непонятного ? Транспортная литература — это то, что читаешь в трамвае, троллейбусе, в метро. Басни, например, сатира и юмор, рассказы разные короткие. Чтобы не увлечься и остановку свою не проехать. Так в этом смысле Чехов — чистый транспортник. А вот, помню, всю зиму и всю осень я за «Весной» стояла, чешский гарнитур — 24 предмета, по записи, каждый день по четыре часа выстаивали, отмечались. Так очень мне Чехова пьесы понравились — спокойно, неторопливо, сюжета нет, а то, что там стреляется кто-то, так это совсем не страшно, потому что чешские гарнитуры кончились, нас всех на югославские переписали. Они не хуже».

3. В фельетоне «Тяга к чтению», посвященном проблеме воровства и порчи книг в библиотеках, М. Зощенко давал следующий совет:

«Тут у нас мелькнула одна идея. Не знаем только, что Наркомпрос скажет. А идея вполне жизненная. Это, как видите, читальное зало. И сидят читатели. И близко к книгам их не допускают. Книги сами по себе, а читатели и писатели тоже сами по себе. А дают им бинокли и подзорные трубки, и через это они со стороны глядят в книги. И таким образом происходит массовое чтение. Специальная боковая барышня страницы перелистывает. Тут стоит охрана. Тут барьер. Чтоб народ не кидался. Таким образом, за цельность книги можно поручиться. Хотя является вопрос, как же бинокли? Не уперли бы эти дорогостоящие инструменты? Хотя в крайнем случае бинокли можно будет к столикам привинчивать, а библиотеку оцеплять охраной. Надо же на что-то решаться. Жалко же».

Какой прием комического сюжетосложения в этом тексте использован?

4. Какой прием создания комического эффекта используют И.Ильф и Е.Петров в начальных фразах своего романа «Золотой теленок»?

«Пешиходов надо любить. Пешиходы составляют большую часть человечества. Мало того — лучшую его часть. Пешиходы создали мир. Это они построили города, возвели многоэтажные здания, провели канализацию и водопровод, замостили улицы и осветили их электрическими лампами. Это они распространили культуру по всему свету, изобрели книгопечатание, выдумали порох, перебросили мосты через реки, расшифровали египетские иероглифы, ввели в употребление безопасную бритву, уничтожили торговлю рабами и установили, что из бобов сои можно изготовить сто четырнадцать вкусных питательных блюд. И когда все было готово, когда родная планета приняла сравнительно благоустроенный вид, появились автомобилисты».

5. Какую логику мышления и поступков своих героев выявляет обычно автор-сатирик? Прочитайте следующий отрывок из повести А. Платонова «Город Градов» и попытайтесь аргументированно ответить на этот вопрос.

«Сверх натуральной кормежки решено было начать гидротехнические работы. Создана была особая комиссия по набору техников. Но она ни одного техника не приняла, так как оказалось, чтобы построить деревенский колодезь, техник должен знать всего Карла Маркса. Комиссия решила, что технического персонала на рынке республики нет, и по одному доброму совету приняла, что эти работы надо поручить бывшим солдатам-военнопленным, а также сельским самоучкам, которые даже часы могут чинить, а не только насыпать сделать или яму для воды выкопать. Один член этой приемочной комиссии вслух прочитал книгу, где говорится, как холоп Микишка сделал аэроплан и летал на нем перед Иваном Грозным, чем убедил окончательно комиссию в скрытых силах пролетариата и трудового крестьянства».

6. Почему нередко сатирик обращает свое внимание на те или иные случаи алогизма поведения комических персонажей? Как эти частности помогают писателю выстроить общую сатирическую концепцию постигаемых жизненных явлений? Покажите это на примерах из повести А. Платонова «Город Градов».

«Далее попало заявление жителей хутора Девьи Дубравы о необходимости присылки им аэроплана для подгонки туч в сухое летнее время. За заявлению прилагалась вырезка из газеты «Градовские изве-

тия», которая обнадеживала девьидубравцев. «Пролетарский Илья Пророк. Ленинградский советский ученый профессор Мартенсен изобрел аэропланы, самопроизвольно льющие дождь на землю и делающие над пашней облака. Будущим летом предположительно испытать эти аэропланы в крестьянских условиях. Аэропланы действуют посредством наэлектризованного песка». Изучив все тексты сего дела Шмаков положил свое заключение: «Ввиду сыпящегося из аэроплана песка, чем уменьшается добротность пахотных почв, признать отпуск аэроплана хутору Девьи Дубравы пока преждевременным, о чем уведомить просителей».

«А утром Градов горел; сгорели пять домов и одна пекарня. Загорелось, как говорят, с пекарни, но пекарь уверял, что он всегда окурки бросает в тесто, а не на пол, тесто же не горит, а шипит и гасит огонь. Жители поверили, и пекарь остался печь хлебы».

«Градовцы спешно приступили к рытью канала, начав его в лопухах слободы Моршевки, из усадьбы гражданина Моева. Канал тот учреждался для сплошного прохода в Градов персидских, месопотамских и иных коммерческих кораблей. О канале губилан написал три тома и послал их в центр, чтоб там знали про это».

Развертывание анекдотической ситуации

§ 23. Рассказ А.Чехова "Ночь на кладбище"

Я.Зунделович еще в старой "Литературной энциклопедии", изданной в тридцатых годах, в статье "Анекдот", как известно, усматривал в анекдоте "эмбрион новеллы". И очень часто исследователи, ссылаясь на примеры, отмечают эту особенность анекдота к развертыванию, к "разрастанию". Однако как же это происходит в реальной писательской практике?

Откроем один из томов собрания сочинений А.П.Чехова и найдем рассказ "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 — АЧехонте. Перед нами своеобразный "рассказ в рассказе", причем, роль необходимого в таком случае обрамления ("внешнего" рассказа) минимальна: сразу уже в первой фразе следует исходный вопрос-интрига: "Расскажите, Иван Иванович, что-нибудь страшное!" и Иван Иванович, удовлетворяя любопытство вопрошающих барышень, вступает в свои законные права рассказчика. Как развернется повествование, неизвестно. К чисто анекдотической развязке мы совершенно не подготовлены. Скорее, наоборот, ожидаем иного — каких-нибудь раздражающих душу ужасов. И в то же время начинается "внутренний" рассказ вполне правдоподобно, без какой-либо мистики: "Встречал я Новый год у одного своего старинного приятеля и нализался, как сорок тысяч братьев"³².

Настроение рассказчика в тот памятный день было далеко не праздничное: "Радоваться такой чепухе, как новый год, по моему мнению, нелепо и недостойно человеческого разума. Новый год такая же дрянь, как и старый, с тою только разницею, что старый год был плох, а новый всегда бывает хуже..."(413).

³² Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Гос. изд. художественной литературы, 1961. Т. 3. С. 413. Все цитаты из рассказа приводятся по данному изданию. Номера страниц указываются непосредственно в тексте параграфа.

В таком вот полном душевном расстройстве и весьма изрядном подпитии герой выходит от приятеля в глухую ночную темноту, когда "соборные часы пробили ровно два"(413). Писатель, полностью согласуясь с законами жанра весьма специфического "святочного рассказа", ставя перед собой цель усилить жуткое впечатление, "педалируя" чисто внешние эффекты, вводит сопутствующий мотив злой непогоды: "Холодный и резкий ветер выводил ужасные нотки; он выл, плакал, стонал, визжал, точно в оркестре природы дирижировала сама ведьма. Под ногами жалобно всхлипывала слякоть; фонари глядели тускло, как заплаканные вдовы..." (414).

Причем не только ненастье усиливает общее мрачное ощущение, а и сам ход размышлений героя, философствующего о бренности человеческого существования, незаметно приводит к раздумьям о последнем часе, неизбежной могиле, поминальном обеде и т.д. Темнота, тишина, нарушаемая лишь жалобным воем ветра, наполняют ослабевшую душу Ивана Ивановича "необъяснимым страхом": "Этот страх обратился в ужас, когда я стал замечать, что заблудился, сбился с пути" (414).

Таким образом, вся линия повествования направлена на выявление "страшного", способного действительно "пощекотать нервы". Ожидание ужасного, столь стремительно возрастающее, наконец, вполне оправдывается. Иван Иванович, тщетно ища в темноте потерянную дорогу, вдруг больно ударяется о какой-то странный предмет, садится на холодную, гладко отшлифованную поверхность, чтобы отдохнуть, затем зажигает спичку, дабы оглядеться, и с содроганием обнаруживает, что сидит... на могильной плите. Вскочив, натывается к тому же на деревянный крест. Вывод, который можно сделать в подобной ситуации, бесспорно однозначен: "Боже мой, я попал на кладбище!" Искомая Пресня обернулась зловещим Ваганьковым. Далее общее жуткое впечатление усиливается звуком шагов, слишком тихих и мелких для человека ("Мертвец", - подумал я", - читаем в рассказе). Таинственный "кто-то", подходя, вздыхает, а потом... Иван Иванович "услышал вой... Вой был ужасный, могильный, тянувший за душу..."(416). Затем новые шаги, "костлявая рука" на плече, и герой попросту теряет сознание. Картина пробуждения выстраивается в полном соответствии с предыдущими страхами, маленькая квадратная комнатка мнится пьяному герою склепом, куда его затащили коварные мертвецы. И только живые человеческие голоса, послышавшиеся за стеной, выводят его из оцепенения. Финал рассказа решен в анекдотическом ключе, ибо всему

случившемуся ранее теперь дается совершенно иное и вполне реалистическое объяснение:

" — Где ты его взял? — допрашивал чей-то бас.

— Около монументной лавки Белобрысова, ваше благородие, — отвечал другой бас, — где памятники и кресты выставлены. Гляжу, а он сидит и обнимает памятник, а около него чей-то пес воет... Должно, выпивши..." (III, 416).

В анекдоте, как мы знаем, обязательно должен быть неожиданный смысловой обрыв. Есть такой семантический "слом" и здесь: ужасное оказывается мнимым, кладбищенские звуки и шаги получили иное, вполне достоверное объяснение, весь случай свелся к безобидно-смехотворному казусу. Первоначальная версия случившегося опровергнута другой версией. Ситуация разрешается юмористическим смехом.

§ 24. Ситуативный анекдот в малой прозе Михаила Веллера

В повседневной речи мы часто используем выражения, в которых присутствует слово **«ситуация»**: «попал в ситуацию», «ситуация оказалась неразрешимой», «ситуация требовала своего разрешения», «искал выхода из ситуации» и т.д. Обычно предшествуя событию как таковому, ситуация представляет собой некоторую совокупность внешних обстоятельств (исторические перемены, природные катаклизмы, действия других людей, состояние здоровья, имущественное положение), по отношению к которым человек 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, как «разрешение» ситуации. Можно сказать, что ситуация всегда чревата событием.

Просчитывая параметры возникшей ситуации, определяя ее масштаб, намечая пути ее преодоления, человек использует ментальные инструменты *логики*, ведь главное в логике — это установление различных детерминант, обусловленностей, связей. Связей самых многообразных — между произнесенными словами, между совершенными поступками человека, между действиями и внутренними мотивами, между событием и реальными причинами, лежащими в его основании. Руководствуясь логикой как инструментом мышления, человек выстраивает сложную систему таких «объяснительных» связей между всеми элементами окружающего мира.

Однако логические построения могут быть весьма разными, порой парадоксально противоречащими друг другу. Наличные факты можно по-новому перегруппировывать, сформировать из них иные смысловые цепочки, объяснить их внутреннюю взаимосвязь другими закономерностями. Все зависит от ракурса видения, от того, в какой «логике» вы собираетесь оценить ситуацию. Как известно, латинский старик Хоттабыч при посещении футбольного матча обнаружил совершенное непонимание логики этой командной игры. Как посчитал сказочный старец, двадцать два игрока неистово гонялись по полю за одним-единственным мячом, наверное, из чувства детской обиды — мяч не достался, а всем так хотелось его заполучить. Хоттабыч тут же «восстанавливает справедливость» (падающих с неба мячей теперь хватит на всех игроков), но безнадежно портит игру. Старец совершает комичную ошибку, ведь игра, «прочитанная» им в другой логике, побудила сделать другие выводы, произвести неверные действия.

Такой вариант сюжетного развертывания часто называют «комедией ошибок», он основан на ситуативных недоразумениях, случаях обнаружения подмен, случаях обрыва смысловых связей, нарушения линейной логики, системы причинно-следственных соотношений. Возможно и неоправдавшееся ожидание (серьезное и опасное оборачивается смехотворно-ничтожным). «Комедия ошибок» может стать результатом планомерных действий персонажей, которые сознательно обмениваются социальными ролями, вступают между собой в карнавалыно-игровые отношения.

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 зыбкость границы между серьезным и смешным, между ожидаемым, предсказуемым и неожиданным. В самом деле, нередко в устоявшуюся систему жизненных координат буквально врывается неуправляемая стихия случая. Оговорки Брежнева вошли в анекдоты. Но случайное есть и обратная сторона закономерного. Те же оговорки стареющего генсека выражали общую тенденцию деградации тогдашней партийной геронтократии.

Рассмотрим два рассказа Михаила Веллера «Голова» и «Ревизор», вошедшие в повествовательный цикл «Байки скорой помощи». Фабульной основой этих миниатюр автор делает так называемые *ситуативные анекдоты*, в которых большую роль играют чисто внешние положения, взятые из сферы житейской повседневности, быта.

В рассказе «Голова» студент-медик из неизбежного «шика первокурсника» решает обзавестись настоящим черепом как элементом домашнего интерьера, как не переменным знаком принадлежности к корпоративному сообществу медиков. «Своя бравада в каждом деле. Правила высшего уже тона, аристократического, рекомендуют студенту иметь дома череп. Не муляж, а настоящий; атрибут священного и древнего ремесла медицины»³³. Желание подталкивает студента, подрабатывавшего в морге, к не вполне законным действиям: «В чане с формалином, где плавали годами препараты, наш студент облюбовал подходящую бесхозную голову и в удобный момент выудил. Он аккуратно упаковал голову в полиэтиленовый пакет, обернул газетами и уложил в мешочек. И втихаря вынес»³⁴. Веллер-повествователь обычно аскетически сдержан, суховат, он не насыщает рассказ избыточными оценочными эпитетами, эмоциональными пассажами. Одно-два иронически интонированных слова на абзац (вроде слов «облюбовал» и «выудил» в процитированном фрагменте) вот, пожалуй, и все.

Но основное действие, весьма загадочное и странное с посторонней точки зрения, происходит уже глубокой ночью в коммунальной квартире, где герой рассказа снимал комнату. Именно здесь на общей кухне и притом тайком от всех жильцов студенту предстояло выварить свою жуткую находку, дабы получить освобожденный от всего лишнего череп. Именно данный технологический процесс, разумеется, не предназначенный для домашних условий, и бурная реакция на него перепуганных жильцов коммунальной квартиры становятся причиной разразившегося скандала.

Заметим, что ситуация очевидного *скандала*, переполоха, многолюдной шумной свары относится к числу ситуаций, особенно излюбленных юмористами. Переполох сопровождается удивительной суетой, массой мелких и совершенно бестолковых действий растерявшихся героев. Такие сцены чрезвычайно динамичны, и объектом комической критики в них выступают и сама ситуация, и смехотворно-нелепые персонажи, производящие уйму бесполезных действий. Именно в таком ключе М.Булгаков в повести «Роковые яйца» описывает внезапный мор, напавший на кур вдовой попадьи Дроздовой. Члены куроводной артели — «сама Дроздова, верная прислуга ее Матрешка и вдовьяина глухая племянница» — мечутся по дво-

³³ Веллер М. Собрание сочинений. Т. 1. Легенды Невского проспекта. М.: Издательство АСТ, 2009. С. 279.

³⁴ Там же. С. 279–280.

ру, охваченные паникой, но остановить гибель кур никак не могут. Осознать не драматизм, а именно комизм сцены помогают слова, специально отбираемые автором для описания данного переполюха. А столь известное читателям изображение случившегося в коммунальной квартире «цельного боя», учиненного «нервными людьми» М.Зошенко?! Аналогично выстроен и эпизод вагонного скандала в рассказе Евг. Замятина «Мученики науки» (1928). Героиня рассказа Варвара Сергеевна Столпакова тайком везет двух молодых петушков (тайком, ибо в стране идет борьба с мешочниками и спекулянтами и в дороге регулярно устраиваются досмотры багажа) и вот во время проверки происходит конфуз: «В ответ петуху за окном... запел бюст Варвары Сергеевны. Да, да, бюст: заглушённое кукареку сперва из левой, потом из правой груди... Разоблачитель чудес с торжеством вытащил оттуда — левого и правого — молодых петушков. Кругом кудахтали от смеха»³⁵. Практически со скандала начинается и повесть «Золотой ключик» — с эпизода забавной потасовки стариков Карло и Джузеппе. При этом семантически важна деталь, свидетельствующая об активном «присутствии» в повествовании главного героя (о существовании которого мы еще пока ничего не знаем): «Пронзительный голосок на верстаке в это время пищал и подначивал:

— Вали, вали хорошенько!»³⁶.

Любое действие может быть по-разному истолковано. Это зависит и от изначальной установки истолкователя, и от связи толкуемого события с общим контекстом. Случившееся обрастает *версиями*, опирающимися на некие, казалось бы, вполне строгие логические основания.

В рассказе М.Веллера «Голова» одну из версий случившегося, наверное, дала бы, но не успела этого сделать не в меру любопытная соседка. «Тем временем выползает по ночным делам соседка со слабым мочевым пузырем. Соседка — она любопытна по своей коммунальной сущности. Особенно неугомонна она до студента. А кого он к себе водит? А с кем он спит? А сколько у него денег? А что он покупает? А чего это он вдруг варит, на ночь глядя, да в такой большой кастрюле? он отродясь, голодранец, кроме чайника ничего не кипятил, по столовкам шагает. Оглядывается она, приподнимает

³⁵ Замятин Е. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 28. М.: Изд-во Эксмо, 2004. С. 159.

³⁶ Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 8. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 183.

крышку и сует нос в кастрюлю. И тихо валится меж плитой и столом. Обморок. Нюхнула супчику. Неожиданное меню»³⁷. Как видим, до внятной версии происшедшего соседка дойти не успела. Повествователь ограничивается юмористически окрашенной фразой «нюхнула супчику».

Тем временем, по логике поэтапного сюжетного развертывания очередь ужаснуться доходит до следующего соседа. «Там и сосед вылезает, попить хочет, перебрал днем. Видит он лежащую соседку, видит кипящую кастрюлю, парок странноватый разносится. Что такое? Окликает соседку, смотрит в кастрюлю... А на него оттуда смотрит человечья голова. Дергается он с диким воплем, смахивает кастрюлю, шпарится кипятком да по ленинским местам, орет непеносимо, а кастрюля гремит по полу, и голова недоваренная катится. На этот истошный крик хлопают все двери — выскакивают соседи. И что они видят: сосед выпученный скачет, как недорезанный петух, и вопит, как Страшный суд. Соседка лежит промеж плитой и столом кверху задом, так, что на обозрении только ноги и немалый зад, а верха тела за ним не видно, заслонено. А на полу в луже валяется обезображенная, страшная голова. И все в ужасе понимают так, что это соседкина голова»³⁸. Выскочившие и в свою очередь ужаснувшиеся соседи делают неверное умозаключение — «*понимают так, что это соседкина голова*». Данная страшная сцена, несмотря на жуткие подробности, рождает у читателя смех, поскольку именно читатель, в отличие от героев, обладает всей полнотой информации, знает истинное положение дел. Он воистину всеведущ.

Этот парад «великолепных нелепостей», ситуативный анекдот достигает своего эмоционального максимума в следующую минуту: «И тут в пространстве гудит удар погребального колокола, и потусторонний голос возвещает:

— Это моя голова!..

Тут уже у другой соседки случилось непроизвольное мочеиспускание.

Прочие посинели и воздух хватают»³⁹.

Впрочем, мистически-запредельное {удар погребального колокола, потусторонний голос} тут же получает вполне реалистическое объяснение: «А это студент, сладко усыпленный анатомией, вздрогнул от кухонного шума, в панике чуя сердцем неладное, тоже

³⁷ Веллер М. Собрание сочинений... С. 280.

³⁸ Там же. С. 280-281.

³⁹ Там же. С. 281.

вылетел, в темноте коридора *тянулся впопыхах башкой с маху об медный таз* для варки варенья, который висел на стене до будущего лета, и в резонанс *проорал упомянутую фразу не своим от боли голосом*, искры гасил, которые из глаз посыпались»⁴⁰.

Далее в ситуацию скандала максимально полно вовлекаются не только все проснувшиеся соседи, но и приехавшие по вызову милиционеры и врачи скорой помощи. Случившееся получает целый веер оценок. Их несовпадение тоже чревато комическим смыслом. «...Обычно реакции медицины и милиции совпадают, но здесь разошлись решительно. Эскулапы валялись от восторга и захлеб вспоминали студенческие развлечения; милиция же рассвирепела и приступила к допросу с пристрастием и даже применением физического воздействия: дал старшина анатому в ухо, чтоб вел себя потише и выглядел повиноватее»⁴¹.

Финал рассказа выстраивается по распространенной в юмористической литературе логической схеме низведения к нулю, усилия студента не принесли желанных плодов: «С гигантским трудом удержался он в институте, оправдываясь безмерной любовью к медицине и почтением ко всем ее древним традициям. Голова вернулась в анатомичку, студента же с работы в анатомичке выгнали, разумеется, с треском; и со стипендии сняли на весь следующий семестр. К слову уж сказать, зачет по анатомии он с первого захода завалил»⁴².

Другой рассказ М.Веллера — «Ревизор» — воскрешает в нашей читательской памяти основную фабульную линию знаменитой гоголевской комедии. Многие здесь сходно: тоже описывается ситуация ревизии учреждения (гоголевские чиновники ведь ждали такую со дня на день и потому оказались столь легковерны), явление ревизора также наводит на работников учреждения немалый страх, точно так же в финале ревизор оказывается мнимым, а поверившие в него остаются в дураках, опозорены на весь белый свет. Отличие, вводимое Веллером в данный вариант сюжетного разворачивания, заключается в том, что действие происходит в психиатрической лечебнице («дурдоме»), а роль мнимого ревизора вполне достоверно и убедительно исполняет психбольной, досконально знающий порядки подобных заведений. Авантюра ему поначалу удастся.

Рассказ начинается с будничного предварения: «Инспекция в сумасшедшем доме выглядит совсем не так помпезно, как некоторые

⁴⁰ Веллер М. Собрание сочинений... С. 281. Выделено нами — С.Г.

⁴¹ Там же. С. 282.

⁴² Там же. С. 282.

представляют. Просто звонят в занюханный районный психдиспансер где-то в глубине области и сообщают: у вас будет инспекция, всем присутствовать на месте. А дурдому для полноты счастья вечно не хватает только инспекции»⁴³.

Дотошный и неподкупный инспектор — вечная головная боль для работников проверяемого учреждения. В данном рассказе именно такой придирчивый ревизор наводит настоящий ужас на работников психбольницы. К столь подробному осмотру заведения и тщательному анализу состояния дел здесь явно не готовы. «А он отчеты просматривает мельком и норовит поскорее перейти к обходу. Направляется в пищеблок, интересуясь стандартно: «Как у вас с питанием?» С питанием так себе. Он лезет в кастроли, проверяет котловую закладку и дотошно проводит контрольное взвешивание. И начинает припахивать скандалом, потому что везде, конечно, воруют. Инспектор слушает объяснения, кивает, соглашается, но бездушно требует накладные на получение продуктов. Дотошно сравнивает цифры с наличными запасами — ничего, конечно, не сходится: масло не сходится, мясо не сходится и прочие яйца и ценные овощи-фрукты. Теперь составляем акт о недостатке. Возникают слезы и просьбы»⁴⁴.

Автор усиливает драматизм ситуации, вводя в дополнение к ревизору человека его свиты: «А за инспектором фельдшер ходит, старый змей, всему облздраву давно известный. И что тот пропустит, этот подсказывает, подзуживает: а вот, мол, еще на такой моментик мы должны внимание обратить!..»⁴⁵.

Далее автор подчиняет течение событийного ряда привычной чиновничьей логике — со страшным ревизором надо срочно договориться, выстроить отношения, чего бы это ни стоило! Начальство, как сообщает повествователь, «прибегает к обычному испытанному варианту: время, значит, уже обеденное, не угодно ли перекусить. Садятся с ними в казенную машину и везут в наиприличный ресторан, заказывают все лучшее. Причем старый змей фельдшер жрет за двоих и пьет за четверых, норовя исключительно самый дорогой коньяк»⁴⁶. Однако этим дело не ограничивается — «зараза-инспектор со свежими силами продолжает лезть во все дыры <...> «А теперь, командует, выйдите за дверь, я один с больным побеседую, жалобы

Веллер М. Собрание сочинений... С. 312.

Там же.

Там же. С. 313.

Там же.

послушаю. И все, сволочь, записывает себе в журнал. А псих — он летопись бед надиктует! Видя такую напасть, начальство отзывает в сторонку потеплевшего фельдшера. Слушай, говорят по-тихому, ну твой — зверь! Он что — не понимает, или мир хочет перевернуть? Можно как-то решить все вопросы по-человечески, нормально договориться? Облздраву, пойми, скандал тоже ни к чему. Естественно, мы останемся благодарны. Фельдшер держится спокойно, солидно. Да, говорит, человек тяжелый. Но работать с ним можно. Я-то, как старый сотрудник, вас, конечно, понимаю. Если настаиваете — готов опробовать повлиять. Авось удастся... но не знаю... Удаляется с инспектором в кабинет. Через полчаса выходит, утирая пот. Только для вас, говорит, рискую работой и, можно сказать, всем. В общем, между нами, четыре сотни, ну и, презентик там... и я это дело по старой дружбе улажу... Крякают, но какие разговоры. Тут же сбор средств, быстроногого в магазин, вручают конвертик и сверток с парой коньяка. И это действует. Инспектор ликвидирует свои записки, и после рукопожатий и взаимных уверений и добрых напутствий садится с фельдшером в свой москвич с красным крестиком на лобовом стекле, и отбывает восвояси»⁴⁷.

Соль остроумия в ситуативном анекдоте, в отличие от анекдота каламбурного, заключается не в затейливой игре слов, не в тонкой семантической нюансировке, не в забавной смене того или иного стилистического режима, а уже в самой оголенной ситуации, которая в силу своей двусмысленности, предполагает множество порой противоположных версий-толкований. Даже схематично изложенная, такая ситуация однозначно вызывает смех. В рассказе «Ревизор» мы, с одной стороны, видим авантюриста-психбольного, пошедшего на хитроумный обман врачей («Бывший псих, больной, придумал способ, как жить. У него был зуб на врачей, так он решил — я вам устрою, ну держись! И стал ездить по диспансерам как инспектор. Машину он одалживал у знакомого, налеплял крестик и звонил по справочнику: к вам едет инспекция. Быт диспансера он знал, а вдобавок сошелся через приятелей-психов с этим фельдшером, которого недавно выгнали с работы за вечное пьянство»⁴⁸). А, с другой стороны, парадокс заключается в том, что бывший пациент психлечебницы тем не менее с обязанностями сурового ревизора вполне справился, реальные недостатки учреждения обнаруживал

⁴⁷ Веллер М. Собрание сочинений... С. 313-314.

⁴⁸ Там же. С. 315.

сразу, видимо, хорошо знал больничную систему изнутри («Кстати, вполне толковые у этого психа были замечания»⁴⁹).

Рассказывая простенькие ситуативные анекдоты, М.Веллер как будто не ставит перед собой больших обобщающих задач. Но все же сама анекдотическая структура как таковая оказывается удобной призмой, позволяющей отобразить общие закономерности жизни. В миниатюрной «капле» житейского случая просматривается большой мир непростых человеческих отношений.

⁴⁹ Веллер М. Собрание сочинений... С. 315.

Вопросы и задания «Практикума»

1. Дайте определение анекдота.
2. Как соотносятся ситуативный и каламбурный анекдоты? В чем их специфика?
3. Что такое сюжетное развертывание анекдота в большом повествовательном произведении?
4. В чем заключается злободневность анекдотического отношения к действительности? Как происходит в анекдоте «выворачивание наизнанку» современных мифов и идеологем.
5. Как строится анекдотическая серия? Что выступает в качестве внутрициклических скреп?
6. Приведите примеры использования форм анекдотического в художественной практике современных писателей.
7. Как происходит переработка материала расхожих анекдотов эпохи в цикле В.Войновича «Сказки для взрослых»?
8. Как анекдот выполняет функцию внутрисюжетного элемента в повестях СДовлатова «Иностранка», «Чемодан»?
9. Можно ли сказать, что анекдотическое есть форма художественного познания жизненного явления?
10. Как следует различать понятия «анекдот» и «анекдотизм»? Какое из этих понятий шире и почему? Приведите примеры.
11. Что такое фацетия? В чем комизм следующей фацетии Генриха Бебеля: «Когда один гистрион (актер, лицедей) ночью застал у себя дома каких-то воров, он им сказал: «Не знаю, что вы хотите здесь найти ночью, когда я и при свете дня ничего не могу найти»?
12. Какой тип анекдота мы имеем в фábль, шванках, фацетиях?
13. Как обыгрываются в анекдотах устойчивые выражения? Объясните это на примере следующих старинных анекдотов:
 - «По увольнении заболевшего графа Уварова от должности министра народного просвещения, на его место назначен был князь Ширинский-Шихматов. Князь Меншиков сказал: «Ну, теперь министерству просвещения дали шах и мат!»
 - «Кривой К. после долгого разговора с Кривым О. сказал: «Я очень люблю беседовать с ним с глазу на глаз».
 - «Н. Все же нельзя не удивляться изумительной деятельности его: посмотрите, сколько книг издал он в свет! К. Нет, не издал в свет, а разве пустил по миру».
14. По какому единому принципу построены следующие габровские анекдоты? Какой художественный прием здесь использован?

— **В бане.**

— Сколько стоит билет в ванну?

Два лева.

Вот вам один лев, налейте ванну до половины.

— **День познается с утра.**

Маленький габровец спросил продавца бубликов:

Дяденька, сколько стоит дырка от бублика?

Нисколько, — ответил продавец.

Тогда выбери мне бублик с самой большой дыркой.

— **Одного достаточно.**

У тебя есть фотокарточка твоих близнецов?

Вот она!

Но здесь только один!

Достаточно. Другой точь-в-точь такой же.

— **Нелегкая задача.**

— Завтра банкет. Не знаю, идти мне или нет.

— А кто его дает?

— Я.

15. Покажите в ходе детального текстуального анализа, как разворачивается анекдотическая ситуация в рассказе Ф.М.Достоевского «Скверный анекдот».

16. Подготовьте конспект статьи: Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю. Юмор чеховского анекдота. // Содержательность форм в художественной литературе: Проблемы жанра. Межвузовский сборник. Куйбышев, Изд-во Куйбышевского ун-та, 1990, С.54-67.

17. Покажите в ходе текстуального анализа, как разворачивается анекдотическая ситуация в рассказе А.П.Чехова «Ночь на кладбище».

18. Что такое «исторический анекдот»? Как подобные исторические анекдоты разрабатывал Ю.Н.Тынянов? Отвечая на данные вопросы, детально проанализируйте такие произведения Ю.Тынянова, как «Подпоручик Киже», «Малолетний Витушипшиков».

19. Какими признаками анекдота обладает 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 возвыситься 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». Пришло третьему взять еще тоном выше. Заказал огромное художественное полотно из жести с роскошными фигурами кавалеров и дам: «Все-

мирно известный профессор Ибрагимов по последнему крику Европы Африки». Что же четвертому осталось? Четвертый перехитрил все. На его вывеске было обозначено кратко: «Аркадий Корнейчук, лучший портной на этой улицы». И публика, как утверждает эта старая-престарая история, публика повалила к четвертому портному. И, исходя из здравого смысла, была права...»

20. Какими чертами развернутого анекдота наделен в повести А.Платонова «Впрок» эпизод «пришествия бога в слободу»? Проведите детальный анализ этого эпизода.

21. Какие компоненты текста придают анекдотическую остроту следующему отрывку из повести А.Платонова «Ювенильное море»:

" — Из какого этого колхоза тебе помощь дали? — А из того, матушка-старушка, где наш прошлый директор книги читает. Он там мужикам какую-то слабость организовал и говорит, чтоб никто не горевал, потому что все на свете есть электрон, который никуда не денется, хотя вся диктатура иди против него. Теперь там зажиточное население всех про электрон спрашивает: каждый хочет электроном стать, а как — не знают...»

22. Читая «Ювенильное море» А.Платонова, мы узнаем о директоре мясосовхоза Андриане Умрищеве, что *«он любил все темы, кроме скотоводства, и охотно отдавал мысль любой далекой перспективе, лишь бы она находилась на сто лет впереди или на столько же назад»*. Почему можно сказать, что перед нами парадокс, близкий к анекдоту, но пока не развившийся в анекдот неожиданной остроумной развязкой (поступком или фразой)? Попробуйте доказать.

23. Почему своей книге «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» В.Войнович предпослал жанровое определение «роман-анекдот»? Как вы понимаете этот термин? Определите границы понятия, им обозначаемого.

24. В чем различие между анекдотом и притчей? Приведите примеры. Найдите в книге Ю.Борева «Сталиниада» 10 притч и 10 анекдотов, аргументированно покажите их сходство и различие.

Малые и минимальные жанры журнальной сатиры

§ 25. Журнал «Сатирикон» и его жанровый состав

Размышляя о тех или иных проблемах истории русской литературы, мы часто задумываемся о роли литературно-художественного журнала в системе историко-литературного процесса. Существовали отечественные «толстые» и «тонкие» журналы. Но хороший журнал всегда оказывался, как принято было тогда говорить, журналом «с направлением». Есть своя специфика сугубо журнальной сатиры. Можно назвать целый ряд малых и минимальных сатирико-юмористических жанров, характерных в большей степени именно для периодических изданий. Сама структура номера, предполагающая определенное разнообразие рубрик, диктует выбор того или иного жанра. Авторы журнала часто вступают в своеобразную игру с читателем, с помощью заглавия, заявленной темы, выбора героя, обманывая первоначальное читательское ожидание. Следует учитывать и смысловую роль соотношения текстовых и иконографических материалов. Так называемая «подтекстовка» к рисунку вступает с этим изображением в особые диалоговые отношения.

Еженедельник «Сатирикон» можно рассматривать как образец сатирического журнала XX века. Успеху способствовали и позиция редактора А.Т.Аверченко, и состав постоянных авторов.

Отечественное литературоведение обратилось к «Сатирикону» как историко-литературному явлению в 1960-е годы. В 1968 году Л.А.Спиридонова (Евстигнеева), сотрудница ИМЛИ, выпустила небольшую монографию «Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконицы». Речь шла только о поэтах. В 1977 году в издательстве «Наука» вышла книга того же автора «Русская сатирическая литература начала XX века». Там речь шла уже не только об одном журнале, давалась широкая панорама, рассматривались различные жанры. В 1980-е годы выходила антология русской пародии начала XX века, составленная О.Кушлиной (ее же вступительная статья). В 1997 году Л.А.Спиридонова (Евстигнеева) завершила работу над книгой «Бессмертие смеха: Комическое в прозе русского зарубежья», в которой проследила твор-

ческую судьбу сатириконцев, которые в 1931-м году в Париже пытались возродить журнал с тем же названием. В 2000 году вышла антология «Журнал «Сатирикон» и сатириконцы». О журнале написана статья в коллективной монографии «История русской литературы. XX век. Серебряный век» / Под ред. Жоржа Нивы, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. М., 1995. Вышел однотомник Дон-Аминадо «Наша маленькая жизнь» с обстоятельными комментариями В.И.Коровина. Защищен ряд диссертаций о творчестве «сатириконцев». В контексте чеховской традиции в ряде статей рассматривалось творчество НАТЭффи. Перечисление таких работ можно продолжать и продолжать.

§ 26. Чеховское мироощущение и его знаковый характер

Чехов предвосхитил тенденцию, во многом определявшую развитие русской прозы первой трети XX века. Речь идет о специфическом "атомарном" подходе 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.

Чехов обостренно ощущал тревожную атмосферу всеобщего неблагополучия, видел в окружающем элементы возникающего хаоса, надвигающегося кризиса. Пристальное внимание писателя к "мелочам жизни" диктовалось стремлением разобраться в путанице и видимой бессмыслице современной действительности. Как отмечают исследователи, одна из важнейших писательских сверхзадач Чехова — выявление степени готовности ординарного человека к личностному самосознанию. Разумеется, при этом писатель ощущал недостаточность прежних художественных средств и необходимость выработки новых, более концентрированных и емких форм, включая не только малые, но и минимальные жанровые модели.

Все эти уроки Чехова — от специфической проблематики до новых принципов функционирования художественной детали — учитывали в своей творческой практике авторы журнальных номеров «Сатирикона».

§ 27. Мозаика бытовой повседневности

«Сатириконцы» изучали *быт* во всех его измерениях. И в этом, конечно, тоже шли от Чехова. Это широкое поле так называемой повседневной жизни. И.Шайтанов пишет о парадоксальности в русском отношении к быту: «Русское слово «быт» имеет право войти в иноязычные словари наряду с «самоваром», «интеллигенцией», «борзой» и «спутником». Дело не в том, что у других народов нет быта. Просто с «повседневностью» нигде, кажется, не вступали в такие напряженные отношения, балансирующие на зыбкой грани между ненавистью и непостижимой желанностью обладания. Нигде слово для обозначения повседневности так близко не сходится — этимологически и по звучанию — с понятием бытия и, в конце концов, так резко не расходится с ним по смыслу. Бытом в России рано начали тяготиться. Из презрения к нему вывели идею мещанства, на неприятии которого возникла интеллигенция. После 1917 года быт очень осложнился, временами сходя на нет: «Быта нет, а жизнь еще жива», — вывел формулу Александр Межиров»⁵⁰.

Совокупными усилиями «сатириконцы» создали богатую мозаику бытовой жизни России накануне грандиозного исторического слома. Сюда входили картины сословного быта, иерархического уклада жизни. Изображался литературно-художественный быт (вернисажи, шумные дебюты молодых, ключевые события литературных, театральных сезонов, скандалы и т.п.). Речь шла о самых различных культурных составляющих повседневности (это могла быть и мода, тиражирование «культурных» предметов). Быт становился ситуацией испытания, наглядной призмой, через которую просвечивали сложные очертания переживаемой исторической эпохи. При всем внешнем герметизме быт не мог быть наглухо отъединен от «большой» истории. Бытовой случай часто оказывался характерным (хотя и очень локальным) проявлением исторической закономерности.

Так, в рассказах Тэффи 1910-х годов ярче всего проявилась возрожденная в это время бытоописательная тенденция, свидетельствующая о восстановлении прерванных связей между искусством и жизнью. Писательница весьма точна в воспроизведении бытового антуража. Об этом писали в рецензиях Вл.Кранихфельд (1910), Анастасия Чеботаревская (1912), И.Василевский (1915). Чеботаревская подчеркивала, что в малой прозе писательницы доминирует «обы-

⁵⁰ См.: Шайтанов И. «Бытовая история... // Вопросы литературы. 2002. №2.

денность повседневной, серой, будничной жизни, жалкой в своей неизбежной повторности, драматичной в основе своей...». Об этой проблеме пишет Е.А.Певак в статье «Юмористическая проза Тэффи и новые тенденции в русской эстетической мысли в начале XX века»: «По мере ослабления позиций символизма происходит постепенная реабилитация быта: вначале в так называемых стилизациях (Б.Садовской, САуслендер), где быт — равноправная с прочими сфера человеческого существования, затем и в произведениях, посвященных современности. Юмористическая проза, наравне с другими — «серьезными» — жанрами, участвует в этом процессе, охватившем всю русскую литературу»⁵¹.

§ 28. Осмеяние пошлости массового человека

Тема повседневного существования человека часто пересекалась у «сатириконцев» (опять же по-чеховски) с темой пошлости. Даже выходил специальный тематический номер «Сатирикона» — «О пошлости». Виктор Ерофеев в статье «Поэтика и этика рассказа (стили Чехова и Мопассана)» отмечает: «В творчестве Чехова существует незримое, но весьма определенное напряжение между реальным и идеальным порядком мира. Реальный порядок состоит из сложного и противоречивого смешения подлинной и неподлинной жизни. Словесным выражением неподлинной жизни является пошлость. Идеальный порядок — это полное отсутствие пошлости. <...> Идеальный мир Чехова связан с ценностями русской литературы XIX века, и в этом смысле Чехов глубоко традиционен»⁵².

Именно данная тема становилась своеобразной проблемной доминантой в творчестве «сатириконцев». Она проходила сквозным стержнем через многие десятки журнальных номеров. Раскрытие этой темы удавалось лучше, чем освоение других. Чем сильнее авторы хотели поразить цель в чисто политической сатире, тем меньше она была художественно выразительной, становясь плоской. Лучше удавалось осмеяние мелкобуржуазной рутины жизни, ужаса каждодневного существования, мелочности быта. «Боже! Огради нас от ее царского величества матери-пошлости!». Шло опознание массо-

⁵¹ Певак Е.А. Юмористическая проза Тэффи и новые тенденции в русской эстетической мысли в начале XX века // «Творчество Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века». М., 1999. С. 52.

⁵² Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. М., 1996. С. 564-565.

вого человека, соблазнов и бед стандартизации жизни как общечивилизационного процесса. Саша Черный писал об этом:

*Все в штанах, скроенных одинаково,
При усах, в пальто и котелках.
Я похож на улице на всякого
И совсем теряюсь на углах... (См. стр.33).*

Однако осудительный смех не мешал писателям-«сатириконцам» иметь и другие грани писательского мироотношения. Усмешка могла уживаться с лирической интонацией. Неприятие одних сторон жизни допускало принятие других жизненных явлений. Эта «чеховская» многомерность мировосприятия особенно была характерна для Саши Черного и Дон-Аминадо. В последующие эмигрантские годы лирическое начало включало уже и ностальгические нотки. Хотелось вспоминать не затхлость уездной жизни (постоянная тема сатириков 1910-х годов), а нечто иное:

Но один есть в мире запах
И одна есть в мире нега:
Это русский зимний полдень,
Это русский запах снега -

пишет Дон-Аминадо («Города и годы»), а в другом стихотворении («В театре») признается:

Есть блаженное слово — провинция...

§ 29. Осмеяние человека как такового

Говоря об уроках Чехова, усвоенных «сатириконцами», мы должны сделать уточнение, что чеховская традиция в мировосприятии некоторых авторов (таких, например, как Саша Черный, Дон-Аминадо, Тэффи) осложнялась другими влияниями эпохи. Менялся объект осмеяния, ракурс восприятия описываемого явления.

Уточним: речь идет даже не об изменении объекта осмеяния, а об изменении степени универсализации и тотальности осмеяния. В этом отношении весьма важна в методологическом плане статья Виктора Ерофеева «На грани разрыва: «Мелкий бес» Ф.Сологуба и русский реализм». Исследователь достаточно точно определяет, с чем имен-

но в предшествующей литературной традиции «порвал» Ф.Сологуб, «от какого наследства» отказался. «Русская классическая литература, — пишет В.Ерофеев, — исповедует *философию надежды*. Это одна из наиболее важных категорий. Истина без надежды не существует. Русская литература объединена в своей уверенности в том, что будущее должно быть и будет лучше настоящего. <...> Философско-эстетический принцип триединства «истина — добро — красота» принадлежит не только русской традиции, однако в ней, дополняясь тождеством «истина — справедливость», он приобретает особую последовательность и смысл»⁵³.

В русской классической литературе объектом осмеяния становилось все то, что противостояло философии надежды, идеалу справедливого и счастливого будущего, что противоречило моделям истинного, доброго и прекрасного. В XX веке акценты смещаются: осмеяние *конкретного* человека (наделенного отрицательными чертами), *конкретного* социального института (далекого от совершенства) трансформируется в осмеяние *человека вообще, абсурдной жизни вообще*.

Виктор Ерофеев обнаруживает это смещение акцентов в сологубовском романе. «Если попытаться кратко охарактеризовать содержание романа, то, прочитанный в традиции реалистической литературы, он производит впечатление произведения о нелепости русской провинциальной жизни конца прошлого века. Такое резюме ставит роман в ряд других реалистических произведений (в частности, многих рассказов Чехова). Но при более внимательном анализе романа можно заметить, что наше резюме слишком многословно, в нем встречаются явно факультативные слова, просящиеся в скобки, так что роман о нелепости (русской) (провинциальной) жизни (конца прошлого века) становится романом о *нелепости жизни вообще*, если под жизнью разуместь бытовую каждодневную земную реальность. В соответствии с этим трансформируется «миф» о главном герое, Передонове, которого критика порою не прочь поставить в одну шеренгу с Чичиковым, Обломовым, «человеком в футляре» и т.д.»⁵⁴. Литературовед находит в романе Сологуба элементы явной полемики с чеховской традицией («Слова Передонова о будущей жизни через двести-триста лет пародируют чеховские мечты»⁵⁵).

⁵³ Ерофеев В.В. На грани разрыва // Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. М., 1996. С. 120,121.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же. С. 126.

Споря с мыслью З.Минц о Передонове как двойнике Беликова, В.Ерофеев пишет: «Впрочем, это весьма сомнительный двойник. Передонов гораздо более укоренен в бытии, нежели Беликов — фигура социальная, а не онтологическая. Передонова нельзя *отменить* декретом или реформой народного образования. Он так же, как Беликов, целиком и полностью стоит на стороне «порядка», и его так же волнует вопрос «как бы чего не вышло?», но это лишь одно из проявлений его фанаберии. В сущности, его бредовые честолюбивые помыслы, жажда власти и желание *наслаждаться* ею несвойственны Беликову: тот пугает и сам пугается и в конечном счете умирает как *жертва* всеобъемлющего страха. Он скорее инструмент произвола, исполнитель не своей воли, нежели сознательный тиран и деспот. Передонов, в отличие от него, — жестокий *наслажденец*, его салические страсти подчинены не социальному, а «карамазовскому» (имеется в виду старик Карамазов) началу»⁵⁶.

В. Ерофеев подчеркивает, что «тема нелепости вешного мира особенно ярко выражена всеобъемлющим мотивом человеческой глупости. Сологуб создает свой собственный «город Глупов». Слово «*глупый*» — одно из наиболее часто встречающихся в романе»⁵⁷. Перечисляя примеры, автор статьи делает вывод: «Нагромождение глупости производит впечатление ее неискоренимости»⁵⁸.

⁵⁶ Ерофеев В.В. На грани разрыва... С. 130.

⁵⁷ Там же. С. 131.

⁵⁸ Там же. С. 132.

Вопросы и задания «Практикума»

1. В чем специфика художественной реализации техники смешного в малых и минимальных жанрах?

2. Что вы можете сказать о характерных чертах русских частушек? Как реализуется в частушках прием комического контраста? Покажите это на следующих текстах. Приведите и свои примеры.

Мы с миленочком сидели,
Обнимались горячо;
Я ему сломала руку,
Он мне вывихнул плечо.

Две старухи без зубов
Толковали про любовь:
«Мы с тобою влюблены,
Ты — в кисель, а я — в блины».

3. Какие типовые черты фельетонного жанра вы можете выделить прежде всего? Какое место в фельетоне занимает фактический материал? Что вы знаете об Александре Амфитеатрове и Власе Дорошевиче? Проанализируйте фельетон В.Дорошевича «Маленькие чиновники».

4. Выберите десять фельетонов из числа тех, которые А.М.Горький опубликовал в 1895-1896 гг. в «Самарской газете» под псевдонимом Иегудиил Хламида. Выделите основные средства сатирической типизации, которыми пользовался в этих произведениях писатель? Насколько уместным и органичным было их использование?

5. Какой известный русский писатель XX века подписывал свои фельетоны и сатирические миниатюры псевдонимом «Джеймс Линч»? Какие сатирически окрашенные произведения этого писателя вы знаете?

6. Дайте полный анализ юмористической поэтики одного из «Одесских рассказов» И.Бабеля.

7. Раскройте основные черты сатирической поэтики «Миниатюр» М.Жванецкого.

8. Почему исследователи называют роман Ф.Сологуба «Мелкий бес» сатирическим романом? Правы ли они?

9. В чем можно увидеть черты сходства повести Ф.Искандера «Созвездие Козлотура» и романа-анекдота В.Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина»?

10. В своей книге «Смех против страха, или Фазиль Искандер» Наталья Иванова писала: «В «Сандро из Чегема» Искандер попытался отразить опыт века в зеркалах мениппеи. В «Кроliках и удавах» он отразил общественно-политический — и свой собственный — опыт в зеркале антиутопии». Согласны вы с данным мнением? Как вы можете прокомментировать это суждение критика?

11. Как связан роман Карела Чапека «Война с саламандрами» с рассказами Герберта Уэллса «Остров Эпиорниса», «В обсерватории Аву», «Морские пираты», с романом Артура Конан-Дойля «Затерянный мир»?

12. Можно ли сказать, что роман Карела Чапека «Война с саламандрами» представляет собой планетарную сатирическую утопию? Если да, то почему?

13. Какое начальное фантастическое допущение использовано в повести М.Булгакова «Собачье сердце»? Какие виды фантастического допущения вы знаете? В ответе опирайтесь на тексты конкретных произведений.

14. Какие основные признаки жанра антиутопии вы можете назвать? Какой из этих признаков вы можете считать доминантой жанра? Покажите это на примере романа Е.Замятина «Мы».

15. В какую внутреннюю полемику вступал роман Е.Замятина «Мы» с фантастическим романом А.Богданова «Красная звезда», увидевшим свет в 1908 году? А есть ли элементы сходства в художественных решениях писателей? Какой общий композиционный прием избирают авторы?

16. Как связана творческая практика Д.Оруэлла и О.Хаксли с художественным опытом Е.Замятина (общность проблематики и жанрово-стилевых решений)?

Мир глазами носителя «наивного» сознания

§ 29. Гашековский Швейк и ментальная модель «простодушного» человека в русской литературе XX века

Славянский мир дал за последние два века прекрасные образцы литературной сатиры и юмора.

Изучение фольклорных источников представляет собой самостоятельную тему, которую мы здесь не затрагиваем. Скажем только, что комическая составляющая в славянском фольклоре оказывается достаточно важной и семантически весьма емкой. Скажем, устойчивый успех только одних знаменитых «габровских анекдотов» говорит сам за себя.

Культура славянского мира жила своими внутренними концептуальными связями. Так, в становлении сербской сатирической и юмористической литературы плодотворным оказалось знакомство сербских писателей с художественным опытом Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Бесспорный вклад в европейскую литературу внес комедиограф Бронислав Нушич. Его остросоциальные комедии «Народный депутат» (1883), «Подозрительная личность» (1887), «Протекция» (1888), благодаря своему антибюрократическому пафосу сделали югославский реалистический театр актуальной трибуной.

Поэтику сатирического романа обогатил чешский писатель Карел Чапек, создавший свой знаменитый роман «Война с саламандрами», прозвучавший в 1936 году удивительно свежо и злободневно. В художественной системе данного романа, как отмечают исследователи, причудливо переплелись элементы мистифицированного научно-фантастического жанра, своеобразной зоологической притчи, социальной утопии, политического памфлета, многослойной пародии.

Хотелось бы особо остановиться на творчестве чешского сатирика Ярослава Гашека, создавшего образ бравого солдата Швейка, основной смысл романного бытия которого заключается в демифологизации и десакрализации мира Габсбургской империи.

Радко Пытлик в книге «Гашек», вышедшей в известной биографической серии «Жизнь замечательных людей», пишет: «Ярослав

Гашек издавал первоначально «Похождения бравого солдата Швейка» небольшими выпусками, которые печатались один за другим по мере продвижения работы. О предстоящем появлении первых выпусков автор оповестил вместе со своими друзьями в озорных буффонадных афишах, которые были расклеены весной 1921 года в плебейских районах Праги и выставлены в окна городских трактиров. Текст, выдержанный в духе веселой мистификации и розыгрыша, помимо всего прочего, гласил:

«Одновременно с чешским изданием перевод книги на правах оригинала выходит во Франции, Англии, Америке.

Первая чешская книга, переведенная на мировые языки!

Лучшая юмористически-сатирическая книга мировой литературы!

Победа чешской книги за рубежом!

Первый тираж 100 000 экземпляров!»

Шутки шутками, но Гашек в самом деле напророчил себе и своей книге успех.

Интерес к роману Гашека может быть продиктован разными соображениями и исследовательскими стратегиями. Исследователь Е. В. Евпак в статье «Образ Швейка Ярослава Гашека в чешской языковой картине мира» рассматривает роман и его героя с лингвистической точки зрения: «Языковая картина мира того или иного народа связана с исторической памятью этого народа, запечатленной в лучших его памятниках искусства, литературы. Произведением «всех поколений», чешским национальным достоянием (несмотря на все pro и contra) остается творческая история знаменитой комической эпопеи Ярослава Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» и ее главного героя, ставшего одним из самых известных и популярных образов мировой литературы всех времен. Имя Швейка мгновенно возникает в памяти при одном упоминании о Чехии. В этой связи особый интерес представляет национально-языковой аспект произведения. Именно авторская неординарность и языковая самобытность романа дают нам право говорить о «Похождениях бравого солдата Швейка» как о феномене чешской национальной литературы, национальном образе мира»⁵⁹.

Художественная система романа Ярослава Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» состоит из целого ряда смысловых и выразительных бинарных оппозиций. Оппозиция *конвенциональное/наивное* входит в этот концептуально значимый ряд.

⁵⁹ Е.В. Евпак Е.В. Образ Швейка Ярослава Гашека в чешской языковой картине мира // Язык и культура. Новосибирск, 2003. С. 126-130.

В стареющей Австро-Венгерской империи сложилась жесткая и кажущаяся абсолютно нерушимой система конвенций. Эти конвенции доведены до максимально возможной степени, они стали пространством ритуализации, они упрятаны в оболочку общепринятых словесных стереотипов. И вот появляется Швейк и, словно андерсеновский мальчик, говорит: «А король-то голый!». Появляется вопрос: Швейк изначально по-детски наивен и простодушен или он надевает маску наивного человека, пряча свой умный и лукавый взгляд под удобной личиной? Фактически писатель осуществляет смену художественной оптики. Привычное рассматривается под другим углом зрения. Выявляются новые психологические нюансы. «Наивное» сознание легче обесмысливает стереотипные фразы и поведенческие реакции. Детская логика оказывается ближе к естественному «здравому смыслу», чем конвенциональная логика взрослых. Швейк «существует» в романе, пожалуй, только для того, чтобы посмотреть на примелькавшееся со стороны и удивиться. В основе насмешки вообще лежит первоначальное удивление. Удивление делает возможным опознание новой сути, обнаружение новых смыслов. Перед нами взгляд ребенка-первооткрывателя.

Гашек наполняет особым смыслом бинарную оппозицию *наивный человек /массовый человек*. Массовый человек живет по принципу «быть как все», абсурдное содержание имперской жизни бездумно воспринимается таким стандартным человеком как данность. Сознание массового человека соткано из клише, ценностная шкала его статична. А наивный человек, которого все окружающие воспринимают как чудака или досадное исключение из правил, тем не менее обладает самостоятельным взглядом на мир.

Уподобляясь юродивому, обычно находившемуся на границе сакрального и профанного миров, Швейк тоже располагается на границе, разделяющей мертвую систему отживших имперских отношений и живую жизнь, прелестную во всей своей непредсказуемости.

Оценки героя, его поведенческие реакции повышают коэффициент абсурдности отображаемой жизни, выступают вариантом приема деавтоматизации — того самого приема, о котором писал В.Б.Шкловский. Подлинное не боится парадоксализации, абсурдистского выворачивания наизнанку. А псевдосакральное при соприкосновении с таким героем, как Швейк, теряет свою фальшивую позолоту, развенчивается. Сакрализация сущего ведет к одномерности, а подлинная жизнь многомерна, многокрасочна.

Смех — индикатор амбивалентности явлений. Смеясь над миром, Швейк сам не боится быть смешным. Он занимает особое место в

пространстве романа. Своим существованием он маркирует еще одну очень важную границу - границу между полем абсолютной (тотальной) серьезности и полем тотального смеха. И то, и другое - крайности, теряющие интеллектуальную глубину и этическую содержательность. Первое ведет к высушенной схеме схемы, предъявляя вместо жизни сухую декларацию. Второе — к глуму как безыдейному и пустопопорожному смеху ради смеха.

В 2003 году в Самаре ГАПогребняк защищал кандидатскую диссертацию «Поэтика парадоксального в малой сатирико-юмористической прозе первой трети XX века (ААверченко, Саша Черный)». Он рассматривал как синонимичные понятия «простак», «простодушный», «носитель наивной точки зрения», «носитель остранинного сознания». Такой персонаж у названных авторов попадает в мир жизни остальных героев «со стороны», он не понимает «правил игры», каких-то сложившихся условностей. Этот герой по закону парадокса позволяет опознать абсурдность и исчерпанность сложившихся отношений.

«Простодушных» персонажей, наделенных предельно простой детской логикой, подчиняющейся установлениям здравого смысла, достаточно много в русской литературе XX века — от булгаковского пса Шарика и фокса Микки у Саши Черного до платоновских «усомнившегося Макара», «сокровенного человека» Фомы Пухова и солдата Ивана Чонкина у Войновича.

Нарочито наивный взгляд на себя и окружающий мир - это форма национальной самокритики. Жители болгарского Габрово не побоялись выставить на всеобщее обозрение и осмеяние собственную скаредность, многовариантно ее продемонстрировать и подвергнуть уничтожающей сатирической критике. Это признак силы национального характера.

На каждый случай у Швейка припасена история, а то и притча. Это расширяет интеллектуальное пространство героя, делает его выразителем совокупного народного опыта, коллективного мироощущения.

При построении речи Швейка Гашек постоянно использует стилистический механизм ложного панегирика — герой романа хвалит порядки в тюрьме, действия тайной полиции, разумеется, никакой действительной похвалы не заслуживающие. Писатель сталкивает две диаметрально противоположные логики — логику блюстителей порядка в обветшавшей империи и логику простодушного Швейка. В этом заключена не утратившая актуальности и ныне мысль автора о различии казенного и истинного патриотизма. Можно любить

Родину, но при этом не любить государство. Это разные явления. Родина — понятие биолого-географическое, понятие, связанное с национальным укладом, народными традициями. Оно постоянно, это некая незыблемая константа. А государство — понятие социально-экономическое, административное, это машина принуждения, машина, отнюдь не всегда удачно сконструированная, она связана с конкретной эпохой.

§ 30. Логика простодушного персонажа

Логика простодушного персонажа таит в себе удивительные возможности становиться разоблачительной, обнажающей призмой, позволяющей обнаружить социальные изъяны действительности. Так, Андрей Платонов вводит в свои произведения носителей наивного сознания с различными целями. Одни демонстрируют слепую готовность принимать на веру новые идеи, не очень вдумываясь в их глубинную суть, не соотнося их с другими идеями и совокупным социальным опытом. Копенкин в «Чевенгуре» рассуждает: «Социализм придет моментально и все покроет. Еще ничего не успеет родиться, как хорошо настанет. < ... > Да что ты за гнида такая: сказано тебе от губисполкома закончи к лету социализм!» Это сознание, в недрах которого утопические идеи легко дают всходы. Налицо по-детски облегченное представление о сложных реальных процессах, происходящих в действительности. Носитель такого сознания легко впадает в иллюзию достижимости любой цели. Он живет как бы в пространстве детской игры, в пространстве творимой им сказки. В этой сказке свой масштаб, свое соотношение возможного и невозможного.

А другой круг героев — это персонажи, которые сознательно избирают логику наивного человека, чтобы, ставя по-детски простые вопросы, *проверять* созидаемую систему социально-экономических отношений на прочность. К ним относятся и Фома Пухов из повести «Сокровенный человек», и главный герой рассказа «Усомнившийся Макар». Их наивность мнимая, за ней прячется природный ум, *естественный здравый смысл*, опрокидывающий абсурдную «логику» «бумажных сусликов», подчинивших живое течение жизни мертвой казенной бумаге. Жизнь стремится к усложнению, развитию и многообразию, а бумага призвана все сущее упростить и подвергнуть редукции.

Псевдологическую основу могут иметь *комические сравнения*, которые умелый юморист вплетает в стилистическую ткань своего

произведения. Основу любого сопоставления обычно составляют сущностные моменты, смысловые доминанты, постоянные признаки. Однако юморист извлекает искру смеха из сравнения случайного, когда явления сближаются по второстепенному и совершенно случайному признаку. Вот один из афоризмов Эмиля Кроткого: «У него было кое-что общее с Бальзаком: он тоже женился в Бердичеве».

Иногда бывает комическое сравнение с сопутствующим «неверным» умозаключением. Происходит логическое смещение, рождающее новый смысл, а вернее, доводящее некий смысл до бессмыслицы. У того же Эмиля Кроткого: «В пьесе и в зале было много пустых мест». Здесь выражение «пустое место» употреблено в двух значениях: 1) физическом — «незанятое кресло в зрительном зале»; 2) переносном — «место в тексте пьесы, лишенное какого-либо смысла».

Остапа Бендера сочинившие его авторы называли «великим комбинатором», а гашековского Швейка можно назвать «великим мистификатором». Вышучивание, выворачивание «наизнанку», переход из серьезной сферы в сферу смеховую мы можем обнаружить в самых разных видах деятельности. Разумеется, у каждого такого перехода свои причины, свои мотивы. Мистификация — тоже один из моментов перехода из сферы серьезного в сферу смеховую. Это продуктивная попытка ввести приватное, домашнее измерение в холодный мир имперского официоза.

Вопросы и задания «Практикума»

1. Есть ли смеющийся герой в романе-антиутопии Е.Замятина «Мы»? В чем различие между авторским смехом и смехом героя? Сопроводите свой ответ убедительными примерами.

2. Почему Остап Бендер, имея все типологические признаки сатирического героя, в то же время вызывает у читателя определенную симпатию и сочувствие? Аргументируйте свой ответ.

3. Прочитайте статью Д.Слихачева «Литературный «дед» Остапа Бендера» (В книге: Лихачев Д.С. Литература — реальность — литература. Л., Сов. писатель, 1981). Какой литературоведческий метод анализа использовал автор этой статьи? В чем преимущества такого метода?

4. Охарактеризуйте сатирическую маску, избранную М.Зощенко, и перечислите мотивы, заставившие писателя сделать данный свой выбор.

5. Сопоставьте рассказ М.Зощенко «Стакан» с повестью Н.В.Гоголя «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Какие черты сходства вы обнаружили? Подтвердите свои выводы соответствующими цитатами из сравниваемых художественных текстов.

6. Почему в большинстве своих сатирико-юмористических новелл М.Зощенко вводит фигуру рассказчика? Что утратят эти новеллы, если «изъять» (пусть гипотетически!) такого рассказчика?

7. Подготовьте конспект статьи: Шубин Л. Сказка про усомнившегося Макара (Андрей Платонов. Опыт сатирической мысли/ Литературное обозрение. 1987. N 8. с. 46-54).

8. Прочитайте следующий отрывок из повести А. Платонова «Впрок»:

«И Филат ждал, не зная, чему ему радоваться, поскольку он еще не член колхоза. Со скучным выражением лица ходил по колхозу и устранял прочь всякие неполадки. Была ли открыта дверь в избу, покачнулся ли плетень, иль просто петух ходил отдельно от кур - Филат притворял дверь, устанавливал плетень и подгонял к курам петуха. Во время ветра Филат выходил на тот край колхозной деревни, куда направлялся ветер, и глядел, чтобы ветер не выдул из деревни чего-либо полезного. А если что полезное ветер уносил, то Филат подхватывал эту полезную вещь и возвращал ее обратно в обобществленный фонд».

Почему действия Филата вызывают нашу усмешку? Зачем Платонову понадобилось обесмысливать «деятельность» данного пер-

сонажа? Как данный отрывок текста эмоционально перекликается со всем художественным целым названной повести?

9. Выражение «работать не покладая рук» имеет, как правило, позитивный смысл. И Платонов в повести «Впрок», казалось бы, и изображает именно такую неустанную работу своих героев. Почему же мы, читатели, улыбаемся? Что обесмысливает картину всеобщей занятости, что заставляет обнаружить во всем этом комический принцип мнимости? Вчитаемся в текст.

«(Люди)... ходили во множественном числе по всем местам деревни, щупали разные предметы, подвинчивали гайки на плугах, дельно ссорились и серьезно размышляли. Общим чувством всего населения колхоза была тревога и забота, и колхозники старались уменьшить перед севом рачительной подготовкой. Каждый считал для пользы дела другого дураком и поэтому проверял гайки на плугах только своею собственной рукой. Я слышал краткие собеседования.

— Ты смотрел спицы на сеялках?

— Смотрел.

— Ну и что ж?

— Кои шатались, те починил.

— Починил? Знаю я, как ты починишь! Надел с утра рубаху-баян и ходит! Дай-ка я сам схожу — сызнава починю. Тот, на котором была рубаха-баян (о сорока пуговицах, напоминающих кнопки гармонии), ничего не возразил, а лишь вздохнул, что никак не мог угодить на колхозных членов.

— Васёк, ты бы сбегал лошадей посмотреть!

— А чего их глядеть? Я глядел: стоят, овес жрут который день, аж салом подернулись.

— А ты все-таки сбегай их проведать!

— Да чего бегать-то, лысый человек? Чего зря колхозные ноги бить?

— Ну, так: поглядишь на их настроение, прибежишь — скажешь.

— Вот дьявол жадный, — обиделся молодежавый Васёк. — Ведь я все кулачество по найму прошел, а так сроду не мотался».

Ответьте на поставленные выше вопросы. Найдите в повести «Впрок» еще аналогичные отрывки и подробно прокомментируйте их.

10. Как реализуется в сатирической повести В.Шукшина «Энергичные люди» мотив игры? Какие модификации такого мотива вы знаете? Как этот мотив характеризует героя?

Техника смешного и ориентация на читателя-ребенка (техника смешного в повести А.Н. Толстого «Золотой ключик»)

Евгений Борисович Пастернак в своей обильно документированной и обстоятельной книге "Борис Пастернак: Материалы для биографии" приводил точные слова поэта о соотношении между традиционным сюжетом (а, точнее, — своеобразным фабульным архетипом) и искусством: "Первоначальное ознакомление — развлечение, искусство начинается со вторичного узнавания. Текст исключен. Ознакомление с существом, сюжетом пьесы идет не ценою текста, когда половина его пропадает, но когда знакомство с содержанием уже налицо, — как в греческой трагедии, где мифы были общеизвестны в той же степени, как церковные праздники былым богомолкам... — тогда текст освобождается от прикладных и побочных своих назначений"⁶⁰.

Эта мысль имеет отношение и к различного рода литературным переделкам "чужих" фабульных схем, случаям неоднократного использования фабульных ходов, вполне укладывающимся в русло "традиции усвоения другой культуры"⁶¹ и выступающим "эталоном культурного взаимообмена наций"⁶².

Общеизвестно, что А.Н.Толстой в "Золотом ключике" "вышивал словесные узоры" по канве уже знакомых читателю фабульных мотивов. Каким же из этих мотивов писатель отдавал наибольшее предпочтение, создавая повесть-сказку "Золотой ключик" на основе знаменитого произведения Коллоди? В какой степени проявилась в новом тексте столь свойственная АТолстому тяга к комическим решениям?

⁶⁰ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: материалы к биографии. М.: Сов. писатель, 1989. С. 414.

⁶¹ Урнов Д.М. А.Н. Толстой в диалоге культур: судьба «Золотого ключика» // А.Н. Толстой: материалы и исследования / отв. ред. А.М. Крыкова. М.: Наука, 1985. С. 255.

⁶² Там же.

§ 31. Распредмечивание

Разумеется, работая над книгой о забавном Буратино, А.Толстой испытал прежде всего, на наш взгляд, интерес к такому сюжетообразующему мотиву, как оживление неодушевленного предмета (деревянной куклы). Мотив этот, восходящий к так называемым "скульптурным" мифам, имеет весьма значительное распространение и развитие в мировой и отечественной литературе. Ожившая статуя пушкинского Командора или скачущий по улицам северной столицы Медный всадник — явления того же ряда. Определмечивание (скажем, "немая сцена" в "Ревизоре" — в данный ряд ее ставил Ю.Манн⁶³) и, напротив, распредмечивание объекта выступают обычно в литературе своеобразным мифологическим "искривленным" зеркалом, позволяющим несколько отстраненно взглянуть на различные стороны человеческого бытия. При этом художественное сознание в любом случае (даже продуцируя незатейливые сказки о житейских мелочах и предметах обихода — по типу андерсеновских сказок) остается антропоцентричным.

В повествовании о похождениях деревянного человечка А.Толстой использовал художественные возможности набора кукольных персонажей со стабильной семантикой. Данные персонажи (как это обычно бывает с героями сказок, басен, пьес репертуара "комедии дель арте") выступили в качестве специфических эмблем, каждая из которых имеет внутренне целостное, достаточно концентрированное содержание, представляет собой совокупность постоянных признаков. Однако изменившееся соотношение подобных персонажей, вовлечение их в новый событийный ряд "чреват" и новым суммарным смысловым "результатом". В то же время отметим, что писатель не мог ограничиться простым изменением функций таких эмблем, а двигался в сторону дополнительной "психологизации" образа-маски, наделения его чертами более сложного, духовно и душевно многомерного (конечно, в определенных пределах) характера. Игровое комбинирование готовыми моделями и реалистическая бытопись продуктивно дополняли друг друга, придавая произведению большую социально-психологическую и философско-нравственную глубину.

⁶³ См.: Манн Ю.В. «Ужас оковал всех...»: О немой сцене в «Ревизоре» Гоголя // Вопросы литературы. 1989. № 8.

Повесть "Золотой ключик" органично входит не только в ряд специфически "детских" произведений А.Н.Толстого (к ним отнесем обработанные писателем русские народные сказки, автобиографическую повесть "Детство Никиты", в известной степени фантастическую прозу), но может быть многими смысловыми гранями естественно сопряжена и со всем прозаическим творчеством А.Н.Толстого. Устойчивость этой связи обеспечивается глубинным родством мотивов, образных решений, сходством изобразительных деталей, словесных приемов. Эта повесть очень характерна для А.Н.Толстого, в ней он легко "узнаваем".

§ 32. Мотив детскости персонажа

Одним из сквозных в творчестве А.Н.Толстого мотивов выступает мотив детскости героя. Детскость персонажа — это целый спектр эмоциональных состояний и поведенческих реакций. Тут и простодушие, и непосредственность, и непритворная искренность. "Детскость", имеющая синонимом у А.Н.Толстого слово-понятие "чуждость", занимает заметное место в системе нравственно-психологических категорий писателя. А.Толстой по-художнически откровенно любил детскость в своих героях и любовался ею. Причем, в его понимании это качество отнюдь не сводимо к давно осмеянному литературой инфантилизму, неумению понять законы "взрослой" жизни, принять "правила" сложного социального поведения. Детскость выступала в прозе А.Толстого синонимом душевной чистоты, привлекательной нравственной нерастратченности. Так, в трилогии "Хождение по мукам" данный мотив (именно в таком семантическом объеме) получил весьма широкое распространение. Это видно даже по частным элементам большого эпического целого, отдельным эпизодам и даже деталям. В центре трагически-динамичной панорамы покаянного гражданского войны, лишившегося каких-то фундаментальных констант огромного российского мира вдруг возникает локальный и бесхитростный "стоп-кадр" (такую локальную ограниченность и слишком простодушный смысл имеет лишь какое-нибудь житейское впечатление маленького ребенка): "Тоненькие струйки молока, пахнущие детством, звенели о ведро. Это был бессловесный, "низенький", "добрый" мир, о котором Даша до этого не имела понятия. Она так и сказала Кузьме Кузьмичу - шепотом. Он — за ее спиной — тоже шепотом: — Только об этом вы никому

не сообщайте, смеяться будут: Дарья Дмитриевна в коровнике открыла мир неведомый!"⁶⁴.

У А.Толстого — это часто: персонажи совершают открытие самых простых вещей, "первооснов бытия", сохраняют способность удивляться. У повествователя же такой акт "открытия" вызывает сочувственно-добрую усмешку.

Комизм сказки "Золотой ключик, или Приключения Буратино" имеет источником психологически точно живописуемые, несколько преувеличенные, эксцентрически-парадоксальные элементы детско-го поведения. Буратино - добродушно-комический шарж на нормального, активного, любознательного ребенка с его капризами, непредсказуемыми выходками, быстрой сменой настроений, неожиданными выдумками, склонностью к рискованным авантюрам, содействующей с незащищенностью, доверчивостью и наивностью.

Размышляя над особенностями речевого стиля повести "Золотой ключик", уточним, что А.Н.Толстой в выборе тех или иных словесных средств ориентировался прежде всего на читателя-ребенка, учитывал специфику детского восприятия литературного текста. Юное существо, обнаруживая неизбежный максимализм и упорную тягу к крайностям, склонно воспринимать художественный мир во всей его сказочной масштабности, с неожиданными переходами от гипербол к литотам. Например, ребенку-читателю ближе не просто повергнутый злодей, а злодей предельно униженный, поставленный в самое глупое положение. Характерен в этом отношении откровенно саморазоблачительный монолог Карабаса Барабаса: "Не теряя секунды, бежать в Страну Дураков! Я сяду на берег пруда. Я буду умильно улыбаться. Я буду умолять лягушек, головастика, водяных жуков, чтобы они просили черепаху... Я обещаю им полтора миллиона самых жирных мух... Я буду рыдать, как одинокая корова, стонать, как больная курица, плакать, как крокодил. Я стану на колени перед самым маленьким лягушонком..."(VIII,224). Притворство, показное смирение, самоуничижение страшного Карабаса отнюдь не обманывают юного читателя. Да, порой герой смешон, но и весьма коварен. Относительно действительных намерений персонажа заблуждаться не приходится. В приведенном монологе все идет в "помол" на "мельницу" комического: и псевдоточность обещаний

⁶⁴ Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ. 1959. Т. 6. С. 200. В дальнейшем в данном разделе все цитаты из художественных произведений А.Н.Толстого приводятся по этому изданию: непосредственно в тексте римской цифрой отмечается том, арабской — страница.

("полтора миллиона самых жирных мух"), и избыточное разнообразие сравнений (как... одинокая корова, больная курица, крокодил), и физический контраст (большой, толстый и страшный Карабас собирается стать на колени "перед самым маленьким лягушонком").

Юмористическая гипербола может значительно усилить впечатление от описываемого движения. "Благородный Артемон, любивший все благополучное, схватив зубами свой хвост, вертелся под окном, как вихрь из тысячи лап, тысячи ушей, тысячи блестящих глаз"(УШ,208). Устранение столь эффектного в изобразительном плане гиперболического сравнения, конечно, ослабит обычный глагол "вертелся". Задумаемся над причинами очевидного давнего успеха многих мультипликационных фильмов в детской зрительской аудитории. Что, как не возможность наглядно разворачивать динамические картины с невероятными гиперболами и превращениями (в том числе и комическими) делает эти фильмы столь притягательными для маленьких ценителей искусства?

§ 33. Перебив сюжетных планов

Комическое в речевом стиле "Золотого ключика" во многом определяется природой двойного сюжета повести. В соответствии с классическими "законами" организации повествовательных жанров в произведении А.Толстого над изображенным событийным рядом надстраивается ряд "событий повествования" — столкновение мнений, "точек зрения", текстовых массивов. Мы как читатели то оказываемся внутри происходящего (и поток стремительно меняющихся ситуаций нас затягивает и влечет за собой), то поднимаемся над происходящим и вступаем в умозрительный скрытый "диалог" с повествователем, как бы ведем беседу "по поводу" внутреннего событийного ряда. На стыках этих двух сюжетных планов часто и возникают дополнительные комические смыслы.

Обратимся к тексту. Сцена бегства Буратино, Мальвины, Пьеро и Артемона отличается особым динамизмом. Атмосфера тревоги, страха, поспешных сборов захватывает читателя, подчиняет себе. Повествователь, выступая в роли, казалось бы, нейтрального регистратора случившегося, лишь последовательно перечисляет действия, производимые персонажами. Но неожиданно он включает в свою речь комментарии, которые заставляют нас изменить точку наблюдения, занять позицию "над схваткой". Вот некоторые из этих комментариев:

"Мальвина испуганно вскрикнула, хотя ничего не поняла. Пьеро, рассеянный, *как все поэты*, произнес несколько бестолковых восклицаний, *которые мы здесь не приводим*"(VIII, 228. Выделено нами — С. Г.).

"Двери хлопали. Воробьи отчаянно тараторили на кусте. Ласточки проносились над самой землей. Сова *для увеличения паники* дико захохотала на чердаке"(УІП, 228. Выделено нами — С.Г.).

"Когда они, — то есть Буратино, мужественно шагающий впереди собаки, Мальвина, подпрыгивающая на узлах, и позади Пьеро, *начиненный вместо здравого смысла глупыми стихами*, — когда они вышли из густой травы на гладкое поле, — из леса высунулась всклокоченная борода Карабаса Варабаса"(VIII, 229. Выделено нами — С.Г.).

Таким образом, повествователь занимает двойную позицию: он и рядом со своими героями, боится их страхами, полон их тревогами, но он же одновременно и над изображаемым кукольным мирком. Отсюда, на первый взгляд, стилистически "чужеродны" вкрапления приводимых комментариев.

Мы знаем, что А.Толстой достаточно плодотворно и много работал для театра. Его пьесы ставились на больших сценах страны. Бывали периоды, когда писатель даже в большей степени считал себя драматургом, чем прозаиком. Накопленный немалый драматургический опыт непосредственно влиял и на повествовательную технику, на поэтику прозы. Это обнаруживается и в использовании выразительных возможностей драматургических ремарок, "трансплантированных" в ткань прозаического повествования, и в особом, динамизированном диалоге, когда реплики персонажей стремительно сменяют друг друга, оставляя впечатление фрагмента пьесы в "чистом" виде. Подобные черточки можно увидеть, в частности, и в "Золотом ключике". Повесть порой напоминает киносценарий, настолько она динамична и лишена уводящих в сторону, растянутых и статичных описаний.

Кроме того, вспомним, почему А.Толстой-прозаик исключительное внимание уделял изобразительным возможностям глагола. Отображаемое писателем внешнее движение — это часто универсальный в семантическом плане ключ и к психологии героя, и к пониманию исторического события, и к реализации общего замысла произведения в целом. Созидаемый А.Толстым художественный мир — это прежде всего мир движущийся, меняющийся буквально на наших глазах. Отдельные сценки повести "Золотой ключик" напоминают стремительно развертывающиеся эпизоды какой-нибудь кинокоме-

дии. Вспомним знаменитую сцену с приклеившимся к дереву Барабасом.

"Буратино заметил, сидя на самой верхушке, что конец бороды Карабаса Барабаса, приподнятой ветром, приклеился к смолистому стволу.

Буратино повис на суку и, дразнясь, запищал:

— Дяденька, не догонишь, дяденька, не догонишь!..

Спрыгнул на землю и начал бегать кругом сосны. Карабас Барабас, протянув руки, чтобы схватить мальчишку, побежал за ним, пошатываясь, кругом дерева.

Обежал раз, вот-вот уж, кажется, и схватил скрюченными пальцами удирающего мальчишку, обежал другой, обежал в третий раз...

Борода его обматывалась вокруг ствола, плотно приклеивалась к смоле" (\ТИ, 232). Художественный эффект эпизода обеспечивается настоящим каскадом глаголов и глагольных форм (причем, порой просто повторяющихся), а не только самим конечным забавным результатом действий Карабаса Барабаса, попавшего, что называется, впросак.

Остановимся еще на двух моментах, причем весьма характерных, демонстрирующих, как А.Н.Толстой в повести "Золотой ключик" в чем-то преодолевал себя, меняя художнические предпочтения.

Так, писатель не любил избыточных подробностей, утяжеляющих текст, лишаящих его внутренней динамики. Однако в отдельных главах "Золотого ключика" прозаик не боится быть достаточно обстоятельным в выстраивании длинных цепочек выразительных художественных подробностей.

Сказочный мир — мир бинарный, состоящий из четко разделенных зон добра и зла. В сфере добра сказочные персонажи, внушающие нам симпатию, живут, как правило, в гармонии с окружающим миром природы, видя в представителях фауны добрых друзей и отзывчивых помощников. А. Толстой, обычно достаточно лапидарный в изображении второстепенных персонажей, описывает помощников Мальвины, не скупясь на подробности. Эти штрихи, окрашенные "утепляющим" юмором, создают соответствующий ореол вокруг кукольных героев. Написав фразу "Звери снабжали ее (Мальвину - С.Г.) всем необходимым для жизни" (ЛТП, 206), автор не ограничивается простой констатацией факта, а начинает усердно перечислять: "Крот приносил питательные коренья. Мыши — сахар, сыр и кусочки колбасы. благородная собака - пудель Артемон - приносил булки. Сорока воровала для нее на базаре шоколадные конфеты в серебряных бумажках. Лягушки приносили в ореховых

скорлупках лимонад. Ястреб - жареную дичь. Майские жуки - разные ягоды. Бабочки - пыльцу с цветов - пудриться..."(VIII,206).

Столь же длинный перечень подробностей будет приведен и в сцене боя героев сказки с полицейскими собаками, нанятыми Карабасом: "Жужелицы и жуки кусали за пупок. Коршун клевал то одного пса, то другого кривым клювом в череп. Бабочки и мухи плотным облачком толкались перед их глазами, застилая свет. Жабы держали наготове двух ужей, готовых умереть геройской смертью" и т.д.(VIII,232). Обилие второстепенных персонажей придает картине "боя" масштабность и динамизм. Буквально весь живой мир приходит в движение. Подробности оказываются отнюдь не лишним повествовательным "грузом", а вполне уместным художественным средством. Здесь также учтена "точка зрения" юного реципиента, "потребителя" искусства, именно в таких сочных подробностях видящего обычно особую прелесть и детских книг, и детских фильмов, да и просто детских повседневных игр.

Точно так же автор повести-сказки старается быть достаточно скрупулезным и предельно точным в выборе запоминающихся эпитетов. Надо сказать, что А.Толстой-художник, в отличие, скажем, от И.Тургенева или И.Бунина, "недолюбливал" эпитеты, стремился их избегать, ибо считал, что они "притормаживают" фабульное движение, придают повествованию неоправданную статичность. Но суть комических возможностей эпитета он осознавал, о чем свидетельствует и повествовательная ткань "Золотого ключика". В повести эти элементы микропоэтики выполняют прежде всего характерологическую функцию и напрямую связаны с концепцией того или иного образа.

Читаем: "Директор кукольного театра сидел на берегу ручья. Дуремар ставил ему на шишку компресс из листьев конского шавеля. Издалека было слышно *свиное* урчание в пустом желудке у Карабаса Барабаса и *скудное* попискивание в пустом желудке у продавца лечебных пиявок" (VIII,238. Выделено нами - С.Г.). Каждый из выделенных нами эпитетов (в чем-то антитетичных друг другу), помимо общей комической окраски, вполне соответствует психологической сути выводимых типов.

Дополнительный комический смысл придают отобранному эпитету в данной повести и авторские попутные пояснения.

" — Я буду защищать Мальвину, как лев, — проговорил Пьеро *хриплым* голосом, **каким разговаривают крупные хищники**, — вы меня еще не знаете..."(VIII,238). Комментарий повествователя, казалось бы, дополнительно усиливающий выделенный нами эпитет, на са-

мом деле полностью иронически разрушает наше впечатление от заявленного "буду защищать Мальвину, как лев", рождает иное впечатление — ассоциацию с неким театральным картонным зверем, который может существовать в иллюзорном мире высоких мечтаний томного лирика, но никак не приложим к практической жизни.

В повести "Золотой ключик" с ее рассуждающими куклами и говорящими животными налицо активное использование семантических метаморфоз, смысловых перевертышей, зачастую комически окрашенных. Простое вдруг обнаруживает подспудно таящуюся сложность, внешне сложное, напротив, упрощается до степени житейского пустяка. Уточним, что введение подобных метаморфоз — вовсе не акт адаптирования произведения к любому, в том числе и к массовому, среднему читательскому вкусу. Иносказание, как пишет А.В.Гулыга, может быть возведено и в "степень шифра. Образ слит с понятием, фактически перед нами новая структура, где начало эстетическое равновелико интеллектуальному, — образ-понятие. Насладиться подобного рода искусством — значит изучить его. Переживание опосредовано пониманием. Само прокладывание дороги к смыслу становится эстетическим феноменом, актом сотворчества"⁶⁵.

Поэтому воспринимать толстовскую повесть можно двояко — и как автономный художественный текст, интересный и эстетически значимый сам по себе, и как частное проявление общего для литературы закона кодирования в непритязательной, комически-забавной форме более широкого содержания. Читая повесть-сказку "Золотой ключик", можно наблюдать, как проявляются в тексте основные черты художественной манеры А.Н.Толстого — новеллиста, романиста, драматурга, тяготевшего к использованию в самых различных (по избранному жанру и тематическому заданию) произведениях максимально разнообразного спектра комических красок и оттенков.

⁶⁵ Гулыга А.В. Искусство в век науки. М.: Наука, 1978.

Вопросы и задания «Практикума»

1. Подготовьте конспект следующей работы: Дземидок Б. О комическом. М., Прогресс, 1974 (раздел «Основные приемы комического», С. 66-88).

2. Подготовьте конспект работы: Еремина Л.И. О языке художественной прозы Н.В.Гоголя. М., Наука, 1987 (глава 1, раздел «Ирония рассказчика в структуре гоголевского повествования», С.64-75).

3. Прочитайте несколько фельетонов Власа Дорошевича. Покажите, как он «пользовался при создании короткой строки методом «разорванных ассоциаций» (Л.А. Спиридонова).

4. Как соотносится слово повествователя и слово героя в следующей фразе из второй главки повести А.Платонова «Город Градов»: «В Градове Иван Федорович Шмаков ехал с четким заданием - врасти в губернские дела и освежить их здравым смыслом»?

5. Как соотносится общее и единичное в рассказах М.Зощенко? Почему писатель находит нужным вводить некие утверждения обобщающего характера?

«Конечно, об чем говорить! Гость нынче пошел ненормальный. В время приходится за ним следить. И чтоб пальто свое надел. И чтоб лишнюю барашковую шапку на башку не напялил. Еду-то, конечно, пущай берут. Но зачем же еду в салфетки заворачивать? Это прямо лишнее. За этим не поведишь, так гости могут в две вечеринки все имущество вместе с кроватями и буфетами вывезти. Вот какие гости пошли! Умоих знакомых на этой почве небольшой инцидент развернулся на этих праздниках...»

Как вы считаете, зачем Михаилу Зощенко понадобилось такое начало рассказа? Какова художественная функция вводных слов?

6. В чем своеобразие начальной ознакомительной характеристики Чичикова, данной Гоголем в самом начале «Мертвых душ»? Какие средства комического тут использованы?

«В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, словом все те, которых называют господами средней руки. В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, не слишком толст, не слишком тонок; нельзя сказать чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод».

7. Объясните секреты языкового комизма в следующих фразах из юмористических рассказов М.Зощенко:

— «Одним словом, это была поэтическая особа, способная целый день нюхать цветы и настурции или сидеть на бережку и глядеть вдаль, как будто там чего-нибудь имеется определенное — фрукты или ливерная колбаса».

— «Подходит фельдшер к моей кровати. Здоровается.

— Здравствуйте, — говорит, — как здоровье? Был ли стул?

— Как же, — говорю, — был стул, да кто-то из больных унес».

8. В повести «Ювенильное море» директор Умрищев говорит зоотехнику Високовскому и гуртоправу Афанасию Божеву: «Вы должны вести себя как две мои частности и бездирективно никуда не соваться». Какой деформации подвергает автор речевой стиль произведения, чтобы создать комический эффект?

9. Прочитаем отрывок из повести А.Платонова «Впрок»:

«— Капитализм рожал бедных наравне с глупыми. С беднотою мы справимся, но куда нам девать дураков? И тут мы, товарищи, подходим к культурной революции. А отсюда я полагаю, что этого товарища, по названию Пашка, надо бросить в котел культурной революции, сжечь на нем кожу невежества, добратся до самых костей рабства, влезть под череп психологии и налить ему во все дыря наши идеологическое вещество...

Здесь Пашка вскрикнул от ужаса казни и лег на пол, чтобы загладить скончаться».

Какие слова и выражения в данном тексте имеют наибольший комический заряд? В смешении каких смысловых планов выделенных нами слов заключается секрет комизма?

10. В «Одесских рассказах» И.Бабеля читаем:

«Лавочники онемели. Полетчики усмехнулись. Шестидесятилетняя Манька, родоначальница слободских бандитов, вложив два пальца в рот, свистнула так пронзительно, что ее соседи покачнулись.

— Маня, вы не на работе, — заметил ей Бенья, — холоднокровней, Маня...»

Приведите 5-6 аналогичных примеров из текста «Одесских рассказов», когда бы реплика одного из персонажей выполняла функцию неожиданного комментария и производила комический эффект.

11. Какие комические возможности одесского жаргона использует И.Бабель в своих «Одесских рассказах»?

«— Об чем думает такой папаша? Он думает об выпить хорошую стопку водки, об дать кому-нибудь по морде, об своих конях — и ничего больше».

«— Слушайте, Король, — сказал молодой человек, — я имею вам сказать пару слов».

«— Попробуй меня, Фроим... и перестанем размазывать белую кашу по чистому столу».

— «Хорошую моду себе взял — убивать живых людей».

— «Какая-то женщина колотится до твоего помещения».

12. На каких комических контрастах построена фраза Умришева, героя повести А. Платонова «Ювенильное море»: «Каждому трудящемуся надо дать в его собственность небольшое царство труда — пусть он копается в нем непрерывно и будет вечно счастлив»?

13. Что такое игра слов? Приведите свои примеры. Прочитайте одну из фраз Э. Кроткого: «На всякого заведующего есть свой завидующий». Где вы здесь видите игру слов?

14. Как использует А. П. Чехов игру слов в своем рассказе «Из записной книжки отставного старого педагога»? Прочитайте следующий отрывок из этого рассказа и ответьте на данный вопрос. «При словах «предложение» и «союз» ученицы скромно потупляют глаза и краснеют, а при словах «прилагательное» и «придаточное» ученики надеждою взирают на будущее».

15. В чем заключается парадоксальность изречения латинского классика: «Извините, что я написал так длинно: у меня не было времени написать короче»!

16. Прокомментируйте фразу Ю. Олеши: «Вторая половина ее жизни состояла из двух прекрасных шуб». Каким сатирическим смыслом наполнена примененная здесь синекдоха?

17. Раскройте секрет комизма следующего выражения: «Лучше искать синюю птицу, чем синекуру».

18. По какому принципу построены следующие фразы из «Записных книжек» И. Ильфа:

— «В квартире, густо унавоженной бытом, сами по себе выросли фикусы».

— «У него была искусственная рука, и рука эта не знала жалости».

— «Настроение было такое торжественное, что хотелось вручить ноту».

— «У нас общественной работой считается то, за что не платят денег».

Какие средства комического тут применены И. Ильфом?

19. В чем заключается «технология» комической афористики? Покажите на примере юмористического афоризма Михаила Светлова: «Мания величия — это когда мышь вообразила себя кошкой и сама себя съела».

20. Выпишите из повести А.Платонова «Город Градов» бюрократические стереотипы-канцеляризмы, подвергаемые автором сатирическому осмеянию и соответствующей деформации.

21. Прочитайте следующий отрывок из рассказа Е.Замятина «Икс»:

«В сущности, к Евангелию марфизм был гораздо ближе, чем к марксизму. Так, например, несомненно, что основной заповедью Марфа считала: «возлюби ближнего своего». Для ближнего — она всегда готова была, по Евангелию, снять с себя последнюю рубашку».

Как иронически переосмысливаются автором крылатые слова?

22. Что такое дефиниция? Какую художественную функцию выполняют дефиниции в сатирико-юмористических текстах? Найдите и прокомментируйте такие дефиниции в следующих отрывках из повести А.Платонова «Город Градов»:

— *«... Я тайно веду свой труд. Но когда-нибудь он сделается мировым юридическим сочинением, а именно: я говорю, чиновник и прочее всякое должностное лицо — это ценнейший агент социалистической истории, это живая шпала под рельсами в социализм».*

— *«Бумага лишь символ жизни, но она и тень истины, а не хамская выдумка чиновника. Бумага, изложенная по существу и надлежаще оформленная, есть продукт высочайшей цивилизации. Она предугадывает порочную породу людей и фактирует их действия в интересах общества. Более того, бумага приучает людей к социальной нравственности, ибо ничто не может быть скрыто от канцелярии».*

— *«... мир официально никем не учрежден и, стало быть, юридически не существует».*

— *«... всеми злоумышленниками и глупцами поносимый бюрократ есть как раз зодчий грядущего членораздельного социалистического мира».*

23. В чем специфика комических дефиниций в следующем отрывке из повести А. Платонова «Город Градов» (из речи Бормотова на пирушке):

«... Так вот, я и говорю, что такое губком? А я вам скажу: секретарь — это архиерей, а губком — епархия! Верно ведь? И епархия мудрая и серьезная, потому что религия пошла новая и посерьезней православной. Теперь на собрание — ко всеобщей — попробуй не сходи! Давайте, скажут, ваш билетик, мы отметочку там сделаем. Отметочки четыре будут, тебя в язычники зачислят. А язычник у нас хлеба не найдет! Так-то!»

24. Прочитайте следующий отрывок из прозы М.Зощенко и отметьте случаи использования приема повторения (слов, деталей, мотивов). Что высвечивает этот прием в личности героя-рассказчика?

«... и едет, между прочим, в этом вагоне молодая женщина с ребенком.

У нее ребенок на руках. Вот она с ним едет 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. А у нее малютка на руках...

И вот она едет эта малютка со своей мамашей в Новороссийск. Они едут, конечно, в Новороссийск...»

25. Прочитайте внимательно следующий отрывок из романа И.Ильфа и Е.Петрова «Золотой теленок»:

*«Почти на всех скамьях Бульвара Молодых Дарований сидели оди-
нокие девицы с раскрытыми книжками в руках. Дырявые тени падал
на страницы книг, на голые локти, на трогательные челки. Когда
приезжий вступил в прохладную аллею, на скамьях произошло замет
ное движение. Девушки, прикрывшись книгами Гладкова, Элизы Ож
и Сейфуллиной, бросали на приезжего трусливые взгляды. Он просле
довал мимо взволнованных читательниц парадным шагом и вышел к
зданию исполкома — цели своей прогулки».*

Что дает в этом тексте использование множественного числа («оди-
нокие девицы», «девушки», «читательниц», все — с «книгами»)? Ка-
кие еще детали, создающие комический эффект, вы можете отме-
тить?

26. Всегда ли прием повторения, прием концентрации однотип-
ных элементов в тексте вызывает комический эффект? Как реали-
зуется такой прием в следующем отрывке из романа И.Ильфа и
Е.Петрова «Золотой теленок»? Что дает это для суммарной характе-
ристики второстепенных персонажей? Прокомментируйте.

*«— Читали про конференцию по разоружению? — обращался оди-
пикейный жилет к другому пикейному жилету. — Выступление графа
Бернсторфа.*

*— Бернсторф — это голова! — отвечал спрошенный жилет таким
тоном, будто убедился в том на основе долголетнего знакомства с
графом. — А вы читали, какую речь произнес Сноуден на собрании
избирателей в Бирмингеме, этой цитадели консерваторов?*

*— Ну, о чем говорить ... Сноуден — это голова! Слушайте, Вали-
адис, — обращается он к третьему старику в панаме. — Что вы
скажете насчет Сноудена?*

— *Искажу вам откровенно, — отвечала панама, — Сноудену палец в рот не клади. Я лично свой палец не положил бы.*

И, нимало не смущаясь тем, что Сноуден ни за что на свете не позволил бы Валиадисулезть пальцем в рот, старик продолжал:

— *Но что бы вы ни говорили, я вам скажу откровенно. Чемберлен все-таки тоже голова.*

Пикейные жилеты поднимали плечи. Они не отрицали, что Чемберлен тоже голова. Но больше всего утешал их Бриан.

— *Бриан! — говорили они с жаром. — Вот это голова! Они со своим проектом пан-Европы...»*

27. Как вы понимаете семантику заглавия повести Фазиля Искандера «Созвездие Козлотура»? В чем расширительный смысл этого заглавия?

28. Выпишите комически отредактированные топонимы из романов И.Ильфа и Е.Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» (В этот круг слов входят и названия гостиниц, магазинов, учреждений, контор).

29. Что делает смешным следующие придуманные И.Ильфом и Е.Петровым собственные имена и названия: Борисохлебский, Кукушкинд, Шершеляфамов, Серна Михайловна, Соловейчик-разбойник, Гигиенишвили, кинотеатр «Капиталий»?

30. Почему в романе Е.Замятина «Мы» пишутся с прописной буквы следующие сочетания слов: Единое Государство, Государственная Газета, Часовая Скрижаль, Материнская Норма, Зеленая Стена, Бюро Хранителей, Государственные Поэты, Единая Государственная Наука, Музыкальный завод? Что может это употребление прописных букв изменить в семантике создаваемой писателем образной системы?

Смеховой потенциал телесной и предметной детали

§ 34. Метаморфозы телесного в русской литературе XX века: продолжение гоголевской традиции

В 2005 году в издании Игоря Захарова вышла антология «Русский рассказ XX века», составленная современным писателем Владимиром Сорокиным. Произведения малой повествовательной формы, собранные в этой книге, объединила своеобразная категория «телесности». В предисловии, оглядываясь на художественный опыт прозаиков века девятнадцатого, составитель писал: «Из-за повышенной концентрации идей в русском романе плоти почти не оставалось места. Плоть пряталась по темным гоголевским углам, отсыпалась в тургеневских овинах, отсиживалась в подвалах Достоевского и сундуках Островского. Ее недолюбливали, гнали метлой, как мелкого беса. На плоть шикали, топали ногами, требуя, чтобы она убралась, скрылась с глаз, не оскорбляла своим видом благородный мир идей. В лучшем случае ее старались не замечать»⁶⁶. И далее: «Новый век, начавшийся восстанием масс, алчущих коллективного счастья, бесцеремонно втолкнул Тело в пространство русской литературы»⁶⁷. Тут характерно брошенное вскользь признание о наличии телесного начала в творчестве Гоголя.

В.Набоков в своих «Лекциях по русской литературе», описывая мучительные последние дни Гоголя, замечал: «И хоть картина эта неприглядна и бьет на жалость, что мне всегда претило, я вынужден ее описать, чтобы вы почувствовали до странности телесный характер его гения. Живот — предмет обожания в его рассказах, а нос — герой-любовник. Желудок всегда был самым знатным внутренним органом писателя, но теперь от этого желудка, в сущности, ничего не осталось, а с ноздрей свисали черви. За несколько месяцев перед смертью он так измучил себя голодом, что желудок напрочь потерял вместительность, которой прежде славился, ибо никто не всасывал

⁶⁶ Русский рассказ XX века: антология / сост. В. Сорокин. М.: Изд-во Захаров, 2005. С. 5.

⁶⁷ Там же. С. 6.

столько макарон и не съедал столько вареников с вишнями, сколько этот худой малорослый человек (вспомним «небольшие брюшки», которыми он наградил своих шуплых Добчинского и Бобчинского)»⁶⁸

В.Набоков, характеризуя творчество Гоголя, акцентирует внимание на явлениях, чрезвычайно значимых для искусства XX столетия: «Абсурд был любимой музой Гоголя...»⁶⁹. «Суть человечества иррационально выводится из хаоса мнимостей, которые составляют мир Гоголя»⁷⁰.

Не каждый писатель-классик оставляет после себя шлейф традиции. Есть великие одиночки, не давшие школы, длинной вереницы учеников и последователей. И, напротив, есть писатели, к арсеналу творческих решений которых постоянно, с завидной регулярностью обращаются все новые и новые поколения художников слова.

В разные периоды XX века интерес к творчеству Гоголя был огромен. ЛАПосадская приводит суждение одного из современников М.Булгакова — Гора: «Наша эпоха была влюблена в Гоголя, в его живое, дышащее, играющее слово. Артистический дух Гоголя жил в повестях А.Толстого, в рассказах М.Булгакова, М.Зощенко, И.Бабеля, в режиссуре Мейерхольда, в кинорежиссуре Эйзенштейна и Довженко, в графике Альтмана, в живописи Тышлера и Шагала, в поэзии Нарбута и Заболоцкого, в музыке раннего Шостаковича»⁷¹. А написанные через много десятилетий «Провинциальные анекдоты» А.Вампилова? Как их истолковать вне гоголевского контекста?

§ 35. Составляющие гоголевского культурного кода

Что же интересовало писателей XX столетия в многомерном художественном опыте Гоголя? Есть ли индивидуально-авторский гоголевский культурный код? Каковы его составляющие? Какие элементы этого кода были особенно востребованы в русской литературе XX века? Все эти вопросы неизбежно возникают в сознании, когда мы смотрим на литературу минувшего столетия через призму многомерной гоголевской традиции.

⁶⁸ Набоков В.В. Лекции по русской литературе / пер. с англ.; предисл. Ив.Толстого. М.: Изд-во Независимая Газета, 1999. С. 32.

⁶⁹ Там же. С. 124.

⁷⁰ Там же. С. 125.

⁷¹ Цит. по кн.: Посадская Л.А. Русская сатирическая проза 1920-х годов: жанры, проблематика, поэтика. Саратов: СГУ, 2002. С. 42.

Прежде всего, конечно, были восприняты сами принципы изображения инерции повседневного существования обыкновенного человека. Повседневность состоит из повторяющихся насущных забот о теле и мелочных устремлений к обладанию вещами. Забота о духе всегда выше повседневности. Это уже надбытовое, бытийное.

У Гоголя своеобразными концентрирами художественного мира, чрезвычайно значимыми концептами становятся **тело** и **вещь**. Вместе с концептом дух они могут образовать философски содержательный треугольник. Разумеется, и тело может быть одухотворено, и вещь может нести следы одухотворенности. Но чаще всего тело или вещь так и остаются неодухотворенными. И тогда мелкий, пошлый человек существует лишь *здесь и сейчас*, вовсе не помышляя ни о каких других временных и пространственных горизонтах бытия. Гоголь выписывает жизнь тела в подробностях. Он доподлинно великий мастер красноречивых и выразительных подробностей! Сколько в его прозе описаний еды, физических состояний! Мы помним все то гастрономическое изобилие, что поглощали герои «Старосветских помещиков», какие ненужные вещицы окружали Плюшкина, как соотносился интерьер усадьбы Собакевича с физическим обликом хозяина. Живописен быт запорожцев в «Тарасе Бульбе», сколько в их повседневной жизни телесной мощи и разгула!

Причем, в последнем случае социум воспринимается как единое целое, как некое совокупное тело. Оно неделимо. Член социума ощущает себя частью этого целого. В «Тарасе Бульбе» таким единым целым является Запорожская Сечь, запорожцы как общность. Тарас убивает Андрия как ущербный, «гангренозный» орган, угрожающий здоровью и целостности всего организма. Это мучительно, больно, но жизненно необходимо. Таким образом, Тарас выступает не только от своего имени, но от имени всего запорожского социума. Это не только и, может быть, не столько персональный, индивидуальный выбор, но и проявление коллективной воли надличностного роевого сознания. Народное тело предохраняет само себя от распада, ведь индивидуальное своеволие угрожает телесной целостности.

§ 36. Спор тела и духа в литературе советского периода

Данная ценностная иерархия повторилась и в советскую эпоху: рабочий класс, партия, советский народ осмысливались в телесных, сугубо материальных категориях. Так, для Глеба и Даши Чумаловых («Цемент» Ф.Гладкова) принадлежность к единому целому класса,

охваченного порывом созидания нового общества, важнее персональной судьбы их единственного ребенка, сданного в детдом и там умершего. Павлик Морозов, согласно официальной идеологии, отнюдь не порождение семейного тела (в высшем идеологическом смысле), он принадлежит общему телу и воспринимает эту принадлежность как сверхценность. Отсюда живучесть предельно идеологизированных концептов «родина-мать», «отец народов» и т.п. Социалистическое преобразование общества описывалось языком телесных практик, воспринималось как усовершенствование народного тела, его коллективное воспитание. Отсюда забота о духовной пище, контроль за своеобразной диетой (есть «вредные» духовные продукты, которые надо устранять из каждодневного «рациона»). Вспомним популярные в советскую эпоху выражения — «нездоровые мысли», «идеологическая отравка», «тлетворное (т.е. источающее яд, тлен) влияние Запада» и т.п.

Однако движение от индивидуума к социуму — это горизонтальный вектор движения. А ведь есть еще и вектор вертикальный, предполагающий некий абсолют (этический, духовный) как верховную инстанцию. Гоголь подводит нас к такой мысли: если тело так и не обогатилось духовной составляющей, не возвысилось, не преодолело себя, свои элементарные инстинкты, то ему грозит участь стать мертвой обездушенной вещью, предметом. Русский язык удивительно четко улавливает порог смерти между словом мертвец и труп. Существительные эти склоняются по-разному: *мертвец* как одушевленное (в нем еще как бы сохранились следы только что завершившейся жизни), *труп* как неодушевленное (он уже суть предмет). В оксюморонном названии своей знаменитой книги «Мертвые души» Гоголь придал слову «душа» вещное, предметное значение. Душа по христианской традиции не может быть мертвой, ее, как вещь, нельзя продать. В этом как раз и заключается трагический смысл выражения «заложить душу дьяволу». Когда у Сигизмунда Кржижановского в повести «Автобиография трупа» читаем: «В каждого человека вдет труп», то обнаруживаем продолжение этой смысловой линии (человек при жизни душевно и духовно «умирает», продолжая лишь телесное, чисто физическое, почти растительное существование). В жизни человека есть, увы, потенциальная возможность преждевременного душевного и духовного старения и умирания. Из этого ряда соотнесений — и оксюморонное же заглавие пьесы Льва Толстого «Живой труп». Когда в мейерхольдовской сценической версии гоголевского «Ревизора» во время знаменитой «немой сцены» живые актеры при минутном затемнении подменялись

манекенами, то механизм превращения бездуховных гоголевских чиновников в немую вещь демонстрировался наглядно с известной наочностью. Манекены могли «держать паузу» сколь угодно долго.

Спор тела и духа - это спор о разных видах и степенях персональной свободы. Литература XX века часто демонстрировала парадокс: при физической несвободе человек мог сохранять свободу внутреннюю и, напротив, имея свободу физическую, оказывался в плену собственных ограничений, комплексов, страхов.

А вот совсем другое. Об экспериментах заключенного над собственным телом, принимающих форму коммуникации и вызова писал Андрей Синявский: «Он (заключенный - С.Г.) находится на грани, но он еще не умер и не сошел с ума. Что ему прикажете делать, чтобы доказать, что он еще жив, разумен и кое-чем еще владеет? Он пользуется — в этом случае — своим телом (больше у него ничего не осталось), для того, чтобы перейти на какой-то последний, тотальный язык и сказать на нем обществу примерно следующее: «Вы отняли у меня все — свободу, жизнь, землю и небо. Но вот это тело — оно *мое*, это *моя* собственность. *Я* здесь хозяин!..». Подчас речь эта, не сказанная и даже не осознанная, невольно строится наподобие своеобразного спектакля, который разыгрывается перед охраной, перед начальством, перед сидящими здесь же в камере другими арестантами, либо — более отвлеченно — перед всем светом. «Самоедство» становится формой театрального действия и зрелища»⁷².

Гоголевский смех был во многом именно преодолением ограниченно-телесного в человеке, возвышением его (человека) над самим собой. Смех выводит из внутренних психологических тупиков и закоулков. Смех есть та спасительная *дистанция*, которая позволяет человеку (повествователю, герою, читателю) посмотреть на себя со стороны и удивиться жалкому ничтожеству собственных поведенческих мотивов.

§ 37. Телесное и вещное

Исследователи отмечают, что *телесность* проникла в мыслительные практики XX века во многом благодаря фрейдизму, оправдавшему телесные ощущения и инстинкты. Телесность стала манифестироваться как антитеза духовному. Человек стал пониматься преж-

⁷² Синявский А.Д. Литературный процесс в России. М., РГГУ, 2003. С. 246.

де 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 вещи. Если всегда человек владел вещью, если его социальный, имущественный статус зависел от того, какими вещами и в каком количестве он владеет, то в веке двадцатом уже вещь начинает владеть человеком, она обретает свою самоценность.

В этих процессах есть немало общего. Стала возможной «смена» тела (смена пола, различные пластические операции). Тело, как и вещь, можно «сменить». Повести М.Булгакова «Роковые яйца», «Собачье сердце» построены на манипуляциях с плотью, телом. Писатель высмеял претензии создаваемого 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 механической операцией по созданию нового тела.

Тела делаются, как производятся вещи. Гоголь использовал множественное число, подчеркивая смешную повторяемость явления. Одна только пара Добчинский и Бобчинский чего стоит! Замятин, используя множительную призму, заселил роман «Мы» однотипными «нумерами». Не случайно американский футуролог второй половины XX века Олвин Тоффлер писал о «модульном человеке», «легко заменяемом человеке».

Причем, вещь и тело в творчестве продолжателей гоголевской традиции «встречаются», тесно взаимодействуют, забавно пересекаются. Так, в булгаковских «Похождениях Чичикова» ценная вещь в буквальном смысле слова прячется в теле. «Взрезать его, мерзавца! У него бриллианты в животе!».

В XX веке политика порой выражала себя в категориях телесных практик. Уловив это, Андрей Платонов писал об «аплодирующих автоматах» — власти от человека требуется лишь одно нужное в политической жизни движение, и живые руки заменяются механи-

ческим устройством, производящим вполне «предсказуемое» действие. Кстати, к платоновской технике комического относится переосмысление устойчивых выражений, в частности, связанных со сферой телесного. Так, выражение «работать не покладая рук» имеет, как правило, позитивный смысл. Платонов в повести «Впрок», казалось бы, и изображает именно такую неустанную работу своих героев. Однако обесмысливает картину всеобщей занятости ненужность дублирующих друг друга действий. Картина эта базируется на комическом принципе мнимости. «Рачительная подготовка» к сеvu оборачивается взаимным недоверием колхозников («Каждый считал для пользы дела другого дураком»).

Телесное может присутствовать и в форме минус-приема. Так, от гоголевских фантомных образов ведут родословную и персонажи прозы Юрия Тынянова. В «Подпоручике Кижe» и «Восковой персоне» мы имеем дело с псевдотелом, с телом как мнимостью.

Напротив, избыток телесного и вещного создает ощущение духоты. Вспомним «Уездное» Е.Замятина и обуреваемую тревоугодием и похотью Чеботариху.

Тело и вещь становятся парадоксальными заменителями мирозерцания, убогим знаменателем целой жизни.

Художественное сознание XX века постоянно работало с такими категориями, как **абсурд, автоматизм, серийность, телесность, вное, метаморфоза, парадокс**. Данные категории предстали во весь свой рост именно в это время и стали сложным, многосоставным зеркалом, отразившим противоречивый, жестокий, трагикомический XX век. Художественное сознание XX века было процессуальным, текучим, изменчивым. А у любого процесса есть своя исходная точка, свой исток. И одним из таких эстетически значимых истоков, безусловно, был художественный опыт Гоголя.

§ 38. Изображение предметного мира

Созидавая художественные миры, писатель стремится придать описанию физических параметров этих реальностей особую наглядность. Читатель должен воочию, предметно себе представить изображенные автором городские улицы, сельские околицы, старинные дворцы и современные здания, внутреннее убранство жилищ людей разного социального статуса, предметы бытового обихода. В литературе сосуществуют план изображения и план выражения, продуктивно друг друга обогащая. План изображения в первую очередь связан со зрительным восприятием, и это позволяет называть литера-

туру «словесной живописью». План выражения касается передачи с помощью слова определенного настроения, эмоционального состояния, а это уже сближает литературу с музыкой как искусством преимущественно выразительным (богатый художественный опыт поэтов-символистов тут весьма показателен).

Занимаясь изображением внешнего мира, окружающего героя, писатель неизбежно упирается в вещь, в рукотворный предмет. Внешний мир героя — это, как правило, не только природный, но и вещный мир. Как известно, есть понятие Второй природы. Первая природа — это тот изначальный естественный мир с его озерами и реками, горными утесами и песчаными барханами, с его многообразной флорой и фауной, мир, который сформировался еще задолго до появления *homo sapiens*'а и с которым эволюционирующий человек вступал в определенные отношения дружбы-вражды. Но постепенно разумный человек «обрастал» рукотворными предметами, создавая свой собственный многокомпонентный вещный мир, который и стал именоваться Второй природой.

§ 39. Вещь и ее культурные функции

Вещь можно изучать по-разному. Ее можно рассматривать с научно-технической точки зрения, дотошно выясняя, какие базовые физические или химические законы легли в основу создания вещи, какие конкретные технологии и производственные процессы для этого насущно потребны и т.д. Но вещь — понятие весьма интересное и в антропологическом измерении. Как человек живет среди вещей? Что они для него значат?

Разноплановые, дополняющие друг друга функции вещи накапливались в человеческой истории в соответствии с усложнением социального бытия личности. Первоначально вещь вошла в повседневную жизнь и в сознание человека в своей сугубо *утилитарной* функции. Предметный мир древнего человека ограничивался самым необходимым, что диктовалось условиями быта племени, его отношениями с внешним миром (охота, собирательство, военные столкновения с другими племенами). Необходимость предмета (скажем, посуды или оружия) определялась его практической полезностью в конкретной жизненной ситуации.

Параллельно часть вещей, входивших в обиход человека, приобретала *сакральный* и *статусный* смыслы.

Сакральное было связано с мистической функцией вещи, наделением ее многомерной духовной символикой. И эпохи древнего

языгаеского идолопоклонства, и эпоха христианства создавали свои предметные миры. Церковная утварь многопредметна, и каждый предмет, находящийся в храме, имеет свое конкретное назначение и свой глубокий символический смысл.

Вещь в ее статусной функции могла стать символом власти, богатства, обозначением высокого места человека в воинской иерархии. Скипетр и корона, держава и трон, именное оружие, ордена и медали, парадные мундиры и камзолы, дорогие сервизы для особых празднеств, кареты и коляски — все свидетельствовало о принадлежности их обладателей к особому социальному слою.

К неутилитарным функциям вещи можно отнести еще две семантически важные функции — *эстетическую* и *мемориальную*. Уже в самые ранние эпохи своего становления человечество нуждалось в эстетическом переживании, в праздном созерцании прекрасного объекта для отдыха и душевного равновесия. Человек стал окружать себя множеством красивых вещей с нулевой утилитарной функцией (не случайно для обозначения таких вещей возникло специальное слово «безделушка»), но с приобретшей особую важность функцией эстетической. Точно так же вещь в ее мемориальной функции может быть лишена практического смысла, бесполезна с утилитарной точки зрения. Такой предмет ценен лишь тем, что хранит память о давно умершем человеке. Разглядывая старинные фотографии, почтовые открытки, письменные принадлежности, какое-нибудь незатейливое бабушкино рукоделье, мы погружаемся в отошедшее время, пытаемся представить себе уклад жизни наших предшественников, строй их мыслей и повседневных переживаний. Мемориальная предметная часть литературных музеев в этом отношении имеет свою конкретную семантику. Вещи, принадлежавшие тому или иному писателю, выступают непосредственными «свидетелями», а то и «соучастниками» живого творческого процесса.

§ 40. Художественная подробность и художественная деталь: смысл понятий

Литературоведы, изучая первоэлементы, мельчайшие слагаемые художественного произведения, различают понятия «художественная *подробность*» и «художественная *деталь*». Об этом писал еще в 1960-е годы в книге «Искусство детали» Е.Добин. Главная задача, которую решают и подробности, и детали, в общем-то одина — через призму ничтожно *мало*го увидеть максимально *много*е. Но очевидно и принципиальное различие. Подробностей всегда должно

быть *много*, для них, так сказать, действенна «арифметика больших чисел». Склонный к подробному бытописательству Н.Гоголь увлекается предлинными перечислениями: тут и разнообразные кушания («Старосветские помещики»), и элементы казачьей амуниции («Тарас Бульба»), и плюшкинский хлам («Мертвые души»). Секрет воздействия художественных подробностей — в их суммарном типологическом эффекте, в их постепенно возрастающем накоплении.

Единичность художественной детали объясняется тем, что она имеет концентрированный смысл, берет на себя максимум семантической нагрузки, как бы замещая многие потенциальные подробности. Максимально семантически расширяясь, деталь может приобрести масштаб универсального символа. В начале рассказа В.Набокова «Весна в Фиальте» упомянута афиша бродячего цирка, а в финале автомобиль, в котором едет Нина со своими спутниками, врежется именно в фургон этого бродячего цирка. Зачем писателю понадобилась именно эта деталь, давшая в начале повествования неясный сигнал тревоги, а в конце соединившая гибель героини и нелепый случай (почему именно этот злополучный цирковой фургон оказался на пути мчащегося автомобиля?)? Может быть, цирк выступил в сознании писателя некоей емкой метафорой человеческого существования как такового: всегда, как и в цирке для канатоходца, есть зыбкая грань, отделяющая жизнь от смерти; есть иллюзия людского единения (скрепы, объединяющие публику в цирке, эфемерны и временны); всегда найдутся праздные зеваки — зрители чужого счастья или чужой беды. Ко многим раздумьям подводит читателя, казалось бы, не столь значимая набоковская деталь.

Для демонстрации всей совокупности художественных функций, которые выполняют в литературе подробности, Е.Добин посвящал специальную главу упомянутого нами исследования анализу произведений Гоголя, а в другой главе обращался к малой прозе Чехова для функционального изучения отдельных емких деталей. 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.Трифопова, Ф.Искандера. В то же время история малой юмористической прозы XX века свидетельствует об усвоении чеховских уроков детализации и лапидарности. Эти две творческие установки дополняли друг друга.

Подробности и детали становятся особо значимыми в различных *описаниях* — описании внешнего облика героя (портрет, мимика,

жест, костюм, походка, взятые в неразрывном единстве), описании интерьера (через показ вещного окружения можно приблизиться к пониманию характера героя, ведь в отборе вещей, составляющих личное пространство человека, проявляется уникальность личности), в городском и сельском пейзажах. Однако в этих описаниях важно не само наличие той или иной вещи, а *отношение* человека к ней. Спектр таких отношений многообразен — от явно выраженного небрежения до патологической жадности и фантастического скопидомства. Обладание вещью порой становится синонимом обладания миром. Обилие приобретенных человеком вещей повышает его самооценку, при этом недалекий человек порой даже не подозревает, что разрастающийся внешний предметный ряд лишь примитивно компенсирует внутреннюю духовную пустоту человека, выступает легковесным замещением утраченных или так и не приобретенных внутренних личностных смыслов. Человек, рассматривающий обладание вещи как единственную жизненную цель, вступает на парадоксально двусмысленную и скользкую дорожку: власть человека над вещью в конечном счете оборачивается тотальной властью вещи над человеком. Человек становится жалким заложником вещного мира. Центральный герой пушкинской маленькой трагедии «Скупой рыцарь» в известном монологе, произносимом у распахнутых сундуков с сокровищами, торжественно возглашает: «Я царствую! Я торжествую!» Но убого его торжество, торжество одинокого скупца-фанатика, вынужденного скрывать свои восторги в глухих подвалах замка. И «царствование» оборачивается «рабством». Торжествуют вещи, а человек редуцирован.

Вещь в системе социальных связей может стать и благой *вестью*. Таков смысл вещи-подарка. В процессе одаривания один человек передает другому человеку энергию дружеской приязни, искренней симпатии, глубокой любви. Вещь в этом случае наполняется позитивными смыслами, она становится знаком сотрудничества, сочувствия, сорадования, человеческого со-Бытия.

§ 41. Вещь как знаковый эквивалент эпохи

Каждая эпоха имеет свой набор вещей, выступающих *знаковыми эквивалентами* времени. Мы можем адекватно считывать ведущие смыслы эпохи по отдельным характерным предметам. Перелистаем журналы мод эпохи Серебряного века; познакомимся с книжным дизайном того времени; создадим себе представление о популярных прическах, разглядывая старинные фотографии; изучим гастроно-

мические предпочтения эстетствующей публики начала XX века; - и весь этот разнородный предметный ряд (от экипажей и первых автомобилей до ресторанных меню, затейливых фотоальбомов и конфетных коробок, оформленных в стиле модерн) донесет до нас колорит эпохи как неразрывного культурного Целого. Предметные детали, вводимые писателями в произведения, также побуждают читателя к опознанию ключевых смыслов эпохи через освоение-«узнавание» совокупности знаковых вещей времени.

Пространственные маркеры сатирико-юмористического произведения

§ 42. Редуцированное пространство

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"⁷³. 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" (315).

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 юмористической (а по сути трагикомической) новеллистике М.Зощенко. 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

⁷³ Заяицкий С.С. Судьбе загадка: Повести и рассказы. М.: Московский рабочий, 1991. С. 299. Далее в данной главе цитаты из произведений писателя приводятся по этому изданию — непосредственно в нашем тексте после цитаты указывается только страница.

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" (295). Смех, как писал А.Бергсон, "требуется хотя бы кратковременной анестезии сердца"⁷⁴. 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" Артенев "проводил целые дни, лежа на диване" (пространство предельно минимизировано), но при этом читал "песни провансальских трубадуров" (293). "У меня была бумага, шелковистая и гладкая, как выхолщенная кожа. Я писал на ней золотыми чернилами изысканные сонеты" (293). Этот мир мог быть пространством приятных путешествий, осуществляемых в комфортабельных условиях: "...я садился в коричневый вагон с золотыми львами — помните "Compagnie Internationale"? — и через два дня меня оведал морской ветерок и вдали в темную воду вонзались огни Венеции..." (294). 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.

§ 43. Минимизация пространства и мотив смерти

Но перейден исторический рубеж, и уже не человек выбирает оптимальный масштаб жизненного пространства, а за него выбира-

⁷⁴См.: Бергсон А. Собр. соч. Т. 5. СПб., 1914.

ют. 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" (310). По правилу парадокса в такой тесноте неразлично 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!" (318). 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" (300). Или: "Смерти боюсь смертельно" (300). 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 создаваемыми 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*, 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"⁷⁵; 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 обличий — не привычным по произведению Распэ хвастуном и фантазером, а прежде всего *острословом* и *парадоксалистом*.

⁷⁵ Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов: Повести, рассказы. М., 1991. С. 589.

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 укорененности 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.Зоценко, "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 в стилистике так называемого "черного юмора" (как и его лапидарная сказочка "Арапы"). Движение одних пассажиров трамвая или поезда нередко становится фатально *гибельным* для других. "Жена моя поездом была перерезана ровнехонько пополам: мешочники столкнули" (295), — 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.

§ 44. Фантасмагоричность пространства

Пространство может стать вместилищем *мистических* сил. О маленьком деревянном домике в рассказе "Судьбе загадка" сообщается вполне серьезно как об одном "из тех, в которых, по словам старушек, и доныне в полночь собираются призраки надворных и титулярных советников и, расстегнув вицмундиры, играют в стуколку" (296). Они готовы исчезнуть в одночасье. "Красавец... тотчас стал скелетом и рассыпался неслышно" (302). 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 *фантасмагорическое 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 подчеркнуто 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 на контуры некоего воспроизводимого пространства. "Комната, как сказано было в одной грамоте, "населяемая" гражданином Артемовым, 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 пшеном наполненная кастрюля. Неудивительно было бы здесь, как и в бутафорской, встретить короля рядом с чертом или бродягой" (296-297). 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") (316). Или (из того же текста): "Какой-то лохмач загородил вдруг вселенную своим пятипудовым мешком, а за ним другой, а за ним третий" (319).

Писатель вводит и своеобразное *минус-пространство*. Это зияние становится знаковым результатом метаморфозы *исчезновения*. Пропадает дом № 5 и физическое зияние (о доме лишь напоминает груда кирпичей) рождает соответствующее зияние уже как психологическую реакцию: "Петр Алексеевич все ходил по переулку, но уже ничего не искал, и в сердце у него стало пусто, как в проткнутом шалуном мячике" (с.323).

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.Зошенко, М.Булгаков, С.Кржижановский. В сфере художественных исканий мастеров-современников обнаруживались, таким образом, некоторые весьма значимые общие тенденции.

§ 45. Театральный код

в художественной практике юмориста

Театр, как первая любовь, вошел в жизнь поэта, юмориста, меуариста Дон-Аминадо еще в юности. В.И.Коровин, автор предисловия к однотомнику «Наша маленькая жизнь», отмечает: «Еще в провинции ему удалось побывать на спектаклях, где ставились пьесы Островского, Найденова, Метерлинка, Гауптмана и ныне совсем забытых драматургов. Имена модных актеров и блиставших красноречием адвокатов были ему хорошо знакомы. С тех юношеских лет Дон-Аминадо полюбил театр, причем, не только серьезные жанры, но и такие легкомысленные, как водевиль, шутивную миниатюру, «капустник»⁷⁶.

Наступили годы исторических потрясений, когда, говоря словами Дон-Аминадо, «история сводится к нулю, а география — к подворотне», когда стрельба становится «передачей мыслей на расстоянии». Эта трагическая эпоха приобретала порой театральный характер, как ни парадоксально это звучит. На глазах пребывающего в шоке человека произошла грандиозная смена декораций. 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 одиночасье» рухнула гигантская империя, буквально исчез, обратился в ничто, в пустоту старый мир с его институтами освященной многовековыми традициями власти, с его сословиями, имущественными отношениями, ритуалами, всем укладом жизни... Исчезли вывески с названиями привычных учреждений, учебных заведений, улиц, площадей. Исчезли старые газеты и журналы. Исчезли буквы ять, фита, ижица, перестал ставиться в конце слова твердый знак. Начали исчезать из обывденного обихода многие слова. Это исчезновение было не локальным, частным, касавшимся лишь какой-то одной определенной сферы бытия, а всеохватным и каскадоподобным. Естественно, такой процесс стремительных реальных изменений окружающей жизни не мог не поразить воображение человека того времени.

На смену исчезнувшего точно так же, точно по мановению волшебной палочки, появлялись новые учреждения, большие и малые (наробразы, Тео, Гуконы), новые формы человеческого общежития.

Надо заметить, что сама театральность жизни не была чем-то новым. Для начала XX столетия вообще были характерны и теат-

⁷⁶ Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. М.,1994. С. 5

ральность художественной среды, и так называемое «творческое (игровое) поведение». Всевозможные «коронации поэтов», розыгрыши, переодевания, мистификации были популярны в это время.

Эмигрантская судьба забросила Дон-Аминадо в Париж. Как и Сашу Черного, как и Тэффи, как и многих других. Кстати, путь в Париж был достаточно долгим и трудным, чреватым опасностями. Он лежал через города юга России, через Одессу. Описание Одессы 1918 года в книге «Поезд на третьем пути» строится на контрастах. С одной стороны, город, казалось бы, живет своей независимой, бурной и полноценной жизнью.

«Театры переполнены, драма, опера, оперетка, всяческих кабаре хоть пруд пруди, а во главе опять «Летучая мышь» с неутомимым Никитой Балиевым. Сытно, весело, благополучно, пампушки, пончики, булочки, большевики через две недели кончатся, «и на обломках самовластья напишут наши имена»... (640).

А, с другой стороны, «в городе паника. Примусов и в помине нет. Податься некуда» (640). "Смена власти произошла чрезвычайно просто. Одни смылись, другие ворвались» (640).

С этой поры Дон-Аминадо смотрит на Россию (и старую, и новую) из окна парижской съемной квартиры. Этот взгляд неизбежно «редактируется» политизированным сознанием наблюдателя. Писатель не может оставаться беспристрастным свидетелем. Это скажется, скажем, на заведомо пристрастной и негативной оценке театральных экспериментов Мейерхольда. Сатирик увязывает это с запросами новой власти, считая режиссера «прикормленным» «хозяевами новой жизни».

В сознании новый смысл и новую ценность приобретают воспоминания о провинции, образы провинции.

Дм. Замятин в книге «Метагеография: Пространство образов и образы пространства» (/Дм. Замятин. — М.: Аграф, 2004. — 512 с. - (Серия «Кабинет визуальной антропологии»)) пишет: «Дадим определение метагеографии города. Под метагеографией города понимается конструирование, разработка специфических ментально-географических пространств, в структуре которых главенствующие роли принадлежат знакам и символам определенного города, а также пространственным представлениям о нем» (214). В русской литературе прочное место занял город уездный.

§ 46. Осмысление уездной жизни: синтез юмора и лиризма

Уездное измерение жизни — знаковая величина для русского менталитета. Не случайно в начале XX века появляется целый весьма представительный ряд таких произведений, как «Городок Оку-

ров» М.Горького, «Уездное», «Алатырь» Е.Замятина, рассказы и повести «заволжского» цикла АН.Толстого, «Деревня», «Суходол» И.Бунина, «Пески», «Город в степи» А.Серафимовича и др. Какой суммарный вывод можно сделать, читая и перечитывая эту «библиотечку», состоящую из книг на провинциальную тему? Какие социальные патологии диагностировали художники, называвшие себя как традиционными реалистами, так и «неореалистами»? На первый взгляд, могло показаться, что провинциальная среда слишком герметична, и уездное со столицами не представляют собой систему сообщающихся сосудов. Но обнаружилось, что именно здесь, в провинциальной глуши, можно было усмотреть то, чего не увидишь в столицах и что позволяет выстраивать социо-культурные и исторические прогнозы. В провинции жизнь отстаивается, фильтруется, консервируется. Здесь можно обнаружить уцелевшую архаику. Здесь до поры, до времени «хранятся» модели социально-психологического поведения, которые могут стать доминирующими при определенных «удобных» исторических обстоятельствах. Именно в таком неподвижном захолустье разглядел Е.Замятин (повесть «Уездное») того самодовольного и отталкивающего своими физиологическими проявлениями Зверя, который через несколько лет будет вершить самосуд на петроградских улицах (рассказ «Дракон»).

Отношение к уездному городу зависит от ракурса восприятия. Тут важна избранная точка зрения. Если на уездный город смотрят из другого времени глазами мемуариста, то самый заурядный городишка может неожиданно обрести особую ценность и поэтическую наполненность как город невозвратимой молодости. А если к временной удаленности добавляется и удаленность пространственная, скажем, продиктованная вынужденной эмиграцией автора, то получает развитие тот мотив «утраченного рая», который в разных вариантах мы обнаруживаем в творчестве и И.Шмелева, и В.Набокова, и И.Бунина. Свои воспоминания «Поезд на третьем пути» Дон-Аминадо начинает выразительными словами: «Есть блаженное слово — провинция, есть чудесное слово — уезд. Столицами восторгаются, восхищаются, гордятся. Умиляет душу только провинция. Небольшой городок, забытый на географической карте, где-то в степях Новороссии, на берегу Ингула, преисполняет сердце волнующей нежностью, сладкой болью.

— Потерянный, невозвращенный рай!» (489).

И дело не в самой провинции и каких-либо ее особенных достоинствах. Дело в незаметно пролетевшей молодости, в очаровании той юношеской наивности, о которой поэт вспоминает с легким элегическим вздохом:

Пасха. Платице в горошину,
Легкость. Дымность. Кисея.
Допотопная провинция.
Клены. Тополи. Скамья.

Брюки серые со штрипками.
Шею сдавливают рант.
А в глазах мелькает розовый
Колыхающийся бант.

Ах, пускай уж были сказаны
Эти старые слова.
Каждый год наружу новая
Пробивается трава.

И это не только ностальгия по утраченной полосе жизни, пол-
ной радужных надежд и мечтаний. Это и поиск тех первооснов, тех
базовых начал, которые бы восполнили *дефицит устойчивости жизни*
эмигранта-скитальца. Ее, этой устойчивости, в зыбком вагоне па-
рижской жизни, явно не хватало.

В 1926 году на берегах Сены поэт пишет стихотворение «Бабье лето».

Нет даже слова такого
В толстых чужих словарях.
Август. Ущерб. Увяданье.
Милый единственный прах.

Русское лето в России.
Запахи пыльной травы.
Небо какой-то старинной,
Темной, густой синевы.

Утро. Пастушья жалейка.
Поздний и горький волчец.
Эх, если б узкоколейка
Шла из Парижа в Елец.

Нет, отнюдь не все в уездной жизни способно было породить
восторженные эмоции. Можно говорить о весьма элементарной ана-
томии и физиологии уездного города, обрисованной мемуаристом.
«Держался город на трех китах: Вокзал. Тюрьма. Женская гимназия.
Шестое чувство, которым обладал только уезд, было чувство желез-
ной дороги» (489). Уездный город давит своей убогой теснотой и

безнадежностью повторяемости судеб жителей: «Торопиться некуда было, все под боком, из одного конца в другой рукой подать, и весь от Бога положенный путь, от рождения и до смерти, проделать не спеша, вразвалку, по образу пешего хождения» (493).

Но было место, где царил очаровательная греза, где можно было вырваться из оков удушающей общенщины. Театр - это, может быть, единственное (если не считать, конечно, книги) окно в большой мир, лежащий далеко за пределами весьма герметичного и пресного провинциального существования. Дон-Аминадо в книге «Поезд на третьем пути» с умилением вспоминал: «Одним из страстных увлечений ранних гимназических лет был театр. Только в провинции любили театр по-настоящему. Преувеличенно, трогательно, почти самопожертвенно, и до настоящего, восторженного одурения. Это была одна из самых сладких и глубоко проникших в кровь отрав, уход от повседневных, часто унылых и прозаических будней, в мир выдуманного, несуществующего, сказочного и праздничного миража» (498).

Об этом свидетельствует написанное Дон-Аминадо в 1928 году стихотворение «В театре»:

Есть блаженное слово - провинция...
Кто не видел из русских актрис
Этот трепет, тоску, замирание
Во блистательном мраке кулис!..

Темный зал, как пучина огромная,
Только зыбкие ramпы огни.
Пой, взлетай, о, душа многострунная,
Оборвись, как струна, но звени!..

Облети эти ярусы темные,
В них простые томятся сердца.
Вознеси, погрузи их в безумие
И кружи, и кружи без конца!..

Дай испить им отравы сладчайшие,
И, когда обессилевши, ниц
Упадешь на подмостки неверные
Хрупкой тяжестью раненых птиц,

Дрогнет зал ослепительной бурей
И отдаст и восторг, и любовь
За твою небылицу чудесную,
За твою бутафорскую кровь!..

Становясь на точку зрения восторженного, романтически настроенного юного зрителя, то есть себя раннего, гимназических лет, Дон-Аминадо, смакуя словосочетания и созвучия, перечисляет названия пьес, составлявших репертуар провинциального театра:

«Если зажмуриться и, повинаясь какому-то внутреннему ритму складно и раздельно повторять вслух названия пьес и имена актеров то кто его знает, может получиться почти поэма, а уж стихотворение в прозе наверное!»

«Кин, или Гений и беспутство».

«Наш», «Заза» и «Цыганка Аза». И, конечно, «Казнь» Николая Николаевича Те.

«Гувернер». «Первая муха». «Убийство Леди Коверлэй». «Сумасшествие от любви». «Блуждающие огни». И «Ограбленная почта».

А при всем том, «Братья-разбойники» Шиллера, «Сарданапал» Байрона, «Измена», «Старый закал» и «Соколы и Вороны» кн. Сумбатов-ва.

Две мелодрамы — «Сестра Тереза, или За монастырской стеной». И «Две сиротки».

А потом «Ганнелле» Гауптмана. «Огни Ивановой ночи» и «Да здравствует жизнь» Зудермана.

«Дама с камелиями», «Мадам Сан-Жэн».

А «Монна-Ванна» Метерлинка!.. И, разумеется, знаменитые «Дети Ванюшина» молодого Найденова.

А главное — Островский, Островский, Островский.

«Гроза». «Бедность не порок». «Без вины виноватые»...

И два героя, за которых мы охотно пошли бы в огонь и в воду, — по-разному несчастные и по-разному молодому сердцу близкие, — Лиза Торцов и Тришка Незнамов.

«Пьем за здоровье тех матерей, что бросают своих детей под забором!..»

Какое сердце могло это выдержать? Весь театр всхлипывал, и только мы, молодежь, одержимые сатанинской гордостью, всхлипывать не смели, но сморкались зато часто и усиленно. Ибо в этом было утверждение личности...

А актеры! Актрисы! Служители Мельпомены! Жрецы, «хранители священного огня»!

И прочая, и прочая, и прочая» (498-499).

Восторг, патетика у Дон-Аминадо часто перемежаются с юмором и даже иронией:

«...умиленное восхищение не знало пределов. А самое изумительно заключалось в том, что подавляющее большинство потрясенных зри-

телей, девяносто девять на сто, и понятия не имели ни об Эросе, ни о Психее, ни о символах, ни о мифах. Но так велика была потребность в музыке непонятных слов, пламени театральных треножников...» (499).

Не без комического снижения описывается неказистое здание, в недрах которого рождались эти дурманные невзыскательную провинциальную публику цветные миражи: «Театр был выкрашен в ярко-розовый цвет, на фронте золотыми буквами так и было начертано: Храм Мельпомены. А под сим пояснение: театр отставного ротмистра Кузмицкого. Четыре колонны поддерживают фронтон: направо — вход для публики, с левой стороны — святая святых: вход для артистов» (500). С явной иронией описывается и охота экзальтированной публики за кумирами в надежде заполучить воделенный автограф, и фразы-клише таких автографов, раздаваемые неутомимым почитателям: «Редакция актерских автографов была большей частью типа стандартного: «Пусть жертвенник разбит, огонь еще пылает... На добрую память истинному другу искусства Володе Сыромяткину — благодарный Артамон Рампов-Запортальский» (500). Тут соединяется и ирония по отношению к не очень взыскательной и заведомо благодарной публике, и самоирония по отношению к себе тогдашнему, всерьез разделявшему восторги непритязательной публики и еще не обладавшему более или менее развитым эстетическим вкусом.

§ 47. Пространственная литота

В 1920-е годы образ города в русской литературе оказывается прочно связанным с мотивом *тесноты*. Причем, это касается и российских столиц, и уездных городков, и даже далекого эмигрантского Парижа. В сочинениях М.Зощенко, М.Булгакова, А.Платонова теснота становится угрожающе тотальной, ибо это не только чисто физическое измерение («А кухня, знаете, узкая. Дратся неспособно. Тесно. Кругом кастрюли и примуса»), но и измерение духовной и душевной жизни изображаемых «мелких» людей. Важное значение приобретает, как мы уже отметили, минимизированное пространство в образной системе «Трагикомических рассказов» С.Заяицкого.

В литературе русского Зарубежья так же часто присутствует наполненная горькой иронией пространственная *литота*. Парижские кварталы, преимущественно заселенные российскими эмигрантами, писатели называют «Парижском», как бы отделяя пространство своей жизни в изгнании от большого Парижа и Европы. Жизнь реду-

цировалась, сократилась до унылого существования в небольшом городке, где все друг друга знают. Что-то уездное слышится в самом слове «Парижск». В категориях провинциального захолустья описывает, к примеру, Тэффи «русский Париж» в своей книге «Городок»: «Городок был русский, и протекала через него речка, которая называлась Сеной. Поэтому жители городка так и говорили:

— Живем худо, как собаки на Сене».

Образ провинциального театра связан у Дон-Аминадо не только с воспоминанием об «утраченном рае», с былым увлечением молодости.

Провинциальный театр, взятый как некий концепт, приобретает семантику арсенала дешевой «театральщины», тех моделей поведения, к которым прибегают политические деятели, люди из артистической богемы, представители эмигрантского «русского Парижа». Так, у Дон-Аминадо в книге "Поезд на третьем пути" есть хорошо "рифмующееся" с известным толстовским описанием интеллигентского Петербурга 1914 года ("Сестры") весьма характерное, проникнутое тонкой иронией описание Москвы времени Первой мировой войны: *"2? отдельных кабинетах интендантские дамы, земгусары в полной походной форме, всю ночь звенят цыганские гитары; аршинные стерляди, расстегаи, рябчики на канapé, под собственным наблюдением эрмитажного метрдотеля знаменитого Мариуса; зернистая икра в серебряных ведерках, покрытых морозным инеем; дорогое шампанское прямо из Реймса, из героической Франции; наполеоновский коньяк, засмоленный черным сургучом.*

Смокинги, шелка, страусы, бриллианты, не хуже, чем год назад, на фестивале принцессы де-Брой.

Из Эрмитажа к Яру, в Стрельну, в Самарканд.

Лихачи, тройки, голубчики.

Вас-сиясь, с Иваном! С Петром, с Платоном, Вас-сиясь. Пожалте — прокачу!

И несутся по снежным улицам тысячные рысаки.

Па-берегись!.. Ми-лай!..

Как будто страх обуял весь этот сумасшедший разнузданный мир, страх — не поспеть, насладиться вдоволь.

Недаром, во хмелю, в предрассветном, пьяном изнеможении, размякшие от винных паров эстеты в смокингах, нажившиеся на поставках, мрачно повторяли, уставившись затуманенным взором на соседнее деколье:

Земное счастье запоздало

На тройке бешеной своей... (590-591).

§ 48. Фельетонные черты в суммарных характеристиках эпохи

Манера изложения у Дон-Аминадо часто приобретает фельетонный характер. Вот портрет эпохи, предлагаемый мемуаристом Дон-Аминадо:

"Кого соблазнят, увлекут, уведут за собой в волшебный бор, на зеленый луг, в блаженную страну за далью непогоды, — все эти Навьи Чары и Чавьи Нары, первозданные Лимит, шуты, которых звали Экко, герцоги Лоренцо и из пальца высосанные Франчески, вся эта сологубовщина и андреевщина, увенчанная "Чертовой куклой" Зинаиды Гиппиус и задрапированной в плащ неизвестной фигурой, которая годы подряд стояла на пороге и называлась — Некто в сером?!

Кто будет прогуливать козу в лесную поросль для сладкого греха? Капризно требовать, настаивать, твердить:

О, закрой свои бледные ноги...

Увлекаться Сергеевым-Ценским, спокойно уверявшим, что "у нее было лицо, как улица"?

Кто помнит рассказы Чулкова, стихи Балтрушайтиса, поэмы Мринетти, в переводе Давида Бурлюка?

А ведь все это были только цветочки, ягодки были впереди" (574).

Данную цитату можно продолжать, так как описание литературной эпохи, во всем многообразии ключевых слов, знаковых (сейчас бы сказали — культовых) произведений, модных писательских имен, кумиров занимает у мемуариста несколько страниц. Надо прежде всего обратить внимание на общий иронический (даже местами саркастический) тон и чисто фельетонную стилистику. Автор не углубляется в сложное хитросплетение причинно-следственных связей, в логику литературной борьбы, он легко, с фельетонной непринужденностью и изяществом скользит по пестрой поверхности исторического времени, ограничиваясь отдельными штрихами, общим абрисом, эссеистическими набросками. Можно вспомнить еще один текст, вышедший из-под пера Дон-Аминадо, — его фельетон 1923 года "О птицах". Фельетон претендовал также на специфическую общую оценку литературной эпохи. Автор задумывался о роли в нашем сознании аллегорических персонажей предшествующей литературы, может быть, избыточно популярных и в какой-то мере воистину набивших оскомину:

"Одно в этом мире для меня несомненно:

Погубили нас — птицы.

Буревестники. Чайки. Соколы и вороны. Петухи, поющие перед зарей. Несуществующие, самым бесстыдным образом выдуманные батросы. Реющие, непременно реющие, кречеты. Умирающие лебеди. Злые коршуны и сизые голуби. И наконец, раненные горные орлы:

Сижу за решеткой, в темнице сырой.

Вскормленный на воле орел молодой...

<...> История с орлами продолжалась долго, и неизвестно, когда бы она кончилась, если бы не явился самый главный — с косым воротом и безумством храбрых.

Откашлялся и нижегородским баском грянул:

Над седой равниной моря...

Гордо реет буревестник,

Черной молнии подобный...

Все так и ахнули.

И действительно, птица — первый сорт, и реет, и взмывает, и, вообще, дело делает". Театральные и поэтические символы времени получают под пером Дон-Аминадо ироническое переосмысление. Текст изобилует пародийными смыслами и соотнесениями.

В провинциальном театре все эти парадоксы времени, смена авторитетов, эстетических ориентации, процесс поклонения новым веяниям моды и новым кумирам приобретали особенно наглядный, выразительный характер и не могли не быть отмеченными наблюдательным юмористом.

Таким образом, провинциальный театр для Дон-Аминадо и объект ностальгических восторгов, и объект иронического осмысления. Тем более, что вся политическая жизнь постреволюционной России в какой-то степени становилась всеобщим провинциальным театром, рассчитанным на явно невзыскательного зрителя, прибегающего к дешевым приемам эмоционального воздействия и лобовым средствам внушения.

§ 49. Смешное и театральное как элементы творческого поведения

Интерес к данной проблеме усилился в последние годы в связи с историко-культурными исследованиями, посвященными повседневной жизни минувших эпох и ее семиотическим доминантам. Так, в серии «Повседневная жизнь человечества» вышли работы Л.Тихвинской «Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века» (М., 2005), Д.Засосова, В.Пызина «Повседневная жизнь Петербурга на рубеже XIX-XX веков» (М, 2003). Вопросы изучения художе-

ственного быта и так называемого «творческого поведения» писателя затрагивались в работах С.Бурини, Л.Ф.Кациса, М.П.Одесского и Д.М.Фельдмана о «московском тексте» русской культуры, помещенных во втором томе «Лотмановского сборника» (М., 1997). Повлияли на усиление внимания к этой проблеме и осуществленные в последние 15-20 лет публикации (а также републикации) многочисленных воспоминаний, добавляющих к картине художественной жизни начала XX века немало колоритных деталей и семантически емких штрихов.

Как известно, искусство, генетически связанное с архаическими обрядами, первоначально имело синкретическую природу. Участник обрядового действия пользовался сразу целым набором художественных языков. Слово, звук, жест, костюм, ритуальные предметы (своеобразный реквизит) — все это в совокупности своей создавало единую образную систему. Потом на протяжении веков между различными видами искусства стала углубляться специализация. Появился писатель как таковой, который ограничился исключительно вербальными средствами, с помощью коих должен был дать многомерное представление о постигаемой им действительности. Эта специализация шла дальше, порой «загоняя» художника в узкие жанровые границы. В живописи сформировались целые отряды маринистов, пейзажистов, портретистов, жанристов, баталистов. В литературе наблюдались аналогичные процессы. Писатель порой позиционировал себя сам и (или) воспринимался профессиональной критикой и читательской средой исключительно как романист, новеллист, фельетонист, очеркист, эссеист.

В процессе такой специализации между художником и реципиентом увеличивалась дистанция. В литературе между писателем и читателем всегда находился текст. Автор был знаком читателю только своим отражением в тексте. Иные ипостаси писательской личности оставались вне тех или иных форм манифестации. Скажем, собственная бытовая жизнь творца текста могла быть окутана плотным покровом тайны. Все контакты между производящим сознанием и сознанием воспринимающим шли через текст и только через текст.

Наступившее двадцатое столетие разрушило в искусстве многие границы, казавшиеся прежде незыблемыми. На рубеже XIX-XX веков возникла тяга к древней синкретической многоипостасности творца-шамана. Только в отличие от далеких минувших эпох это обрело черты сознательной установки, художнической стратегии. Художник не хотел довольствоваться только одним языком, его стесняли

онтологические рамки того или иного вида искусства, того или иного типа художественного сознания, того или иного жанра.

Тут следует учесть три обстоятельства.

Во-первых, достижения фотографии, кинематографа, появление новых полиграфических возможностей, демократические процессы в книгопечатании (резко увеличились тиражи изданий) приблизили писателя к массовому читателю. Сотни читателей могли приобрести фотоизображения полюбившегося поэта, прочитать газетное интервью, приоткрывающее завесу над личной жизнью литератора, увидеть автора на экране кинематографа (вспомним кинематографические актерские опыты В.Маяковского).

Во-вторых, бурные динамические процессы социально-исторического развития сделали площадкой межчеловеческих контактов улицу, площадь (митинги, демонстрации, публичные акции), кафе, конференц-зал (как тут не упомянуть о знаменитых диспутах в стенах московского Политехнического музея).

В-третьих, в XX веке чрезвычайно ускорился процесс урбанизации. Затронуло это и Россию. Город стал основным местом и исторических потрясений, и повседневного существования. Погруженная ранее в разрозненные озерца (а то и болота) уездной жизни, Россия собиралась в большие города с другим темпом существования, с другим масштабом притязаний и амбициозных планов.

§ 50. Город как сценическое пространство

Город как наполненная многими смыслами целостность имеет свои доминанты. Их характер, их взаимоотношения друг с другом определяют специфику города, его облик. Одной из таких емких доминант городского пространства, бесспорно, является театр.

Город напоминает сценическое пространство, ограниченное декорациями и различными предметами театрального реквизита. Поле обзора городского жителя ограничено стенами домов, заборами и теряет неопределенность морской или степной дали. Разбитость городского пространства на отдельные уголки, дворики рождает сходство с отдельными «картинами» на театральной сцене. Городская жизнь воспринимается не как сплошной временной поток жизни, а как дискретная череда мизансцен. Автор статьи о московском кафе «Питtoresк» отмечает: «Каждое кафе этих лет обладало своим «хронотопом»: часто оно располагалось в полуподвальных и подвальных помещениях — в местах незаурядных, выпадающих из строгой го-

родской архитектоники и планиметрии. Пространство кафе, расположенное в ночном временном измерении, оказывается вне будничного отсчета времени и придает происходящему там действию элементы условности, театрализованности. Это пространство становится лабораторией идей. Особенность семантики пространства кафе подчеркивалась и в их названиях: «Бродячая собака», «Мышиная нора», «Летучая мышь». Искусство нисходит с Олимпа салонов и театров до кафе, кабаре и кабака и там встречается с «улицей». Мы становимся свидетелями действенности «жизнетворчества» — пространство города начинает выполнять функцию театральных декораций, город постепенно превращается в гигантский театр»⁷⁷.

Великосветский салон и какая-нибудь деревенская околица XIX столетия как место праздного времяпрепровождения — эти «театрики» живой, непосредственной жизни — при всей бездне культурных различий, существующих между ними, имели общую черту: участники каждого такого действия-общения составляли определенный замкнутый круг давно знакомых людей. Все друг друга издавна знали. Появление какого-нибудь «чужака», «свежего человека», могло восприниматься уже как «изюминка» вечера, как событие, как своеобразная сенсация. В большом динамично развивавшемся городе XX века границы этих замкнутых сред были разрушены потоком исторических перемен, размыты. Из достаточно герметичных художественных салонов жизнь «перелилась» в новые резервуары разнообразных кафе, варьете, артистических «подвальчиков», где действовали уже принципиально другие законы. Буквально в двух шагах от эстрадки или столика кафе, действительно, располагалось чужое пространство улицы, потенциально содержавшее в себе какие-то неизвестные вызовы, соблазны, угрозы, опасности. Завсегдатай кафе, хорошо знавший местные артистические нравы, мог оказаться за одним столиком с незнакомцем, человеком непосвященным, случайно забредшим «на огонек», притом персоной весьма агрессивной и отнюдь не толерантной по отношению к происходящему в этом камерном мирке.

⁷⁷ С.Бурини «Кафейная эпоха» в Москве: «Питtoresк» как зеркало города // Лотмановский сборник. Т. 2 / составитель Е.В.Пермяков. М.: Изд-во РГГУ, изд-во «ИЦ-Гарант», 1997. С. 659

§ 51. «Творческое поведение» как экстралитературный прием

И, тем не менее, писатель начала XX века (прежде всего поэт, живущий в большом городе) хотел уже общаться со своим читателем не только опосредованно — через опубликованный текст. Он стремился к прямому, «живому» контакту с адресатом своего художественного послания. Так и возникли знаменитые литературные кафе, так и появился особый тип поэта-эстрадника. Читатели одновременно стали слушателями и зрителями. Поэт воздействовал не только словом (своим текстом как самодостаточным художественным высказыванием), но и экстралитературными приемами: своим голосом, манерой обращения к публике, костюмом, жестом, эпатажными выходками, скандалами. В ход шли самые разные коммуникативные системы, различные поведенческие модели. Появился феномен «творческого поведения» — поэт строил всю свою жизнь (состоящую из поступков, произнесенных слов, сформировавшихся социальных связей и возникших разрывов) как сложную знаковую систему, «писал» эту жизнь как некую новую книгу. Каждый жест, каждая случайная реплика неизбежно становились своеобразной «строчкой» в такой «книге».

Если в XIX веке читатели «толстых» журналов обсуждали тексты (тексты романов, очерков и пьес, тексты публицистических и литературно-критических выступлений), то в начале века двадцатого объектом интереса читателей газет и журналов (количество разновидностей периодических изданий безмерно увеличилось) могли стать, помимо собственно текстов, различные перформансы (вроде «коронации» Игоря Северянина как короля поэтов), поведенческие модели, детали каждодневного артистического и литературного быта. Буржуазная эпоха породила «желтую» прессу, подпитывавшую обывательский интерес публики к светской хронике, скандалам и другим броским внешним формам художественной жизни. Литературная жизнь приобретала разные измерения.

Не случайно появилось понятие «литературного сезона» (наподобие сезона театрального). Летом не только заканчивались сроки театральные антреприз, но и писательская жизнь тоже несколько замирала — сочинители разъезжались на отдых, именитых читателей тоже не очень-то можно было застать в столицах. Граница между сезонами возникала вполне естественная. А новый сезон имел свои яркие смысловые точки — новое открытое писательское имя, новое громко заявившее о себе художественное течение, новые скандаль-

ные публикации, новые жаркие дискуссии. У каждого сезона, таким образом, формировалось свое «лицо». Это очень рано поняли футуристы. Как писал Бенедикт Лившиц в воспоминаниях «Полутораглазый стрелец», «футуристы раскусили несложную психологию падкой на зрелища толпы и знали цену ее лицемерным причитаниям: ни одно литературное блюдо уже не были способны проглотить петербуржцы и москвичи, если оно не подавалось под оглушительные удары гонга (на вечере 20 ноября 1913 года в Москве в Политехническом музее футуристы появились на сцене под удары гонга)»⁷⁸.

Вспоминая о постановке в петербургском Луна-парке трагедии «Владимир Маяковский», тот же мемуарист коснулся проблемы расширения «поля театральности», когда все границы между сценой и жизнью, между театральной условностью и безусловностью реального писательского поступка снимаются: «Впрочем, именно в этом заключалась «футуристичность» спектакля, стиравшего — пуская бессознательно! — грань между двумя жанрами, между лирикой и драмой, оставлявшего далеко позади робкое новаторство «Балаганчика» и «Незнакомки». Играя самого себя, вешая на гвоздь гороховое пальто, оправляя на себе полосатую кофту, закуривая папиросу, читая свои стихи, Маяковский перебрасывал незримый мост от одного вида искусства к другому и делал это в единственно мыслимой форме, на глазах у публики, не догадывавшейся ни о чем»⁷⁹.

Своеобразный «театр для себя» и «театр для других» становится вариантами игрового поведения. Эпатирующую манеру одеваться избрали 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», преображается в сурового поэта-чекиста в черной кожаной тужурке и с огромным револьвером на поясе. Илья Эренбург, завсегдатай парижской «Ротонды», возглавляет «секцию эстетического воспитания мофективных детей». Виктор Шклов-

⁷⁸ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989. С. 445.

⁷⁹ Там же. С. 447.

кий, будущий знаменитый филолог, в перерывах между боями успевает разгромить в местной прессе «настойчивого покойника» — В. Брюсова⁸⁰. В тех же воспоминаниях читаем о переменах во внешнем облике М. Булгакова: «Известно, что после двух московских 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 преображение не было случайным. Это был, если хотите, особый вид «театра для себя», реконструкция определенного типа театрального поведения, корнящегося в излюбленной с юности стихии сатириконства и мистификаторства»⁸¹.

Занимаясь жизнетворчеством, писатели первой трети XX века трансформируют повседневность, придавая каким-то бытовым мелочам статус события, громкой акции. Организация богемного безбытного быта требует фантазии, определенных творческих сил. Этот придуманный и наполненный разными знаками быт отдаляет художника от тревожной действительности, выступает в роли своего рода спасительного оберега.

Поэтесса Наталья Васильевна Крандиевская в своих «Воспоминаниях» отмечала: «В литературных кругах в те годы усиленно и разнообразно развлекались. Дионисийские вечера и пляски, маскарады, любительские спектакли сменяли друг друга... Помню, однажды поэт Сологуб Федор Кузьмич попросил и меня принять участие в очередном развлечении, в своем спектакле "Ночные пляски", режиссировать который согласился В.Э.Мейерхольд.

— Не будьте буржуазкой, — медленно уговаривал Сологуб загробным, глуховатым своим голосом без интонаций, — вам, как и всякой молодой женщине, хочется быть голой. Не отрицайте. Хочется плясать босой. Не лицемерьте. Берите пример с Софьи Исааковны (имеется в виду вторая жена А.Н.Толстого художница С.И. Дымшиц — Н.И.), с Олечки Судейкиной. Они — вакханки. Они пляшут босые. И это прекрасно»⁸².

Обживая уединенный островок богемы, который располагался среди шумных волн суетной столичной жизни, писатели рассматривали свою среду как пространство отшельничества, выбирали своеобразную коллективную «робинзонаду» как тип мироотношения.

⁸⁰ Смелянский

⁸¹ Смелянский

⁸² Крандиевская-Толстая Н. Воспоминания. Л.: Лениздат, 1977. С. 72.

Такая система мироотношения вбирала свои притяжения и отталкивания, свою ценностную шкалу. Конечно, подобная «робинзонада» имела во многом театральнo-игровой характер. Отсюда элементы маскарада, незатейливого розыгрыша, эпатажные жесты. Может быть, таким образом писатели пытались с помощью смехового слова и жеста «заговорить» смерть, преодолеть то страшное, что надвигалось «с улицы». А надвигался девятый вал исторических катаклизмов, разгоралось зарево мировых войн и мятежей.

Техника лексических контаминации

§ 52. Комические элементы в поэзии Владимира Высоцкого

Эмоциональный диапазон поэзии Владимира Высоцкого очень широк — от трагически пронзительных чувств, интонации отчаяния, патетических нот до иронического смеха над несовершенным миром, до одновременно присутствующей беспощадной самоиронии или более спокойной юмористической утешающей усмешки. Это целая гамма чувств, образующая психологически многомерный мир поэта.

Высоцкий жил в мире тотальной несвободы, в мире, плотно оплетенном густой сетью различных суровых табу, несокрушимых запретов. Как известно, есть несвобода внешняя, очевидная и есть несвобода внутренняя, страшный, толкающий к лукавым компромиссам внутренний цензор. Думается, все-таки есть основания полагать — внутренне Высоцкий был свободен. И одним из проявлений этой внутренней свободы был его смех. Смех беспредельно свободен в силу своей природной естественности и непредсказуемости.

Но смех у Высоцкого был не просто беззаботным развлечением, чистой эмоцией, возникающей от радостного приятия полноты жизни. Поэт часто воспринимает смех в парадоксальном смысловом соседстве со смертью. Жизнь Высоцкого, осознаваемая им самим, — это жизнь «на краю». Он мчится по дорогам бытия «по-над пропастью». В русской традиции такое почти оксюморонное стяжение смеха и смерти было и у других писателей, в частности, у Леонида Андреева.

Смех Высоцкого — это огненный метеор, бесцеремонно ворвавшийся в зону нарочитой серьезности. Он выполняет десакрализующую функцию, мятежно опрокидывая официальные мифы, идеологические шаблоны, набившие оскомину штампы, примелькавшиеся литературные клише. Смех Высоцкого — это высокий суд живого над омертвелым..

Вслед за Есениным и другими поэтами Высоцкий исповедует принципы антиповедения хулигана. Сейчас о поведенческой модели хулиганства пишут исследования⁸³. Такая поведенческая модель

⁸³ Например, см.: Шапошников В.В. Хулиганы и хулиганство в России: аспект истории и литературы XX века. М., 2000.

предполагает своеобразную эстетику скандала, эпатирующей выходки. Подчеркнутая маргинализация, демонстративное самоснижение личности при этом осознается как вожденная попытка выпасть из общего ритма, обрести спасительную суверенность, желаемую автономность. Это своеобразный эскапизм. В таком случае смех над государственной упряжью, из которой удалось выпасть, воспринимается как мятеж (например, в так называемых «блатных» песнях, в том числе и у В.Высоцкого).

§ 53. Смеховой смысл стилистической диффузии

Свои песни и стихотворения В.Высоцкий нередко выстраивает как своеобразные нравоописательные этюды. Реконструируя ту или иную ситуацию (иногда скрытую дымкой времени — сказочно-мифологическую или историческую), поэт стремится увидеть в персонаже, облаченном в исторический костюм не функцию, а живого человека, чей эмоциональный мир понятен и нам — людям другой эпохи. Случившееся со своими историческими героями или сказочными персонажами Высоцкий излагает, так сказать, в «категориях» современного бытового сознания, пользуясь повседневным, порой непричесанным, уличным языком. Вспомним его «Семейные дела в Древнем Риме».

Как-то вечером патриции
Собрались у Капитолия
Новостями поделиться и
Выпить *малость алкоголя*.

Не вести ж бесед *тверезыми* \
Марк-патриций не мытарился -
Пил нектар большими дозами
И ужасно *нанектарился*.

И под древней под колонною
Он исторг из уст проклятия:
«Эх, с почтенною *матреною*
Разойдусь я скоро, братия!

Она *спуталась* с поэтами,
Помешалась на театрах -
Так и *шастает* с билетами
На приезжих гладиаторов!

Далее мы встретим в этом тексте вереницу слов и выражений, взятых из современного житейского лексикона — «цыкают», «шикают», «дую горькую», «из запоя скоро выйду я», «истеричка». Поэт занимается комически окрашенным современным «дописыванием» знакомых старинных фабульных схем. В мир древней истории проникает скандальная атмосфера советской коммуналки с ее бесконечными сварами, потасовками, обменом оскорбительными кличками и тому подобной атрибутикой. Моментом, характеризующим авторскую позицию, становится принципиальная фамильяризация отношений со сказочными героями, историческими деятелями. Высоцкий использует технику комедийно сниженного пересказа-перифразы. В «Песне о Вещем Олеге» поэт по рисунку величественного пушкинского амфибрахия вышивает вязь просторечных, будничных слов, взятых из лексикона завсегдатая какой-нибудь современной заурядной пивнушки:

Как вдруг подбегает к нему человек —
И ну *шепелявить* чего-то.

Как вдруг прибежали седые волхвы,
К тому же *разя перегаром*.

Олег — волхву:
Напился, старик, так пойдй похмелись
И неча рассказывать байки.

§ 54. Смеховое разрушение сказочного двоемирия

В сатирических стихотворениях и песнях В.Высоцкого рушится двоемирие, исчезает привычная грань между миром реальным и миром сказочным. Происходит разрушение сказочного мира как привычного стереотипа. «Лукоморья больше нет» — так с нескрываемой грустью называет Высоцкий одну из своих песен. В ней «здоровенные жлобы порубили все дубы на гробы», добрый молодец спалил дом на курьих ножках, а «бабку Ведьму подпоил», тридцать три богатыря отошли от ратных подвигов и буднично завели кур, Черномор ругается «день-деньской» на своем подмосковном участке, ученый кот «цепь златую снес в торгсин», русалка «честь недолго берегла — и однажды, как смогла, родила», ковер-самолет «сдан в музей в запрошлый год». Сказка оборачивается «антисказкой», как и отмечено в подзаголовке. Сказочная иллюзорная вселенная раство-

ряется в современной пошлой и абсурдной действительности. Возникает эффект тотальной диффузии. Все перемешивается со всем. Люди XX века оказываются рядом с мифологическими героями или историческими персонами. Сказочные упыри, вурдалаки, ведьмаки «намылились в город», они пьют водку, сквернословят, словом ведут себя, как обыкновеннейшие и далеко не лучшие обитатели современных городов и весей.

Пока леший *пил-нади*рался в кафе, —
Найдя себе вдовушку,
Выпив ей кровушку,
Спал вурдалак на софе (359).

Или:

Нет того чтоб сам — воевать —
Стал король *втихаря попивать*,
Расплевался с королевой,
Дочь оставил старой девой,
А наследник пошел воевать (364).

Разрушение устойчивого сказочного двоемира наблюдается как на понятийном, так и на лексическом уровнях. Все стихийно и забавно смешивается: реалии разных эпох, слова, характерные для изложения древнего мифа, для сказки, для различных исторических эпох, сегодняшние повседневные выражения.

§ 55. Абсурдизация как смеховой код

Сказочный мир в интерпретации В.Высоцкого — это пространство всепроникающего хаоса, вопиющей нелепицы, царство Абсурда. Перед нами зеркало из комнаты смеха, которое причудливо отражает современную действительность, «находя» в ней вопиюще абсурдные черты. Сама реальная жизнь лирического героя Высоцкого — это часто жизнь невпопад. Не случайны слова известного припева в песне «Москва — Одесса»:

Открыты Киев, Харьков, Кишинев
И Львов открыт, *но мне туда не надо*.

Или:

В Тбилиси - там все ясно, там тепло,
Там чай растет, *но мне туда не надо*.

Это нечто аналогичное тому, как Веничка в «Москве — Петушках» все время попадает на Курский вокзал. Пространство кружит героя, как в некоем заколдованном лесу.

Сказочные образы и мотивы необходимы Высоцкому для конструирования экспериментальной ситуации. Вот в одной из песен он описывает сцену собственных похорон, когда к гробу с телом поэта «съехались вампиры». Герой притворился мертвым, он спит и боится проснуться («Проснусь, а они останутся!»; «они» — это вампиры, кровососы). Все это имело современный Высоцкому политико-нравственный смысл.

Высоцкий в своих сатирических песнях и стихотворениях откровенно скоморошествует, бесцеремонно играя с сакральным, официальным, сверхсерьезным, актуализируя скрытые смыслы и педалируя не очень пристойные созвучия, дискредитирующие статус упоминаемой важной персоны.

Потерю истинную веру —
Больно мне за наш СССР:
Отберите орден у Насера —
Не подходит к ордену Насер!
Можно даже крыть с трибуны матом,
Раздавать подарки вкривь и вкось,
Называть Насера нашим братом,
Но давать Героя — это брось!

§ 56. Комедийный эффект слова и жеста

Техника комического в поэзии В.Высоцкого включает и комически окрашенное использование языка пауз и жестов. Комическое слово всегда нуждается в паузе. Пауза может предполагаться как семантически емкая остановка (в произнесении текста и, соответственно, в его восприятии) *до* очень важной смешной детали, и, конечно, она обязательно присутствует *после* такого нацеленного на комедийный эффект слова и выражения. Пауза со всей полнотой подчеркивает комический смысл сказанного. Комическое слово содержит в себе и потенциальный жест. В песнях-сценках В.Высоцкого, имеющих свой богатый драматургический рисунок, это особенно очевидно. Автор, балагурия и интригуя слушателя, по сути дела разыгрывает перед нами мини-пьески, имеющие все составляющие большого драматургического целого — в диалогах персонажей выяв-

ляется четкий комедийный конфликт, реплики персонажей и «ремарки» поэта выполняют характеристическую функцию, стихотворение получает последовательное сюжетное развитие. Возникает, говоря словами Б.Ахмадулиной, «стихотворения чудный театр». И в этом *театре* поэзии В.Высоцкого есть место и высокой трагедии, и бесшабашной комедии. Умело использованная поэтом техника комического обеспечивает такому оригинальному театру песни или стихотворения безусловную наглядность, выразительность и жизненность.

Техника смешного в литературной пародии

§ 57 Литературные пародии Семена Лившина

В 2006 году в серии «Ирония XXI» вышла книга литературных пародий Семена Лившина «Дама с собачкой Баскервилей». Автор книги живет в калифорнийском городе Сан-Диего, редактирует федеральную юмористическую газету «О'кей». Как складывалась творческая биография писателя и журналиста? Первый этап жизни был связан с родной Одессой, где в студенческие годы Слившин участвовал в коллективе «КВНшников», оттачивая технику юмористического, так ему впоследствии пригодившуюся. Дело дошло до большой игры и участия во всесоюзном конкурсе. Как журналист работал сначала в «Комсомольской искре», а потом в «Вечерней Одессе». В «вечерке» заслужил славу острого фельетониста. Перебравшись в Москву, Слившин работал в «Известиях», редактировал учрежденный М.Жванецким юмористический журнал «Магазин». Все эти виды деятельности писателя и журналиста так или иначе объединял у Слившина неиссякавший интерес к возможностям смехового слова, комического переименования, иронической игры со словом, затейливой стилизации. Так что книга, о которой пойдет речь, вышла из-под пера Семена Лившина далеко не случайно. Кстати, из предисловия к книге, написанного Аркадием Аркановым, мы узнаем, что Слившин «стал лауреатом «Золотого тельца», международной юмористической премии «Алеко» и других наград»⁸⁴.

Перечень имен авторов, чьи произведения подвергаются пародийному переосмыслению в сборнике Слившина, напрямую связан с репертуаром чтения современного любителя словесности. В самом деле, от пародиста «досталось» Василию Аксенову и Борису Акунину, Пауло Коэльо и Харуки Мураками, Виктору Пелевину и Владимиру Сорокину, Татьяне Толстой и Людмиле Улицкой, Валентину Катаеву и Андрею Вознесенскому. Милораду Павичу и Дэну Брауну, Фазилю Искандеру и Дине Рубиной. Список можно продолжить, но не хочется переписывать оглавление книги. Это не просто разные имена, это разные писательские индивидуальности,

⁸⁴ Лившин С. Дама с собачкой Баскервилей: литературные пародии: сборник. М.: Зебра Е, 2006. С. 7.

разные авторские стратегии, разные жанровые и стилевые предпочтения. И к каждому из этих художественных миров С.Лившин сумел подобрать нужный ключик, чтобы, оказавшись внутри писательской «сокращенной Вселенной», явить читателю в преувеличенном и комически оттененном виде узнаваемые приметы того или иного авторского почерка.

§ 58. Типология пародийных текстов

Как известно, существуют пародии разных типов.

В первую очередь следует сказать о пародии на вполне **конкретное произведение** известного автора. Тут пародист сосредотачивает свое внимание на особенностях субъектной организации произведения, его композиционного рисунка, повествовательного строя, высвечивая эти специфические стороны художественного целого с помощью «кривого зеркала» иронической стилизации.

Но создатель пародий может обратиться и к другому типу комического переименования первоисточника, когда в поле его зрения будет находиться не отдельный текст, но вся **повествовательная манера** писателя, взятая в целом, присущая всему творчеству автора. В этом случае пародист выступает в роли суммирующей, итожащей призмы. Он производит тонкий сопоставительный анализ всего созданного пародируемым писателем на предмет выявления общих характерных примет стиля. Читатель пародии будет узнавать не вполне определенный текст, а все творчество писателя, рассмотренное в нерасчлененной совокупности.

Наконец, пародист может избрать и третий путь, высмеивая через подражание «джентльменский набор» неперенных слагаемых того или иного **жанра**. Чаще всего, объектом такого пародирования становятся жанры массовой литературы. И это понятно, ведь в массовой литературе велика роль жесткой жанровой матрицы, утвердившегося и ставшего расхожим канона, фабульных формул и схем. Читатель соотносит текст пародии не с произведением (произведениями) определенного автора, а с неким рядом первоисточников, написанных в разное время и разными людьми, но принадлежащих к данному жанровому типу.

Все эти виды пародирования плодотворно использует С.Лившин, насколько позволяет судить его книга «Дама с собачкой Баскервилей». Так, пародия «Крысь» отсылает нас к широко известному роману Т.Толстой «Кысь». В других произведениях писательницы нет тех стиливых примет, которые характерны для названного

романа. Посудите сами: «Выполз Мисаил из своей норки-каморки и аж заколдобился. Вместо жухлой мать-и-матрицы да раздолбай-травы до самого окоема куржавились спелые хлеба, под солнышком румятели батоны, дребездела на ветру ванильная сушка... Знамо дело, марево — а приятно! Сказывают, раньше этой лепоты было невпроворот, покудова Молочные Реки в одночасье не вышли из Кисельных Берегов. Народ мышиный чуть не весь утоп. Такая вот Утопия вышла. А Мисаил мутировал-мутировал, да и вымутировал. Еле-еле проел дорогу на волю. Думал, теперь все мыши будут друг другу Молочные Братья. Ан нет: крысари уже прибрали всю власть. И кто теперь есть Мисаил удалой, царского роду отпрыск? Военно-полевая мышь шашнаддатового разряда»⁸⁵. Тут и сконцентрированная специфическая лексика, и ориентированный на воспроизведение устной речи особый синтаксис, и точно переданная интонация. Узнавание текста Т.Толстой происходит моментально.

В пародии «Я — Рубенс!» объектом иронической насмешки становится известное стихотворение Андрея Вознесенского «Я — Гойя!»:

*Я — Рубенс!
Я Рубика кубик,
Я Шарика хобот,
Я — робот.*

*Ромбический глобус,
Кубический примус,
Агатовый анус,
Я — кактус.*

*Я Снейдерса снedyю
По горло заеден.
Я — грубость,
Я гордая груда,
Грядущего пенис.*

*И к черту палитру!
Даешь многоцветье поллитры,
Я — бубен.
Ну, будем!»⁸⁶*

⁸⁵ Ливший С. Дама с собачкой Баскервилей... С. 97.

⁸⁶ Там же. С. 186.

Тут присутствует (разумеется, в пародийно заостренном виде) и характерное для поэтики А. Вознесенского своеобразное жонглирование культурными реалиями и отсылками (Снейдерс, палитра, Рубик, бубен), и парадоксальное совмещение контрастного или просто несоместимого («ромбический глобус», «грядущего пенис», «многоцветье поллитры»), и ораторская интонация.

Точно так же очевиден первоисточник и у пародии «Двести лет, как жизни нет» — книга А. Солженицына «Двести лет вместе».

А вот «Лялькины любви» — это реализация другой художественной стратегии пародиста. Перед нами ироническое вывертывание наизнанку стиливой манеры Л. Улицкой, присущей целому ряду ее текстов. К подобным пародиям можно отнести и тексты, посвященные В. Аксенову, В. Сорокину, В. Пелевину. Вот как начинается пародия «Пятизвездный билет в Вашингтон (Подражание Василию Аксенову)»: *«Унылым постмодернистским утром я открыл глаза и нехотя высунулся в window. Плотный смог окутал Вашингтон. Сквозь него угадывалась политически корректная гладь Потомака да силуэты Запотомачья. Моросило. Душу харакирила додекафония изжоги. Чтобы развеяться, я достал бутл водки, настоящей на свежих корочках моих романов, и закусил ее вяленой меч-рыбой. Ее по пьянке воткнул в мой стол то ли Додик Сэлинджер, то ли Гарик Киссинджер. Рыба демонстративно отвела глаза. Видно, вчера я выдал какую-то первостатейную лабуду. Что возьмешь с бедного сочинителя, что галопственно гарцует по эпохам и по взгорьям? А за ним куртуазно фланируют вольтерьянки и янки, мажордомы и мажордамы, шевалье и шевальюхи ...*

— *Чуваки!* — крикнул я в бетонное ущелье Стрит-авеню. — *How are you?»*⁸⁷. В данной пародии вполне узнаваем именно аксеновский текст с его характерным макароническим стилем, с его коктейльной смесью политической, архаико-исторической, сленговой лексики, со склонностью повествователя к использованию неологизмов, с несколько развязной манерой самопрезентации автора (меч-рыбу «по пьянке воткнул в мой стол то ли Додик Сэлинджер, то ли Гарик Киссинджер» — словом, со всем миром писатель, конечно, на «ты»).

Убедительную демонстрацию выразительных возможностей пародии на жанр мы наблюдаем в текстах С. Лившица, отражающих специфические компоненты так называемой «дамской прозы», мемуарной литературы («Моя жизнь с искусством»), телесериалов («След Слюнявого»), бардовской песни («Оптический вальс»), сценария российско-зарубежного фильма («Пиалка Монматра»).

⁸⁷ Ливший С. Дама с собачкой Баскервилей... С. 28.

§ 59. Лапидарность пародии

Одним из признаков высокого мастерства пародиста является лапидарность его текстов-отражений. Пародист решает вполне конкретную, локальную задачу — понять механизм художественного «устройства» произведения-первоисточника. В систему такого художественного «устройства» входят как содержательные, так и формальные компоненты. Задача пародиста, усомнившегося в художественной безупречности произведения, — довести эти компоненты до тех максимальных значений, когда возникает эффект обесмысливания, опрокидывания в явный абсурд. Других задач у пародиста нет. А если они вдруг появляются, то тогда текст пародии уже перерастает рамки собственно пародии, становится чем-то принципиально *иным*, более сложным. В связи с этим возникает проблема *меры*, оптимального *объема* пародии.

При чтении пародий Слившина порой возникает ощущение нежелательной избыточности, нецелесообразного многословия. Основная задача пародиста решена, читатель все понял, а текст пародии, тем не менее, все продолжается. 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 называемые «Правила хорошего тона». Бесчисленные брошюры с изложением поведенческих норм и правил имели широкое распространение в американском обществе XIX столетия. В пародии М.Твена комический эффект как раз порождает контраст между ситуацией пожара, требующей моментальной реакции людей, и текстом правил поведения, велеречиво и неспешно рассказывающего, как невозмутимо и корректно должен вести себя истинный джентльмен в экстремальных обстоятельствах.

Но, несмотря на некоторую отмеченную избыточность, литературные пародии Семена Лившина — профессионально и ярко написанные тексты, рождающие у читателей живой эмоциональный отклик. Надо заметить, что в любую эпоху литературный процесс, какие бы серьезнейшие явления ни входили в его состав, нуждается в «остраивающей» системе зеркал и пародийных отражениях.

Вопросы и задания «Практикума»

1. Подготовьте конспект статьи: Тынянов Ю.Н. О пародии. - В книге: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

2. Почему пародия как жанр уже пародирования?

3. Чем отличается перифраз от пародии? Приведите примеры.

4. В чем заключается пародийность романа М.Сервантеса «Дон Кихот»? Что такое «безадресная» пародия, или, иначе, пародия на жанр, жанровую форму?

5. Как реализуется пародия на многочисленные «Правила хорошего тона» в рассказе Марка Твена «На пожаре»? К какому типу пародии можно отнести этот рассказ? Докажите.

6. В чем заключаются специфические условия, при которых стилизация становится пародией? Покажите это на нескольких примерах.

7. Подготовьте конспект работы: Тяпков С.Н. Комическое в литературной пародии: Тексты лекций. Иваново: Изд-во Ивановского ун-та, 1987.

8. В начале XX века в журнале «Сатирикон» была помещена пародия на стихи Игоря Северянина. Используя перифраз пушкинского стихотворения «Зима! Крестьянин, торжествуя, на дровнях обновляет путь», автор пародии написал:

*«Зима! Пейзанин, экстазуя,
Ренувеллирует шоссе.
Илошадь, снежность ренифлуя,
Ягуарный делает эссе.
Пропеллером лансуя в «али»,
Снегомобиль рекордит дали,
Шофер рулит. Он весь в бандо,
В люнетках, маске и манто».*

Докажите, что острие пародии направлено на поэзию И.Северянина, а не на поэзию А. Пушкина.

9. В чем суть комизма в эпиграмме «К.Д.Бальмонту», написанной Валерием Брюсовым?

*«Будем как солнце! И диск восходящий
Брызнул лучами на весь горизонт...
Вечер настал. И сквозь дождь морозящий
Тусклым пятном догорает Бальмонт».*

10. Какой тип пародирования применен в «Святочных рассказах» М.Зощенко?

11. Приведите 15 примеров пародирования штампов газетного языка в романе «Золотой теленок» И.Ильфа и Е.Петрова.

12. Что дает основание исследовательнице Л.М.Яновской в книге «Почему вы пишете смешно?» утверждать, что «пародия окрашивала реплики и рассказы Остапа Бендера, знатока штампов официальных формул и общепринятых выражений...»? Подтвердите примерами.

13. Какой тип пародирования использует Е.Замятин в своем романе «Мы»? Что становится объектом этого пародирования? Постарайтесь выявить наиболее широкий ряд данных объектов, установить их взаимосвязь.

14. Что такое пародия на жанр, жанровую форму (или безадресное пародирование)? Рассмотрите с этой точки зрения чеховскую «Драму на охоте».

15. В рассказе «Убийство на ходу» А.С.Бухов пародировал встречающиеся порой нелепые и поверхностные литературоведческие комментарии к художественным произведениям. Прочитайте следующий отрывок из данного рассказа и объясните, в чем суть пародийности в этом тексте.

«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 существует, кроме отдельных буржуазных стран.

Нрав — деепричастие от слова нравиться, нравный, нервный (с поговоркой «Норов — как боров»).

Умерщвлен — убит тупым орудием на почве классовых разногласий.

Чище — восклицание от глагола чистить (Сравни у Шиллера «Чистота твоя приятна»). Чисткой сапог в Голландии занимаются прибрежные жители».

16. Прочитайте следующий отрывок из романа И.Ильфа и Е.Петрова «Двенадцать стульев»:

«— Умерла Клавдия Ивановна, — сообщил заказчик.

— Ну, царствие небесное, — согласился Безенчук. — Преставилась, значит, старушка... Старушки, они всегда представляются... Или бо душу отдают, — это смотря какая старушка. Ваша, например, маленькая и в теле, — значит, преставилась. А, например, которая покрупнее да похудев — та, считается, богу душу отдает...

— То есть как это считается? У кого это считается?

— У нас и считается. У мастеров. Вот вы, например, мужчина видный, возвышенного роста, хотя и худой. Вы, считается, ежели, не дай бог, помрете, что в ящик сыграли. А который человек торговый, бывшей купеческой гильдии, тот, значит, приказал долго жить. А если кто чином поменьше, дворник, например, или кто из крестьян, про того говорят: перекинулся или ноги протянул. Но самые могучие когда помирают, железнодорожные кондуктора или из начальства кто, то считается, что дуба дают. Так про них и говорят: «А наш-то, слышали, дуба дал.

Потрясенный этой странной классификацией человеческих смертей, Ипполит Матвеевич спросил:

— Ну, а когда ты помрешь, как про тебя мастера скажут?

— Я — человек маленький. Скажут: «гигнулся Безенчук». А больше ничего не скажут.

И строго добавил:

— Мне дуба дать или сыграть в ящик невозможно: у меня композиция мелкая...»

Произведите анализ данного текста и установите, что делает эти строки смешными. Как называется использованный здесь авторами художественный прием?

17. Почему можно сказать, что пародирование (в широком смысле этого слова) было и своеобразным актом творческого поведения тех или иных писателей? Какие аргументы в пользу такого вывода можно, скажем, почерпнуть в свидетельствах мемуаристов, составивших книгу «Воспоминания об А.Н.Толстом». М.,1983.

18. Что такое «творческое поведение» писателя? Приведите примеры фактов творческого поведения из жизни великих писателей. Как известно, о многих писателях уже при жизни было сочинено немало легенд. Вот одна из историй, рассказанных про Джорджа Бернарда Шоу. «В 1925 году Шоу была присуждена Нобелевская премия. Он расценил это как «знак благодарности за то облегчение, которое он доставил миру», ничего не напечатав в текущем году, и

отказался от нее. Когда его спрашивали, почему он так поступил, писатель отвечал: «Эти деньги - спасательный круг, брошенный пловцу, который уже благополучно достиг берега и находится в безопасности». О каких чертах иронического мышления знаменитого английского драматурга свидетельствует эта история? Какие еще иронические афоризмы Бернарда Шоу вы знаете?

19. Какое отношение внешний маскарад русских футуристов имеет к проблеме творческого поведения? Проиллюстрируйте свой ответ конкретными примерами.

20. Как связаны смех и занимательность повествования?

Воздействие смехом как педагогический акт

§ 60. Психологическая функция смеха

Феномен смеха издавна интересовал ученых, принадлежащих к самым разным областям знания — физиологов и психиатров, философов и антропологов, педагогов и психологов, филологов и искусствоведов. Многомерность смеха, множественность объектов осмеяния, форм и способов смехового отношения, многоцветность эмоциональной палитры — все это давало пищу для размышлений и служило поводом для тех или иных теоретических построений.

У смеха много психологических функций. Смехом можно исцелить человека, можно его поддержать в трудную минуту, в случае необходимости осудить, помочь душевно очиститься. Смех делает явление очевидным, наглядным, он его овнешняет, позволяет посмотреть на происходящее с некоторой дистанции. В смехе много граней. Тут и позитивное приятие мира (вспомним беззаботный смех ребенка), и насмешка над элементами жизненного абсурда, и осуждение неоправданной претензии, и обнаружение кричащего несоответствия (цели средствам, содержания форме и т.п.).

Смеющийся имеет дело с огромным количеством объектов — от житейского пустяка, бытовых привычек до социальных процессов и институтов, политической системы. Нередко острие смеха поворачивается и в сторону самого смеющегося — человек находит в себе мужество признаться, что он в чем-то смешон и ничтожен.

Смех — это специфическая форма оценки. Бездумный смех младенца, чисто физиологический по своей природе, и смех взрослого нормального человека — совершенно разные состояния. Смех становится эстетической категорией, когда он приобретает функцию социальной оценки. И вот тут он может стать одним из помощников педагога. Воздействие смехом может получить статус *педагогического инструментария*. Педагог озабочен формированием у учащихся самостоятельного критического отношения к реалиям жизни и символическому капиталу культуры. Такое формирование требует выработки достаточно четкой шкалы оценок. Воздействие на учащихся смехом есть реализация аксиологического подхода, ведь смеющийся начинает активно работать с ценностями бытия, выявляя их подлинность или мнимость.

Увидеть в явлении его смешную сторону — значит сделать его внесистемным элементом, поставить в центр внимания, сделать объектом удивления. Смех очень близок к детскому удивлению, потому что он легко разрушает самые различные барьеры, каноны и стереотипы условности. Кстати, педагог в таких случаях часто использует игровую стратегию, моделируя возможные смешные ситуации.

§ 61. Смех и оппозиция «авторитетность / авторитарность»

Как мы уже отмечали, смех всегда предполагает увеличение дистанции между объектом и смеющимся и, с другой стороны, сокращение дистанции между самими смеющимися. Смеющиеся вступают в своеобразный коллективный «заговор» против объекта осмеяния (литературного героя, описанной ситуации, общественного явления). Опытный педагог может умело создавать такую ситуацию коллективного «заговора». Кстати, отношение к подобному приему различает *авторитетного* педагога и педагога *авторитарного*. Первый выстраивает активный диалог с учащимися, использует силу аргументов, совместная смеховая игра отнюдь не вредит авторитету учителя, а, напротив, этот авторитет укрепляет. А педагог авторитарного типа склонен к монологическому режиму общения с учениками и вынужден прибегать к аргументам силы (внешние проявления строгости), что не способствует созданию авторитета в его духовно-творческой ипостаси.

§ 62. Смех как театральный жест

Смех может приобретать характер *театрального жеста* в том случае, когда урок воспринимается как умело организованное театральное действие. При этом и помощником режиссера, и актером может выступить ученик. Подобные уроки могут иметь глубокое воспитательное воздействие, помогая изживать в юных учениках нежелательное актерство, лицедейство (в отрицательном смысле этих слов, сближающем их с лицемерием, пустым наигрышем, позерством, манерностью). Разыгрывая литературные произведения (новеллы, отрывки из пьес), ученики могут увидеть в героях себя, и смех публики (класса) как беспристрастное зеркало поможет обнаружить ущербность ранней «звездности», кичливости, позволит освободиться от ненужного актерства в жизни.

Нередко учащийся прямолинейно схематичен в своих оценках жизненных явлений, исторических событий, социальных процессов. Юношеский максимализм и безапелляционность, порой помноженные на элементарное незнание фактического материала, делают такую схематичность просто кричащей и анекдотичной. Смех с его неоднозначностью, амбивалентностью, со всей палитрой оценочно-эмоциональных оттенков совершенно естественно разрушает эту нежелательную «схиму схемы». Смех помогает увидеть богатство реальной жизни, несводимость ее к монохромному отображению.

§ 63. Смех и остроумие

Весьма сложна проблема соотношения смеха и *остроумия*. Эти два понятия, при всех возможных точках контакта, все-таки различны. В отличие от смеха, который могут вызвать самые различные сопоставления и образные модели (например, уподобления человека животному, ситуация неразберихи и житейского скандала, тиражирование персонажей, серийность событий и т.д.), остроумие в большей степени связано со сферой художественной логики. Это умение оперировать парадоксами, это обращение к параллельной логике. Бинарные и тернарные оппозиции становятся своеобразной «инструментальной базой» художника, тяготеющего к такому типу мышления. Художественный опыт Вольтера, А.Терцена или поздно открытого писателя XX века Сигизмунда Кржижановского дают богатый материал для изучения словесных средств, форм и функций такого остроумия. Педагог в своей практической деятельности может эффектно и эффективно использовать арсенал остроумных фраз и сентенций, а также может побуждать и самих учащихся становиться остроумцами, может знакомить их с техническими секретами остроумного суждения. Во многих областях профессиональной деятельности такое знание вполне может пригодиться. В остроумии смех тоже присутствует, но он становится своеобразной интеллектуальной усмешкой, которая выполняет креативную функцию «оптики» открытия, обнаружения неких скрытых смыслов в привычном тексте или в реальной ситуации.

Педагог-словесник развивает у учащихся *способность* адекватно реагировать на смешное во всех его проявлениях. Это своеобразная проверка интеллекта смехом. Не знаю, каким точным IQ это можно измерить, но совершенно очевидно, что люди порой радикально различаются по своему пониманию смеха и эмоциональному откли-

ку на него. Люди с неразвитым ассоциативным мышлением не способны обнаружить неоднозначность явления, предположить существование множественных версий, других прочтений, в том числе и в «смеховом регистре». Регулярное погружение в ситуацию анекдотического, в тексты с «двуголосым» словом (например, пародии), думается, позволит такую способность развить. А ведь эта способность — по сути дела способность к быстрому переключению между разными режимами восприятия, к оперативной смене регистров. Для общего интеллектуального развития наращивание скорости такого ментального переключения чрезвычайно продуктивно.

Смех — это знаковая перестановка, это очень важный элемент комбинаторного мышления. Смеющийся человек порой ищет самый короткий путь к оформлению своей мысли. Комический афоризм, анекдот, эпиграмма — это ведь свернутая пружина, чреватая высвобождением своей потенциальной энергии. В таких минимальных текстах может заключаться конспект рассказа или повести, тема философского трактата или эссе. При сочинении такого текста происходит редукция излишнего, кристаллизация мысли. Этому тоже можно учиться, ведь владение лапидарным, но емким стилем повествования — хорошая умственная тренировка и необходимая составляющая во многих областях профессиональной деятельности.

§ 64. Подготовка ученика к восприятию смешного

Таким образом, преподаватель может и сам использовать смеховые средства, имеющиеся в его профессиональном арсенале, и формировать *готовность* учащихся к восприятию смеха. Но готовность к восприятию именно умного и тонкого смеха, а не пустого смехачества, граничащего с глумом. Смех имеет свою градацию выявления, эмоционального наполнения. Да, современная молодежь часто смеется, с готовностью к так называемым «приколам» у нее как будто все в порядке. Но мы ведь ведем речь о готовности к восприятию всего богатства оттенков смеха (порой достаточно сложных), а это напрямую связано с формированием подлинной высокой культуры чувств.

Ситуативный юмор может быть и умело используемым инструментом педагогического воздействия, своеобразным методом воспитания. Об этом выразительно писал Фазиль Искандер в рассказе «Тринадцатый подвиг Геракла», поставив в центр произведения обаятельный образ учителя математики. «Главное оружие Харлампия Диогеновича — это делать человека смешным. Ученик, отступаю-

щий от школьных правил, не лентяй, не лоботряс, не хулиган, а просто смешной человек»⁸⁸. «И когда учитель выставляет тебя смешным, сразу же распадается круговая порука учеников, и весь класс над тобой смеется. Все смеются против одного. Если над тобой смеется один человек, ты можешь еще как-нибудь с этим справиться. Но невозможно пересмеять весь класс. И если уж ты оказался смешным, хотелось во что бы то ни стало показать, что ты хоть и смешной, но не такой уж окончательно смехотворный»⁸⁹. Герой рассказа умело балансирует на грани, отделяющей юмористическое высмеивание от злой насмешки. Дети воспринимают шутки учителя вполне адекватно, не затаивая обиду. Реплики, комичные учительские комментарии к ребячьим проделкам, неожиданные остроумные умозаключения — все это рождается из рутинных ситуаций каждодневных школьных уроков, все продиктовано требованиями момента, это не какие-то тщательно обдуманые «домашние заготовки» учителя. Но ситуативные смешные экспромты учителя достигают в итоге педагогической цели, о чем автор пишет в заключительных строках повествования: «Мне кажется, что Древний Рим погиб оттого, что его императоры в своей бронзовой спеси перестали замечать, что они смешны. Обзаведись они вовремя шутами (надо хотя бы от дурака слышать правду), может быть, им удалось бы продержаться еще некоторое время. А так они надеялись, что в случае чего гуси спасут Рим. Но нагрянули варвары и уничтожили Древний Рим вместе с его императорами и гусями. Я, понятно, об этом несколько не жалею, но мне хочется благодарно возвысить метод Харлампия Диогеновича. Смехом он, разумеется, закалял наши лукавые детские души и приучал нас относиться к собственной персоне с достаточным чувством юмора. По-моему, это вполне здоровое чувство, и любую попытку ставить его под сомнение я отвергаю решительно и навсегда»⁹⁰.

⁸⁸ Искандер Ф.А. Время счастливых находок. Рассказы и повести. М.: «Молодая гвардия», 1973. С. 119.

⁸⁹* Там же. С. 119.

⁹⁰ Там же. С. 130.

РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

1. Аверченко А. Юмористические рассказы (3-4 по выбору).
2. Аксенов В. Затоваренная бочкотара. Остров Крым. В поисках грустного бэби. Мой дедушка - памятник.
3. Андреев Л. Мои анекдоты. Христиане. Черт на свадьбе. Рогоносцы. Ослы.
4. Бабель И. Одесские рассказы.
5. Бухов А. О древних остряках. История взятки. Как обычно вспоминают. Девяносто листов.
6. Булгаков М. Кондуктор и член императорской фамилии. Как школа провалилась в преисподнюю. (И др. фельетоны — по выбору). Дьяволиада. Собачье сердце. Роковые яйца.
7. Веллер М. Легенды Арбата. Легенды Невского проспекта.
8. Войнович В. Сказки для взрослых. Москва 2042.
9. Горький М. Фельетоны 1895-1896 гг. Город Желтого Дьявола. Русские сказки.
10. Довлатов С. Иностранка. Чемодан. Соло на Ундервуде. Соло на IBM. Ремесло.
11. Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. Поезд на третьем пути.
12. Дорошевич В. Рассказы и фельетоны.
13. Ерофеев В. Москва - Петушки.
14. Замятин Е. Островитяне. Дракон. Пещера. Мамай. Арапы. Мы.
15. Зощенко М. Качество продукции. Нервные люди. Собачий нюх. Прелести культуры. Царские сапоги. Научное явление. История болезни. Голубая книга.
16. Заяицкий С. Судьбе загадка (сборник).
17. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Золотой теленок.
18. Искандер Ф. Созвездие Козлотура. Сандро из Чегема.
19. Кржижановский С. Собиратель щелей. Сбежавшие пальцы. Якобы и Якоби. Квадрат Пегаса. Странствующее «Странно». «Некто». «Страница истории». Чуть-чуть. Катастрофа. Четки.
20. Неверов А. Андрон Непутевый.
21. Платонов А. Антисексус. Город Градов. Усомнившийся Макар. Впрок.
22. Романов П. Мелкий народ. Дружный народ. Бессознательное стадо. Хулиганство. Спекулянты. Загадка.
23. Саша Черный. Сатирические стихи (по выбору). Детский остров. Дневник фокса Микки. Несерьезные рассказы. Солдатские сказки.

24. Слезкин Ю. Козел в огороде.
25. Толстой А.Н. Рассказы «заволжского» цикла. Приключения Растегина. Похождения Невзорова, или Ибикус. Золотой ключик, или Приключения Буратино.
26. Тынянов Ю. Подпоручик Киж. Малолетний Витушишников. Восковая персона.
27. Тэффи. Юмористические рассказы (3-4 — по выбору).
28. Шукшин В. Миль пардон, мадам! Чудик. Микроскоп. Алеша Бесконвойный. Сельские жители. Как помирал старик.

ТЕМАТИКА ПИСЬМЕННЫХ РАБОТ

В этом перечне студент может выбрать тему для отдельного сообщения, научного доклада, контрольной, курсовой и дипломной работ. Тип работы будет зависеть от избранного подхода, принципов анализа, глубины проникновения в художественный текст, широты учитываемого литературного контекста, степени знакомства с научной литературой по данному вопросу. К каждой группе тем (по творчеству того или иного писателя) прилагается перечень основных исследований по затронутым вопросам. Опираясь на этот краткий перечень, студент уже самостоятельно подыскивает необходимую научную литературу и составляет максимально полную библиографию по изучаемой проблеме.

ВЛАС ДОРОШЕВИЧ

1. Псевдонимы и маски Власа Дорошевича.
2. В.Дорошевич и А.П. Чехов.
3. В.Дорошевич и В.А. Гиляровский.
4. В.Дорошевич и А. Амфитеатров.
5. В.Дорошевич в «Одесском листке».
6. Фельетоны В.Дорошевича на страницах «России».
7. Рассказы и фельетоны В. Дорошевича из цикла «Семья и школа».
8. Ритмическая функция короткой строки в фельетонах В. Дорошевича.

Литература

1. Дорошевич В.М. «Вихрь» и другие произведения последнего времени. М.: Издание И.Д. Сытина, 1906.
2. Дорошевич В.М. Пирог с околоточным. М.;-Л.: ЗИФ, 1926.
3. Дорошевич В.М. Рассказы и очерки. М.: Московский рабочий, 1966.

4. Дорошевич В.М. Рассказы и очерки / вступ. статья А.П. Карелина. М.: Современник, 1987.
5. Букчин С.В. Судьба фельетониста. Минск: Наука и техника, 1975.
7. Спиридонова (Евстигнеева) Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. М.: Наука, 1977. С. 50-59.
8. Театральная критика Власа Дорошевича: Очерки. Фельетоны. Статьи. Пародии. Рецензии. Письма / сост., вступ. статья и комментарий. С.В. Букчина. Минск: Харвест, 2004. 864 с.

ФЕДОР СОЛОГУБ

1. Ирония в прозе Ф.Сологуба.
2. «Мелкий бес» как сатирический роман.
3. Роман «Мелкий бес» в контексте традиций русской социальной сатиры XIX века.
4. Фантастическое и обыденное в романе «Мелкий бес».
5. Роман «Мелкий бес» в оценке критиков 1910-х годов.
6. Эпитет и его роль в художественной системе романа «Мелкий бес».
7. Ф. Сологуб и М. Горький.

Литература

1. Сологуб Федор. Мелкий бес. Белый Андрей. Петербург. Ставрополь: Кн. изд-во, 1988.
2. Сологуб Федор. Мелкий бес. Кемерово: Кн.изд-во, 1958.
3. Русская литература конца XIX - начала XX в. 1908—1917. М., 1972. С. 229-239.
4. Старикова Е. Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе. М., 1974.
5. Ерофеев Вик. На грани разрыва («Мелкий бес» Ф.Сологуба на фоне русской реалистической традиции) // Вопросы литературы. 1985. № 2. С. 140-158.

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ

1. Леонид Андреев — фельетонист.
2. Трагикомическая условность в творчестве Л.Андреева.
3. Поэтика рассказа Л. Андреева «Красный смех».
4. Элементы гротеска в рассказах Л. Андреева «Христиане», «Искренний смех».
5. Комическое в прозе и драматургии Л. Андреева / Опыт сравнительного исследования.
6. Модернистский гротеск в творчестве Л. Андреева.
7. Символический образ Смеха в художественном мире Л. Андреева.

Литература

1. Андреев Л.Н. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Худож. лит., 1990-1995.
2. Афонин Л.Н. Леонид Андреев. Орел, 1959.
3. Боева Г.Н. Идея синтеза в творческих исканиях Л.Н. Андреева: дис. ... канд. филол. наук.. Воронеж, 1996.
4. Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX - начала XX века. Л., 1979 (3-я глава).
5. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева. 1892-1906. Л., 1976.
6. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 212-264.
7. Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века / отв. ред. Б.А.Бялик. М.: Наука, 1975 (Глава об экспрессионизме).
8. Петрова Е.И. Проза Леонида Андреева: поэтика эксперимента и провокации: Дисс. канд. филол. наук.. М., 2010.
9. Спиридонова (Евстигнеева) Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. М.: Наука, 1977. С. 212—215.
10. Творчество Леонида Андреева. Сборник. Курск, 1983.
8. Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллинн, 1984.

АРКАДИЙ АВЕРЧЕНКО

1. А. Аверченко — редактор «Сатирикона».
2. Событие, его тип и масштаб в художественном мире А. Аверченко-юмориста.
3. Жанровое многообразие юмористики А. Аверченко.
4. Юмористическая стилизация в творчестве А. Аверченко.
5. Юмористическая характерология в рассказах А. Аверченко.
6. Анекдот в юмористических рассказах А. Аверченко.
7. Техника комического в юмористической прозе А. Аверченко.
8. Псевдонимы и разные творческие амплуа А. Аверченко.
9. Эволюция смеха А. Аверченко.
10. А. Аверченко в эмиграции.
11. А. Аверченко и его юмористический роман «Шутка Мецената».
12. Традиции Марка Твена и О.Генри в творчестве А. Аверченко.
13. Политические маски в юмористике А. Аверченко.

Литература

1. Аверченко А.Т. Собрание сочинений: в 6 т. / сост., подгот. текстов, коммент. Ст. Никоненко. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999-2000.

2. Вержбицкий Н. Записки старого журналиста М., 1961. С. 108-110.
3. Коротких А. В. Детские образы в юмористической прозе Саши Черного, А. Аверченко и Тэффи: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.
4. Левицкий Д.А. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. М.: Русский путь, 1999. 552 с.
5. Миленко В.Д. Аркадий Аверченко. М.: Молодая гвардия, 2010. (Серия «Жизнь замечательных людей»). С. 327 с.
6. Молохов А.В. Аркадий Аверченко: страницы биографии: 1881 — 1925 // Россия и современный мир. 1995. № 1. С. 184-197.
7. Николаев Д.Д. Творчество Н.А. Тэффи и А.Т. Аверченко (две тенденции развития русской юмористики): дис.... канд. филол. наук. М.: 1993. 211 с.
8. Погребняк Г.А. Поэтика парадоксального в малой сатирико-юмористической прозе первой трети XX века: А. Аверченко, Саша Черный: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2003.
9. Спиридонова (Евстигнеева) Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. М.: Наука, 1977. С. 134-156.
10. Спиридонова Л. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. М.: Наследие, 1999. С. 76—120.
11. Чуковский К.И. Современники: Портреты и этюды. М.: Молодая гвардия, 1962.
12. Швейцер В. Диалог с прошлым. М., 1966. С. 111-113.

ТЭФФИ

1. Специфика сюжетного построения юмористических новелл Тэффи.
2. Новеллистика Тэффи: сочетание юмора и лиризма.
3. Развитие чеховской традиции в прозе Тэффи.
4. Диалектика связи смешного и страшного в мемуаристике Тэффи.
5. Тэффи как автор раздела «Древняя история» во «Всеобщей истории, обработанной «Сатириконом»». Элементы анекдотического и пародийного.

Литература

1. Тэффи Н.А. Собрание сочинений: В 7 тт. / Сост. и подгот. текстов Д.Д. Николаева, Е.М. Трубиловой. М.: Лаком, 1997-2000.
2. Агеносов В.В. Литература russkogo зарубежья (1918-1996). М.: Терра-Спорт, 1998. С. 369-382.
3. Бахрах А. По памяти, по записям: Литературные портреты. Париж, 1980. С. 42-46.

4. Бочкарева Е.В. Комическое в художественном мире Н.А. Тэффи: дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2009.
5. Коротких А.В. Детские образы в юмористической прозе Саши Черного, А.Аверченко и Тэффи: дис. канд. филол. наук. М., 2003.
6. Одоевцева И.В. На берегах Сены. М.: Худож. лит., 1989. С. 44, 48-49, 72-95, 97, 233, 235, 324.
7. Приходько В.К. Каламбур и приемы его создания в произведениях Н.А.Тэффи: Дисс. канд. филол. наук. М., 1998. 224 с.
8. Спиридонова (Евстигнеева) Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. М.: Наука, 1977.
9. Спиридонова Л. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. М.: Наследие, 1999. С. 121-166.
10. Творчество Н.А.Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века: сб. ст. М., 1999.

АРКАДИЙ БУХОВ

1. Антиобывательский критический пафос юмористики АС. Бухова.
2. Саркастическая ирония в рассказах АС. Бухова.
3. Поэтика памфлета А.С. Бухова.
4. А.С. Бухов-пародист.
5. Функция парадокса в речевом стиле юмористических рассказов АС. Бухова.

Литература

1. Бухов А. Жуки на булавах. М.: Худож. лит-ра, 1971.
2. Бухов А. Рассказы. Памфлеты. Пародии. М.: Московский рабочий, 1972.
3. Катаев В.А. Бухов // Вопросы литературы. 1967. № 8.
4. Спиридонова (Евстигнеева) Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. М.: Наука, 1977. С. 225-230.

САША ЧЕРНЫЙ

1. Взаимодействие лирики и сатиры в творчестве Саши Черного.
2. Словесная игра в сатирических стихах Саши Черного.
3. Функция «простодушного» («наивного») рассказчика в прозе Саши Черного.
4. Трансформация жанра сказки в творчестве Саши Черного. «Солдатские сказки».
5. Письма Саши Черного современникам как документ эпохи.
6. Ироническое мироощущение Саши Черного.

Литература

1. Черный Саша. Собрание сочинений: в 5 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. М.: Эллис Лак, 1996.
2. Афанасьева Е.А. Сатира и лирика как предмет рефлексии Саши Черного // Вестник Оренбургского государственного университета. 2010. № 11. С. 51-55.
3. Берелович В. Саша Черный // История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. М.: Прогресс-Литера, 1995. С. 596-602.
4. Коротких А.В. Детские образы в юмористической прозе Саши Черного, А.Аверченко и Тэффи: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.
5. Погребняк Г.А. Поэтика парадоксального в малой сатирико-юмористической прозе первой трети XX века: А.Аверченко, Саша Черный: дис. ... канд. филол.наук. Самара, 2003.
6. Приходько В. Что осчастливит паяца: О Саше Черном — известном и неизвестном // Литературное обозрение. 1993. № 7/8. С. 56-61.
7. Спиридонова Л. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. М.: Наследие, 1999. С. 167—208.
8. Чуковский К.И. Саша Черный // Чуковский К.И. Современники: Портреты и этюды. Минск: Нар. асвета, 1985. С. 359—378.
9. Шнейдерман Э.М. Новое о Саше Черном // Русская литература. 1966. № 3. С. 169-172.
10. Шнейдерман Э.М. Саша Черный: четыре жизни и еще одна: Биографический очерк // Черный Саша. Стихотворения. СПб.: Петерб. писатель, 1996. С. 27—58.

А.Н. ТОЛСТОЙ

1. «Два анекдота об одном и том же» («Яшмовая тетрадь», «Соревнователь») и традиции классического ситуативного анекдота.
2. Сатирическая деталь в произведениях «заволжского» цикла А. Толстого.
3. «Егор Абозов» как сатирический роман. Образная система.
4. Пародийные элементы в рассказах А. Толстого «Ночные видения», «Фавн», «В гавани».
5. Ирония как форма авторской оценки в изображении литературной среды в романе АТолстого «Сестры».
6. Комические метаморфозы в повести АН. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус».
7. Гоголевская традиция и ее развитие в прозе А.Н. Толстого.
8. Ирония в фантастическом романе А. Толстого «Аэлита».

9. Лирико-юмористическая тональность повести А. Толстого «Детство Никиты».

10. Комическое в историческом романе А. Толстого «Петр Первый».

11. Поэтика комического в повести А. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино».

Литература

1. АН.Толстой. Собрание сочинений: в 10 т. / вступ. ст. В.И. Баранова. М., 1982-1987.

2. Поляк Л.М. Алексей Толстой - художник. М.: Наука, 1964.

3. Баранов В.И. Революция и судьба художника. М., 1983.

4. Скобелев В.П. В поисках гармонии: Художественное развитие АН.Толстого. 1907-1922 гг. Куйбышев, 1982.

5. Художественный мир А.Н. Толстого. Статьи, сообщения, библиографический указатель / ред.-сост. В.П. Скобелев. Куйбышев: Кн. изд-во, 1983.

6. А.Н. Толстой. Материалы и исследования. Межвузовский сборник научных работ / отв. ред. С.А. Голубков. Куйбышев, КГПИ, 1983.

7. Мущенко Е.Г. Поэтика прозы А.Н. Толстого: Пути формирования эпического слова. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1983.

8. А.Н.Толстой: Материалы и исследования / отв. ред. А.М. Крюкова. М., 1985.

9. Крюкова А.М. А.Н.Толстой и русская литература: Творческая индивидуальность в литературном процессе. М.: Наука, 1990.

10. Голубков С.А. Гармония смеха: Комическое в прозе А.Н. Толстого: Очерки. Самара: Кн. издательство, 1993. 184 с.

ИЛЬЯ ИЛЬФ И ЕВГЕНИЙ ПЕТРОВ

1. Творческая лаборатория И.Ильфа и Е.Петрова: принципы совместного творчества.

2. «Двенадцать стульев» и традиции плутовского романа.

3. Романное и новеллистическое в «Двенадцати стульях».

4. Романное и новеллистическое в «Золотом тельняшке».

5. Художественная функция пародирования Остапа Бендера другими персонажами романа «Золотой тельняшка».

6. Романы «Двенадцать стульев» и «Золотой тельняшка» в контексте русской сатирической прозы 1920-х годов.

7. Комизм второстепенных персонажей в романах «Двенадцать стульев» и «Золотой тельняшка».

8. Многообразные комические оттенки слова повествователя в романе «Двенадцать стульев».

9. Функция кинематографических приемов в композиции романов «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок».

Литература

1. Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений Я: в 5 т. М., Гослитиздат, 1961-1963.

2. Гурович Л. И. Ильф, Е. Петров — сатирики // Вопросы литературы. 1957. N 4. С. 110-139.

3. Вулис А. И. Ильф, Е. Петров: Очерк творчества. М.: Гослитиздат, 1960.

4. Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове. М.: Сов. писатель, 1963.

5. Галанов Б. Илья Ильф и Евгений Петров. Жизнь и творчество. М.: Сов. писатель, 1961.

6. Вулис А. В лаборатории смеха. М.: Худож. лит-ра, 1966. С. 79—128.

7. Щербина А.А. Искусство смешного и насмешливого слова (в микромире комического у И. Ильфа и Е. Петрова) // Русская литература. 1974. № 1. С. 200-208.

8. 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.

9. Вулис А. Метаморфозы комического. М.: Искусство, 1976. С. 72-80.

10. Ершов Л.Ф. Сатирические жанры русской советской литературы. Л.: Наука, 1977 (Глава IV «Роман». С. 230-267).

11. Таич Р.У. Система именования персонажа. И. Ильф и Е. Петров. «Двенадцать стульев» // Вопросы русской литературы. Вып. 2 (36). Львов, 1980. С. 119-126.

12. Лихачев Д.С. Литературный «дед» Остапа Бендера. // Лихачев Д.С. Литература - реальность — литература. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 180-186.

13. Долгов А. Великий комбинатор и его предшественники // Литературная учеба. 1980. № 3. С. 145-148.

14. Липовецкий М.Н. Остап Бендер - «теневого король» советского мира // Русская литература XX — XXI веков: направления и течения: сб. науч. тр. Вып. 12. Екатеринбург: Изд-во УРГПУ, 2011. С. 62-76.

МИХАИЛ ЗОЩЕНКО

1. Анекдотическое в прозе М. Зощенко.

2. Амплуа и маски рассказчика в сатирико-юмористических рассказах М. Зощенко.

3. Поэтика заглавий сатирико-юмористических рассказов М. Зощенко.

4. Сатирическая деталь в произведениях М. Зощенко.
5. Сопоставительный анализ «малой» прозы М. Зощенко и М. Булгакова.
6. Стилизация и пародия в прозе М. Зощенко.
7. Иронический пафос повести М. Зощенко «Голубая книга».
8. Судьба М. Зощенко: история полупризнания, непонимания, гонений.
9. М. Зощенко и традиции русской классической сатирико-юмористической литературы.

Литература

1. Зощенко М.М. Собрание сочинений: в 7 т. / сост., вступ. ст., прим. И.Н. Сухих. М.: Время, 2008.
2. Вертянкина Н.Н. Поэтика анекдота в рассказах М.М. Зощенко 1920-х годов: Дисс. канд. филол. наук. Самара, 2001.
3. Михаил Зощенко в воспоминаниях современников. М.: Сов. писатель, 1981.
4. Молдавский Дм. Михаил Зощенко: Очерк творчества. Л.: Сов. писатель, 1977.
5. Сарнов Бенедикт, Чуковская Елена. Случай Зощенко: Повесть в письмах и документах с прологом и эпилогом, 1946—1958. // Юность. 1988. № 8.
6. Синявский Андрей. Мифы Михаила Зощенко // Вопросы литературы. 1989. № 2.
7. Старков А.Н. Михаил Зощенко: судьба художника. М.: Сов. писатель, 1990.
8. Чудакова М. Литературные пародии Михаила Зощенко // Вопросы литературы. 1968. № 11. С. 233-234 (далее приводятся и тексты пародий М.Зощенко).
9. Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979. 200 с.

СИГИЗМУНД КРЖИЖАНОВСКИЙ

1. Комическое и фантастическое в художественном мире С. Кржижановского.
2. Поэтика парадокса в прозе С.Кржижановского.
3. Функции «инословия» в творчестве Сигизмунда Кржижановского.
4. Малые и минимальные жанры в художественной практике писателя.
5. Пространство интертекстуальных связей и отсылок в художественном мире С. Кржижановского.

Литература

1. Кржижановский С. Собр. соч.: в 5 т. / сост., предисл. и коммент. В. Перельмутера. СПб.: «Симпозиум», 2001-2006.
2. Бирюкова Е.Е. Поэтика хронотопического парадокса в русской прозе 1920-1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Самара: СамГУ, 2006 (в работе дается сопоставительный анализ творчества П. Романова и С. Кржижановского).
3. Бирюкова Е.Е. Парадоксальная хронотопичность 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.
4. Гаспаров М.Л. Мир Сигизмунда Кржижановского // Октябрь. 1990. № 3.
5. 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.
6. Голубков С.А. Инословие Сигизмунда Кржижановского // Культура и текст. 2013. № 2 (Алтайский государственный педагогический университет) (<http://www.ct.uni-altai.ru>).
7. Кузьмина Е.О. Поэтика парадокса и абсурда в «музыкальных» новеллах С.Кржижановского // Молодой ученый. 2010. Декабрь. Т. 1. № 12 (23). С. 177-185.
8. Погадай Е.В. «Странствующее «Странно» С.Кржижановского: особенности жанровой структуры // Известия Южного федерального университета. 2011. № 3. С. 19—27.
9. Синицкая А.В. Метафора как хронотоп (к вопросу о поэтике Сигизмунда Кржижановского) // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. 2003. № 1.
10. Топоров В.Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
11. Химич В.В. Квадратурин Сигизмунда Кржижановского // Русская литература XX—XXI веков: направления и течения: сб. науч. тр. Вып. 12. Екатеринбург: Изд-во УРГПУ, 2011. С. 140-150.

МИХАИЛ БУЛГАКОВ

1. М.Булгаков - фельетонист.
2. Ранние юмористические рассказы М. Булгакова: особенности поэтики.
3. Поэтика комического в «Записках на манжетах» М. Булгакова.
4. Гротескная образность в повести «Дьяволиада».

5. Комические метаморфозы в повестях «Собачье сердце» и «Роковые яйца».
6. Повесть «Роковые яйца» в литературном контексте 1920-х годов.
7. Поэтика сатирического сюжета в повести «Собачье сердце».
8. Самоирония повествователя в «Театральном романе».
9. Смеющийся герой в прозе М. Булгакова.
10. Комические функции фантастической образности в романе «Мастер и Маргарита».
11. Техника комического в творчестве Н. Гоголя и М. Булгакова: черты сходства и различия.
12. Гиперболический эпитет у М. Булгакова.

Литература

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Худ. лит-ра, 1989-1991.
2. Вертянкина Н.Н. Фельетоны М.Булгакова 1920-х. К вопросу об оппозиции смеха и смерти. Самара, 2002. 95 с.
3. Казаркин А.П. Истолкование литературного произведения: / Вокруг «Мастера и Маргариты» М. Булгакова: учебное пособие. Кемерово: Кемеровский ун-т, 1988.
4. Лакшин В.Я. Булгакиада. М., 1987.
5. Лурье Я.С. М.Булгаков и Марк Твен // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 46. № 6. 1987.
6. Немцев В.И. Михаил Булгаков: становление романиста. Самара: Изд-во Саратовского ун-та, Самарский филиал, 1991.
7. Петренко А.Ф. Сатирическая проза М.А.Булгакова 1920-х годов: поэтика комического: дис. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2000.
8. Петровский М.С. «Стал сатириком нашей эпохи...» // Булгаков М. Театральный роман. Повести. Ставрополь, 1989.
9. Петровский М. Смех под знаком Апокалипсиса: М.Булгаков и «Сатирикон» // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 3—34.
10. Творчество Михаила Булгакова в литературно-художественном контексте: Тезисы докладов... / отв. ред. В.И. Немцев. Самара: СГПИ, 1991.
11. Творчество Михаила Булгакова: исследования, материалы, библиография / Отв. ред. Н.А. Грознова, А.И. Павловский. Кн. 1. Л.: Наука, 1991.
12. Химич В.В. Художественный мир Михаила Булгакова. Екатеринбург, 2003. 423 с.
13. Чудакова М.О. Гоголь и Булгаков // Гоголь: История и современность (К 175-летию со дня рождения). М.: Сов. Россия, 1985. С. 360-390.

14. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. Изд. 2-е, доп. М.: Книга, 1988.
15. Чудакова М.О. Советский лексикон в романе «Мастер и Маргарита» // Чудакова М.О. Новые работы: 2003-2006. М., Время, 2007. 560 с. С.350-394.
16. Шаталова С.В. Мифология смеха в прозе М.А. Булгакова 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2006.
17. Яблоков Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: Издательский центр РГГУ, 1997. 199 с.
18. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Сов. писатель, 1983.

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН

1. Техника комического письма в повести Е.Замятина «Уездное».
2. Мотив машиноподобия и его комическая функция в повести Е.Замятина «Островитяне».
3. Трагикомическая символика в рассказах «Дракон», «Мамай», «Пещера», в сказке «Арапы».
4. Комическое в повести Е.Замятина «Ловец человеков».
5. Сатирическая семантика антиутопии Е. Замятина «Мы».
6. Поэтика художественного пространства в романе Е. Замятина «Мы».
7. Творчество Е.Замятина в оценке критиков 1920-х годов.
8. Роман Е. Замятина «Мы» в контексте русской фантастической литературы конца XIX — начала XX века.
9. Роман Е. Замятина «Мы» и антиутопии XX века.

Литература

1. Замятин Е.И. Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания / сост. Е.Б. Скороспелова. Кишинев: Лит. артистикэ, 1989.
2. Акимов В. Человек и единое Государство: Возвращение к Евгению Замятину // Перечитывая заново: Литературно-критические статьи. Л.: Худож. лит., 1989.
3. Баталов Э.Я. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. М.: Политиздат, 1989.
4. 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.
5. Гальцева Р., Роднянская И. Помеха - человек. Опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. № 12.

6. Голубков С.А. Комическое в романе Е.Замятина «Мы». Самара, 1993. 124 с.
7. Лакшин В. «Антиутопия» Евгения Замятина. // Знамя. 1988. № 4.
8. Михайлов О. Гроссмейстер литературы. // Замятин Е. Избранное. М.: Правда, 1989.
9. Новое о Замятине: сб. материалов / под ред. Леонида Геллера. М., 1997.
10. Павлова-Сильванская М. Это сладкое «мы», это коварное «мы» // Дружба народов. 1988. № 11.
11. Полякова И.Е. «Смеховой мир» Е.И.Замятина в контексте народной праздничной культуры: дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2009.
12. Ремизов А. Стоять — негасимую свечу: Памяти Евгения Ивановича Замятина // Наше наследие. 1989. № 1 (7).
13. Шайтанов И. Мастер // Вопросы литературы. 1988. № 12.

ИСААК БАБЕЛЬ

1. Композиция цикла И. Бабеля «Одесские рассказы».
2. Комическая функция одесского жаргона в «Одесских рассказах».
3. Бенья Крик И. Бабеля и О. Бендер И. Ильфа и Е. Петрова: сравнительное исследование комических характеров.
4. Анекдотическое в прозе И. Бабеля.
5. Романтически-возвышенное и комически-сниженное в речевом стиле «Одесских рассказов» И. Бабеля: диалектика взаимодействия разнородных стилистических пластов.
6. «Одесские рассказы» И. Бабеля в оценке критиков.
7. «Конармия» И. Бабеля как новеллистический цикл.
8. Карнавальность мира в «Конармии» И. Бабеля.
9. Ирония в прозе И. Бабеля.

Литература

1. Бабель И.Э. Собрание сочинений: в 4 т. / сост., прим., вступ. ст. И.Н. Сухих. М.: Время, 2006.
2. Andruszko Czeslaw. Жизнеописание Бабеля Исаака Эмманиуловича. Poznan, 1993 (глава V "Одесские и другие рассказы").
3. Белая Г.А. Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М.: Сов. писатель, 1989. (Глава VIII «Конармия» И.Бабеля: вчера и сегодня», С. 149-168).
4. Бузник В.В. Русская советская проза двадцатых годов. Л.: Наука, 1975. С. 119-124, 210-212.

5. Воронский А. И. Бабель // Воронский А. Литературно-критические статьи. М.: Сов. писатель, 1963.

6. Воспоминания о Бабеле: сборник / сост.: А.Н. Пирожкова, Н.Н. Юргенева. М.: Кн. палата, 1989.

7. Кондюрина Э.Ф. Об особенностях творческого метода И. Бабеля // Научные труды высших учебных заведений Лит. ССР. Сер.: Литература. Вильнюс, 1962. Вып. 3.

8. Левин Ф.М. И. Бабель: Очерк творчества. М., 1972.

9. Лившиц Л.Я. Материалы к творческой биографии И. Бабеля // Вопросы литературы. 1964. № 4.

10. Поварцов С. Быть Бабелем. Краснодар: Кубаньпечать, 2012. 96 с.

11. Полонский В.П. На литературные темы: Избранные статьи. М.: Сов. писатель, 1968.

ПАНТЕЛЕЙМОН РОМАНОВ

1. Персонажный ряд в малой прозе П. Романова.

2. Драматургические элементы в прозе П. Романова. Новеллы-сценки.

3. Поэтика заглавий произведений П. Романова.

4. Субъектная организация произведений П. Романова.

5. Функция сказа в творчестве П. Романова.

Литература

1. 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).

2. Бирюкова Е.Е. Творчество П. Романова: хромотопический парадокс, онтология тесноты, поэтика скандала. Самара: «НТЦ», 2006. 67 с.

3. Злобина М. Ключи Пантелеймона Романова // Новый мир. 1989. № 9.

4. Кройчик Л., Мушенко Е., Скобелев В. Поэтика сказа. Воронеж, 1978.

ЮРИЙ ТЫНЯНОВ

1. Проблемы комического в теоретических и критических работах Ю.Тынянова.

2. Концепция пародирования и пародии в работах Ю.Тынянова.

3. Принципы развертывания исторического анекдота в рассказе Ю.Тынянова «Подпоручик Киж».

4. Рассказ Ю.Тынянова «Подпоручик Киж» и развитие темы двойника в русской литературе.

5. Принципы развертывания исторического анекдота в рассказе Ю.Тынянова «Малолетний Витушишников».

6. Источники сюжета рассказов Ю. Тынянова «Подпоручик Киж», «Малолетний Витушишников».

7. Метаморфоза омертвления и ее художественная функция в повести Ю.Тынянова «Восковая персона».

Литература

1. Тынянов Ю.Н. Сочинения: в 3 т. М.: Вагриус, 2006.

2. Белинков А. Ю.Н.Тынянов // История русской советской литературы: в 4 т. Т.П. М.: Наука, 1967. С. 355-361.

3. Белинков А. Юрий Тынянов. Изд. 2-е. М.: Сов. писатель, 1966.

4. Воспоминания о Юрии Тынянове / сост. В.А.Каверин. М.: Сов. писатель, 1983.

5. Гинзбург Л.Я. Тынянов — литературовед // Гинзбург Л.Я. О старом и новом: статьи и очерки. Л., 1982. С. 302—327.

6. Каверин В.А., Новиков Вл. Новое зрение: Книга о Юрии Тынянове. М.: Книга, 1988.

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ

1. Анекдотическое в повести А. Платонова «Город Градов».

2. Комическая функция паралогизма в речевом стиле прозы А. Платонова.

3. Слово повествователя и слово героя в рассказе А. Платонова «Усомнившийся Макар», их комическая окрашенность.

4. Поэтика «бедняцкой хроники» АП. Платонова «Впрок».

5. Абсурдно-обыденное в мире героев повести А. Платонова «Ювенильное море», способы писательского осмысления изображаемого абсурда.

6. Трагикомический образ человеческой деятельности в прозе А Платонова.

7. «Диффузия жанров» в прозе А. Платонова.

8. Сказ и его комическая окраска в прозе А. Платонова.

9. Идеалы и антиидеалы А. Платонова.

Литература

1. Платонов А.П. Собрание сочинений: в 3 т. М., 1985.

2. Платонов АП. Ювенильное море // Знамя. 1986. № 6.

3. Платонов А.П. Чевенгур: Роман / Вступ. статья В.А.Свительского. Воронеж: Центрально-Черноземное кн. изд-во, 1989.
4. Платонов А.П. Антисексус // Новый мир. 1989. № 9.
5. Платонов А.П. Котлован, Ювенильное море: Повести. М.: Худож. лит., 1987.
6. Платонов А.П. Возвращение: Сборник / Предисловие С.Залыгина / Сост. М.А.Платоновой. М.: Молодая гвардия, 1989 (В составе сборника - «Впрок», «Че-Че-О», «Усомнившийся Макар» и др. произведения).
7. Бабкина Н.А. Анекдотическое в художественных произведениях А.Платонова 1920-х - начала 1930-х годов: Дисс. канд. филол. наук. Воронеж, 2008.
8. Васильев В.В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. 2-е изд., испр., доп. М.: Современник, 1990.
9. Верин В.А. Сатирический дебют Андрея Платонова (О повести «Город Градов») // Филологические науки. 1979. № 4.
10. Выюгин В.Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля). СПб.: РХГИ, 2004. 440 с.
11. Зверев А. Крушение утопии // Иностранная литература. 1988. № 11. С. 206-215.
12. Знатнов А. Путем сомнения // Знамя. 1988. № 10.
13. Золотоносов М. Усомнившийся Платонов // Нева. 1990. № 4.
14. Кройчик Л.Е. Особенности сатиры А. Платонова («Город Градов») // Творчество А.П.Платонова: Статьи и сообщения. Воронеж, 1970.
15. Семенова С. Мытарства идеала: К выходу в свет «Чевенгура» Андрея Платонова // Новый мир. 1988. № 5.
16. Чалмаев В.А. Андрей Платонов: К сокровенному человеку. М.: Сов. писатель, 1989.
17. Шубин Л.А. Поиски смысла отдельного и общего существования: Об Андрее Платонове. М., 1987.

ВАСИЛИЙ ШУКШИН

1. Комическое в прозе и кинофильмах В.Шукшина: Опыт сравнительного исследования.
2. Сатирико-юмористическая характерология В.Шукшина.
3. Проза В.Шукшина и народная смеховая культура.
4. Трагикомическая амбивалентность характеров и ситуаций в прозе В.Шукшина.
5. Трансформация фольклорных мотивов в сатирической сказке В.Шукшина «До третьих петухов».

6. «Энергичные люди» как сатирическая повесть для театра: специфические жанровые признаки.

7. Событие в сатирическом сюжете прозы В. Шукшина, его масштаб и художественная функция.

8. Саморазоблачение героев в сатирической прозе В. Шукшина.

9. Слово Шукшина-сатирика.

Литература

1. Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Молодая гвардия, 1985.

2. Емельянова Л.И. Василий Шукшин: Очерк творчества. Л.: Худож. лит., 1983.

3. Ершов Л.Ф. Правда и нравственность: своеобразие сатиры В.Шукшина // Ершов Л.Ф. Память и время. М.: Современник, 1984. С. 247-262.

4. Коробов В.И. Василий Шукшин. Творчество. Личность. М.: Сов. Россия, 1977.

5. Маркова Т.Н. В.М. Шукшин в восприятии Вяч. Пьецуха // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. Вып. 7 (109). С. 155-158.

6. Никонова Т.Н. Рассказ-анекдот как художественно-речевая разновидность рассказов В.М. Шукшина: дис. ... канд. филол. наук. Горно-Алтайск, 2002.

7. Плеханов И.И. Особенности сюжетосложения в творчестве В.Шукшина, Ю.Трифоновой, В.Распутина (к проблеме художественной условности) // Русская литература. 1980. № 4.

8. Толченева Н.П. Слово о Шукшине. М.: Современник, 1982.

9. Фрейлих С. О стиле Василия Шукшина // Вопросы литературы. 1982. N 9.

10. Хисамова Г.Г. Диалог как компонент художественного текста: на материале художественной прозы В.М. Шукшина: дис. ... д-ра филол. наук. Уфа, 2009.

ФАЗИЛЬ ИСКАНДЕР

1. Проза Ф.Искандера и народная смеховая культура.

2. Пародийная направленность художественного сознания Ф. Искандера.

3. Своеобразие композиции «Сандро из Чегема» как романа в новеллах.

4. Образы животных и их сатирическая функция в прозе Ф. Искандера.

5. Антиутопизм сатирико-философской сказки Ф. Искандера «Кролики и удавы».

6. Способы комического обнажения жизненного абсурда в повести Ф.Искандера «Созвездие Козлотура».

7. Комедийное слово повествователя в прозе Ф. Искандера.

8. Творчество Ф. Искандера на перекрестке традиций и культурных влияний.

Литература

1. Михайлова З.Б. Фазиль Искандер: Библиографический указатель. Ульяновск, 1982.

2. Искандер Ф.А. Время счастливых находок: рассказы и повести. М.: Молодая гвардия, 1973 (в составе сборника — повесть «Созвездие Козлотура»).

3. Искандер Ф.А. Кролики и удавы // Юность. 1987. № 9.

4. Искандер Ф. Стоянка человека: Повесть и рассказы. М.: Правда, 1991.

5. Рассадин Ст. Последний чегемец // Новый мир. 1989. № 9. С. 232-247.

6. Иванов С. О «малой прозе» Искандера, или Что можно сделать из настоящей мухи // Новый мир. 1989. № 1.

7. Иванова Н.Б. Смех против страха, или Фазиль Искандер. М.: Сов. писатель. 1990.

СЕРГЕЙ ДОВЛАТОВ

1. Фигура рассказчика в прозе С. Довлатова.

2. Функция анекдотических элементов в повествованиях С. Довлатова.

3. Поэтика сюжетного развертывания в прозе С. Довлатова.

4. Поэтика ситуативного юмора в прозе С. Довлатова.

5. Творчество С. Довлатова в контексте современной ему прозы.

Литература

1. Довлатов Сергей. Собрание прозы: в 3 т. СПб., 1993.

2. Абдулаева З. Между зоной и островом: О прозе С. Довлатова // Дружба народов. 1996. № 7.

3. Букирева Т.А. Аспекты языковой игры: аномальность и парадоксальность языковой личности С. Довлатова: дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2000.

4. Веллер М. Не ножик не Сережи не Довлатова: сборник. М.: АСТ, 2006.

5. Вулис А. Литературные зеркала. М., 1991. Под знаком пародии.

6. Генис А. Довлатов и окрестности. М., 1999.

7. Генис А. Сад камней: Сергей Довлатов // Генис А. Иван Петрович умер: статьи и расследования. М., 1999.

8. Доброзракова ГА. О природе смеха в прозе Сергея Довлатова // Проблемы литературного пародирования: материалы международной научной конференции «Поэтика пародирования: серьезное / смешное». Самара: Изд-во «Самарский университет», 2011. Вып. 2. С. 200-208.

9. Елисеев Н.К. Довлатов и Слуцкий // Сергей Довлатов: Творчество, личность, судьба. СПб., 1999.

10. Каргашин И.А. «Освобожденное слово» (поэтика прозы Сергея Довлатова) // Литература третьей волны. Самара, 1997.

11. Курганов Е. Сергей Довлатов и линия анекдота в русской прозе // Довлатов С. Последняя книга. СПб., 2001.

12. Курицын В. Вести из филиала, или дурацкая рецензия на прозу Довлатова // Литературное обозрение. 1990. № 2.

13. Лэрд С. Ненавязчивые истины (С.Довлатов. Иностранка. Представление и другие рассказы) // Звезда. 1994. № 3.

14. Малоизвестный Довлатов: Сб. статей. СПб., 1999 (статьи Н. Аловерт, П. Вайля, И. Ефимова, В. Попова, Е. Рейна, Е. Скульской, В. Уфлянда).

15. Неминуший АН. Жанровый ресурс анекдота в прозе С.Довлатова // Поэтика русской литературы: сб. статей. М., 2009.

16. О Довлатове / сост. Е.Довлатова. Тверь, 2001.

17. Орлова НА. Поэтика комического в прозе С.Довлатова: семиотические механизмы и фольклорная парадигма: дис. ... канд. филол. наук. Майкоп, 2010.

18. Сергей Довлатов: Творчество. Личность. Судьба: Итоги первой международной конференции «Довлатовские чтения» / сост. А. Арьев. СПб., 1999.

19. Синявский А. Анекдот в анекдоте // Синявский А.Д. Литературный процесс в России. М.: РГГУ, 2003. С. 232-243.

20. Соловьев В., Клепикова Е. Довлатов вверх ногами. М., 2001.

21. Старн Ф. Мрачный юмор советской тюрьмы (С. Довлатов. Зона) // Звезда. 1994. № 3.

22. Сухих И. Голос. О ремесле писателя Довлатова // Звезда. 1994. № 3.

23. Сухих И. Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб., 1996.

ВЛАДИМИР ВОЙНОВИЧ

1. Приключение в сатирическом мире В. Войновича.

2. Начальное фантастическое допущение, его художественная функция в романе В. Войновича «Москва 2042».

3. Пародийная образность в романе В. Войновича «Москва 2042»: многообразие форм и функций.
4. Алогизм поведения героя в сатирической прозе В. Войновича.
5. Комические характеры в романе В. Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина».
6. Слово повествователя и слово героя в романе В. Войновича «Жизнь и необычайные приключения Ивана Чонкина».

Литература

1. Войнович В. Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина // Юность. 1988. № 12. 1989. № 1-2.
2. Войнович В. Путем взаимной переписки // Дружба народов. 1989. № 1.
3. Войнович В. Хочу быть честным: Сборник. М.: Московский рабочий, 1989 (В сборнике — «Путем взаимной переписки», «Шапка», «Иванькиада», «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина»).
4. Войнович В. Москва 2042 // Вечер в 2217 / сост., авт. предисл. и коммент. В.П. Шестаков. М.: Прогресс, 1990 (Утопия и антиутопия XX века).
5. Войнович В. Фиктивный брак: Водевиль в одном действии // Октябрь. 1990. № 10.
6. Сарнов Б. Жизнь и необычайные приключения Владимира Войновича // Книжное обозрение. 1989. 27 января.
7. 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.

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. Номо amphibolos: Археология сознания. Самара, 2005. 344 с.
3. Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
4. Беленький М.С. Биография смеха. М.: Худ. лит., 1991. 394 с.
5. Бергсон А. Смех. Психология эмоций: тексты под ред. В.К. Клыуноса, Ю.Б. Гиппенрейтер. М.: Изд-во Московского университета, 1993.
6. Билевич В.В. Школа остроумия или как научиться шутить. М.: Издательский дом «Вильяме», 2005. 336 с.
7. Боров Ю.Б. Комическое. М., 1970.
8. Бычков В.В. Эстетика: учебник. М., 2004.
9. Василий Аксенов: Литературная судьба: статьи. Библиографический указатель / редакторы-сост. В.П.Скобелев, Л.А. Финк; сост. библиографического указателя Э.Ю. Базилевская. Самара: Изд-во «Самарский университет», 1994. — 204 с.
10. Вулис А. В лаборатории смеха. М., 1966.
11. Вулис А. Метаморфозы комического. М., 1976.
12. Вулис А. Серьезность несерьезных ситуаций. Сатира, приключения, детектив. Ташкент, 1984.
13. Голубков С.А. Мир сатирического произведения: Учебное пособие к спецкурсу. Самара, 1991. 108 с.
14. Голубков С.А. Мозаика смеха: поэтика комического в русской прозе первой трети XX века: учебное пособие к спецкурсу. Самара, 2004. 132 с.
15. Дмитриев А.В. Социология политического юмора. М., 1998.
16. Спиридонова Л.А. Бессмертие смеха: Комическое в прозе русского зарубежья. М., 1997.
17. Евстигнеева (Спиридонова) Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. М., 1977.
18. 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.
19. Жиличева Г.А. Метафоры балагана в нарративной структуре русских романов 1920-1930-х годов // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. Вып. 7 (109). С. 65-69.

20. Жиличева Г.А. Русский комический роман XX века: учебное пособие. Новосибирск: Изд-во Новосибирского государственного педагогического университета, 2004. 149 с.
21. Золотоносов М. Пятая сущность большевизма // Октябрь. 1990. № 12 (О книге Ю. Борева «Сталиниада»).
22. Зорин А. Насылающий ветер // Новый мир. 1989. № 12. (О повести Саши Соколова «Школа для дураков», «Между собакой и волком»).
23. Зорин А. Пригородный поезд дальнего следования // Новый мир. 1989. № 5. (О книге Вен. Ерофеева «Москва — Петушки»).
24. Зунделович Я. Поэзия гротеска // Проблемы поэтики. М.; Л., 1925.
25. Ирония и пародия: межвузовский сб. научных статей / Под ред. С.А. Голубкова, М.А.Перепелкина, В.П.Скобелева. Самара, 2004.
26. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М., 1996.
27. Казарина Т.В. Современная отечественная проза: учебное пособие. 2-е изд. Самара, 2004. 234 с.
28. Карасев Л. Философия смеха. М.: РГГУ, 1996.
29. Карикатура, пародия, гротеск в современной культуре. М., 1992.
30. Козинцев А.Г. Антропология смеха // Ритуальное пространство культуры. СПб., 2001. С. 152-157.
31. Кржижановский С. «Страны, которых нет»: Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994.
32. Кройчик Л., Мущенко Е., Скобелев В. Поэтика сказа. Воронеж, 1978.
33. Кройчик Л.Е. Неуловимый Чехов: Этюды о творчестве писателя. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 2007. 248 с.
34. Кройчик Л.Е. Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1986. 276 с.
35. Кунильский А.Е. Смех в мире Достоевского. Петрозаводск, 1994. 84 с.
36. Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб., 1997.
37. Ланин Б.А. Проза русской эмиграции (третья волна): Пособие для преподавателей литературы. М., 1997. 298 с.
38. Ланн Е. Литературная мистификация / вступ. ст. В.М. Волосова и И.В. Кудровой. Изд. 2-е, доп. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 232 с.
39. Литература «третьей волны»: сб. науч. ст. / ред.-сост. В.П.Скобелев. Самара: Издательство «Самарский университет», 1996. 330 с.
40. Лихачев Д.С. Историческая поэтика древнерусской литературы. Смех как мировоззрение. СПб., 1999.
41. Лихачев Д.С., Панченко А.М. Смеховой мир Древней Руси. Л., 1976.

42. Лицо и маска Михаила Зощенко / сост. и публ. Ю.В.Томашевского. М.: Олимп ППП, 1994.
43. Лук А.Н. Юмор, остроумие, творчество. М.: Искусство, 1977.
44. Любимова Т.Е. Комическое, его виды и жанры. М.: Известия, 1990. 254 с.
45. Макарян А.Н. О сатире. М., 1967.
46. Манн Ю.В. О гротеске в литературе. М., 1966.
47. Неизвестное в известной сказке: "Золотой ключик" А.Н. Толстого в разных ракурсах анализа: учеб. пособие: кол. авторов. Самара, 2001.
48. Немцев В.И. Вопросы изучения художественного наследия М.А. Булгакова: учебное пособие. Самара, 1999.
49. Николаев Д.Д. История одного городка // Тэффи НА. Собр. соч. Т. 3: Городок. М.: Лаком, 1999. С. 5-16.
50. Николаев Д.Д. Русская проза 1920—1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза. М.: Наука, 2006. 688 с.
51. Николаев Д.Д. Юмористическая проза Тэффи // Тэффи НА. собр. соч. Т. 1. И стало так... М.: Лаком, 1997. С. 30—40.
52. Николаев Д.П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М.: Художественная литература, 1977. 358 с.
53. Николаев Д.П. Смех — оружие сатиры. М.: Искусство, 1962. 223 с.
54. Николаев Д.П. Смех Щедрина: очерки сатирической поэтики. М., 1988.
55. Парадоксы русской литературы: сб. статей / под ред. В. Марковича и В. Шмида. СПб.: ИНАПРЕСС, 2001.
56. Петровский М. Смех под знаком Апокалипсиса: М. Булгаков и «Сатирикон»: к 100-летию Булгакова // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 3-34.
57. Посадская ЛА. Русская сатирическая проза 1920-х годов: жанры, проблематика, поэтика: учебное пособие по спецкурсу. Саратов, 2002.
58. Проблемы изучения литературного пародирования: межвуз. сб. / под ред. В.П. Скобелева. Самара, 1996.
59. Проблемы литературного пародирования: материалы международной научной конференции // Поэтика пародирования: серьезное / смешное. Самара: Издательство «Самарский университет», 2011. Вып. 2. 278 с.
60. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1996.
61. Руднев В. Прагматика анекдота // Даугава. 1990. № 6.
62. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997.
63. Русская литература в зеркале пародии: антология / сост., вступ. статья и комментарии О.Б. Кушлиной. М.: Высшая школа, 1993.

64. Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь: в 5 тт. М., 1989-1994.
65. Рюмина М.Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М., 2003.
66. Сарнов Б. Пришествие капитана Лебядкина (Случай Зощенко). М., 1993.
67. Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982.
68. Смех в литературе: семантика, аксиология, полифункциональность: межвуз. сб. науч. ст. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004.
69. Смех: истоки и функции. СПб., 2002.
70. Смирнов И. Смысл как таковой. СПб., 2001 (раздел "Комическое").
71. Спиридонова (Евстигнеева) Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. М.: Наука, 1977.
72. Спиридонова Л.А. Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999.
73. Спиридонова-Евстигнеева Л.А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконицы. М., 1968.
74. Столович Л.Н. Философия. Эстетика. Смех. М.: Просвещение, 1999. 264 с.
75. Тамарченко Н.Д. Смех // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 1002-1004.
76. Творчество А.П. Платонова: статьи и сообщения. Воронеж, 1970.
77. Творчество Михаила Булгакова: исследования, материалы, библиография. Л.: Наука, 1991.
78. Териков Г. Куплет на эстраде / предисл. И.Г. Шароева. М.: Искусство, 1987. 224 с.
79. Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Афористика. М.: Наука, 1990. 419 с.
80. Федяева Т.А. Диалог и сатира (на материале русской и австрийской литературы первой половины XX века). СПб.: Издательство Ю. Федяева, 2003. 268 с.
81. Формы комического в русской литературе XX века: сб. ст. / под ред. Т.Г. Прохоровой, Н.Г. Махиной. Казань: Казанский государственный университет, 2004. 92 с.
82. 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.
83. Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Русская литература в зеркале пародии. М., 1993. С. 392-404.
84. Фролов В. Муза пламенной сатиры. М., 1988.

85. Фуксон Л.Ю. Комическое литературное произведение. Кемерово: Кемеровский государственный университет, 1993. 96 с.
86. Хализев В.Е., Шикин В.Н. Смех как предмет изображения в русской литературе XIX века // Контекст. 1985. М., 1986. С. 176—226.
87. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / пер. с нидерланд. СПб.: Азбука-классика, 2007. 384 с.
88. Хлестаковский сборник / под ред. В.В. Прозорова. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2009. 180 с.
89. Художественный язык литературы 20-х годов XX века. К 70-летию проф. В.П. Скобелева: сб. статей / науч. ред. Н.Т.Рымарь. Самара, 2001.
90. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971.
91. Чудаков А.П. Юмористика 1880-х годов и поэтика Чехова // Вопросы литературы. 1986. № 8.
92. Чудакова М.О. Гоголь и Булгаков // Гоголь: история и современность: К 175-летию со дня рождения. М., 1985. С. 384-388.
93. Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979.
94. Чудакова М.О. Язык распавшейся цивилизации: Материалы к теме // Чудакова М.О. Новые работы: 2003. 2006. М., Время, 2007. 560 с. С. 234-348.
95. Шохина В. Таинственный остров // Октябрь. 1990. № 11 (О романе Василия Аксенова «Остров Крым»).
96. Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования: Об Андрее Платонове: Работы разных лет. М., 1987.
97. Щербина А.А. Сущность и искусство словесной остроты (каламбура). Киев, 1958.
98. Эркенъ Иштван. Размышления о гротеске // Иностранная литература. 1973. № 4.
99. Яснева Л.И. Способы сатирической типизации. Куйбышев, 1979.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ТЕХНИКА СМЕШНОГО КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ	4
ФЕНОМЕН СИТУАТИВНОГО СМЕХА	6
§ 1. Непредсказуемость смехового отклика	6
§ 2. Смех как коммуникативный код	7
§ 3. Ситуативный смех и позиция наблюдателя	8
Вопросы и задания «Практикума»	11
СМЕШНОЕ И СЕРЬЕЗНОЕ: ГРАНИЦА ПЕРЕХОДА	12
§ 4. Условные сферы существования человека	12
§ 5. Оппозиция смешного и серьезного	13
§ 6. Необходимость преодоления границы	14
Вопросы и задания «Практикума»	19
СТРАШНОЕ И СМЕШНОЕ В ЖИЗНИ И В ИСКУССТВЕ: ДИАЛЕКТИКА ОТНОШЕНИЙ	21
§ 7. Лики страха. Страх смерти	21
§ 8. Страх сиротства и страх обезличивания	24
§ 9. Страхи, связанные со смехом	27
§ 10. Место страха в аксиологической системе	31
§ 11. Смех и равнодушие	31
§ 12. Смех, страх и механизмы преувеличения	33
Вопросы и задания «Практикума»	34
СМЕХ И ЕГО МЕХАНИЗМЫ «ПЕРЕВЕРНУТОЙ ЛОГИКИ»	37
§ 13. Семантическое низведение явления	37
§ 14. Алогизм как прием	38
§ 15. Игра масштабами	38
§ 16. Мнимая классификация	39
§ 17. Осмеяние необоснованного усложнения	40
§ 18. Псевдогипербола как логическая ошибка	45
§ 19. Столкновение двух «логик»	46
ТЕХНИКА КОМИЧЕСКОГО АФОРИЗМА.	
АФОРИЗМЫ ДОН-АМИНАДО	49
§ 20. Две тенденции в русской прозе начала XX века	49
§ 21. Афоризм как минимальный жанр	50
§ 22. Афоризмы Дон-Аминадо	52
Вопросы и задания «Практикума»	55

РАЗВЕРТЫВАНИЕ АНЕКДОТИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ	58
§ 23. Рассказ А.Чехова "Ночь на кладбище"	58
§ 24. Ситуативный анекдот в малой прозе Михаила Веллера	60
Вопросы и задания «Практикума»	69
 МАЛЫЕ И МИНИМАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ЖУРНАЛЬНОЙ САТИРЫ	 72
§ 25. Журнал «Сатирикон» и его жанровый состав	72
§ 26. Чеховское мироощущение и его знаковый характер	73
§ 27. Мозаика бытовой повседневности	74
§ 28. Осмеяние пошлости массового человека	75
§ 29. Осмеяние человека как такового	76
Вопросы и задания «Практикума»	79
 МИР ГЛАЗАМИ НОСИТЕЛЯ «НАИВНОГО» СОЗНАНИЯ	 81
§ 29. Гашековский Швейк и ментальная модель «простодушного» человека в русской литературе XX века	81
§ 30. Логика простодушного персонажа	85
Вопросы и задания «Практикума»	87
 ТЕХНИКА СМЕШНОГО И ОРИЕНТАЦИЯ НА ЧИТАТЕЛЯ-РЕБЕНКА (ТЕХНИКА СМЕШНОГО В ПОВЕСТИ А.Н. ТОЛСТОГО «ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК»)	 89
§ 31. Распредмечивание	90
§ 32. Мотив детскости персонажа	91
§ 33. Перебив сюжетных планов	93
Вопросы и задания «Практикума»	98
 СМЕХОВОЙ ПОТЕНЦИАЛ ТЕЛЕСНОЙ И ПРЕДМЕТНОЙ ДЕТАЛИ	 104
§ 34. Метаморфозы телесного в русской литературе XX века: продолжение гоголевской традиции	Ю04
§ 35. Составляющие гоголевского культурного кода	Ю05
§ 36. Спор тела и духа в литературе советского периода	106
§ 37. Телесное и вещное	Д08
§ 38. Изображение предметного мира	\\до
§ 39. Вещь и ее культурные функции	\\

§ 40. Художественная подробность и художественная деталь: смысл понятий	112
§ 41. Вещь как знаковый эквивалент эпохи	114

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МАРКЕРЫ

САТИРИКО-ЮМОРИСТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	Ц6
§ 42. Редуцированное пространство	116
§ 43. Минимизация пространства и мотив смерти	Ц7
§ 44. Фантаσμαгоричность пространства	119
§ 45. Театральный код в художественной практике юмориста	121
§ 46. Осмысление уездной жизни: синтез юмора и лиризма	122
§ 47. Пространственная литота	127
§ 48. Фельетонные черты в суммарных характеристиках эпохи	129
§ 49. Смешное и театральное как элементы творческого поведения	130
§ 50. Город как сценическое пространство	132
§ 51. «Творческое поведение» как экстралитературный прием	134

ТЕХНИКА ЛЕКСИЧЕСКИХ КОНТАМИНАЦИИ	138
§ 52. Комические элементы в поэзии Владимира Высоцкого	138
§ 53. Смеховой смысл стилистической диффузии	139
§ 54. Смеховое разрушение сказочного двоемирия	140
§ 55. Абсурдизация как смеховой код	141
§ 56. Комедийный эффект слова и жеста	142

ТЕХНИКА СМЕШНОГО В ЛИТЕРАТУРНОЙ ПАРОДИИ	144
§ 57. Литературные пародии Семена Лившина	144
§ 58. Типология пародийных текстов	145
§ 59. Лапидарность пародии	148
Вопросы и задания «Практикума»	149

ВОЗДЕЙСТВИЕ СМЕХОМ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АКТ	153
§ 60. Психологическая функция смеха	153
§ 61. Смех и оппозиция «авторитетность / авторитарность»	154

§ 62. Смех как театральный жест	154
§ 63. Смех и остроумие	155
§ 64. Подготовка ученика к восприятию смешного	156

Рекомендательный список художественных текстов	158
--	-----

Тематика письменных работ	158
---------------------------	-----

Библиографический список	179
--------------------------	-----