

ФИЛОСОФИЯ | PHILOSOPHY

УДК 130.2:82

doi:10.35853/vestnik.gu.2023.2(41).10

От романтического смеха к реалистическому

Игорь Павлович Смирнов

Констанцский университет, Констанц, Германия,
ipsmirnov@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0002-3819-8142>

Аннотация. В статье сравниваются формы комизма, специфичные для двух диахронических систем, одна из которых складывалась и бытовала в 1790–1840-х годах, а вторая – в 1840–1880-х годах. Один из главных показателей романтического смеха – его неотграниченность от серьезного (комические некрологи, смех сквозь слезы, ирония, непреднамеренный комизм, автопародии и т. д.). В целом смех в период романтизма сразу и тождествен и нетождествен себе. В противоположность этому реалистический смех не смешивается с серьезностью, а составляет ее аналог. С одной стороны, смех, подобный серьезному, становится несмешным («Литературное утро» в «Бесах» Достоевского) и компрометирующим чужую комику (заезженные и сомнительные шутки героев Достоевского, Чехова и прочих писателей-реалистов). С другой стороны, смех во второй половине XIX века получает – как аналог деловитого поведения – прагматический заряд и выбирает своей мишенью l'art pour l'art (искусство для искусства) (поэты «Искры»), а также обрушивается на художественные тексты, в которых средства не соответствуют их цели (стихи капитана Лебядкина). Вне соотнесенности с серьезным аналоговая комика предполагает создание искусственной персоны, вызывающей смех (маска Козьмы Прутков).

Ключевые слова: романтизм, реализм, комическое, серьезное, отрицание идентичности, аналогия, ирония, реализованная метафора

Для цитирования: Смирнов И. П. От романтического смеха к реалистическому // Вестник Гуманитарного университета. 2023. № 2 (41). С. 86–102. DOI 10.35853/vestnik.gu.2023.2(41).10.

From Romantic to Realistic Laughter

Igor P. Smirnov

University of Konstanz, Konstanz, Germany,
ipsmirnov@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0002-3819-8142>

Abstract. This paper compares forms of laughter specific to two diachronic systems, one of which was formed in the 1790s-1840s, and the other in the 1840s-1880s. One of the main indicators of romantic laughter is its inseparability from serious content (comic obituaries, laughter through tears, irony, unintentional comic, auto-parodies, etc.). On the whole, laughter in the Romantic period is at once both identical and non-identical. In contrast, realistic laughter is not mixed with seriousness, but constitutes its analogue. On the one hand, laughter similar to seriousness becomes unfunny (the “Literary Morning” in Dostoevsky’s “The Possessed”) and compromises the foreign comic (the hackneyed and dubious jokes of Dostoevsky’s, Chekhov’s and other realist writers’ characters). On the other hand, laughter in the second half of the 19th century acquires a pragmatic charge as an analogue of practical behaviour and chooses as its target l’art pour l’art (the poets of “Iskra”), as well as artistic texts in which the means do not correspond to the ends

(the poems of Captain Lebyadkin). Apart from correlating with the seriousness, the analogue comic implies the creation of an artificial persona that provokes laughter (the mask of Kozma Prutkov).

Keywords: Romanticism, realism, comic, seriousness, denial of identity, analogy, irony, realised metaphor

Все комические тексты и смешные жизненные ситуации (practical jokes) следуют одной и той же логико-семантической схеме. События, побуждающие к смеху, представляют собой по своему смысловому объему смешение социокультуры и природы. По содержанию они отделяют субъекта действия от желанного объекта неким непреодолимым препятствием. Иначе говоря, если экстенционально комика нейтрализует противопоставление, конституирующее наше самосознание, то интенционально она указывает на то, что при таком условии цели, которые намечает себе человек, оказываются недостижимыми. Тем не менее переход от условия смеха и его темы, каковой выступает пустое пересечение, устанавливающееся между субъектом и объектом, к реметакта, что преграда, затруднявшая осуществление желания, устраняется; эта развязка происходит, однако, неким непредвиденным способом, обратном тому, что составляло намерение действующего лица. Трансформация данного в новое протекает в комике по принципу контрапозиционирования исходных смысловых величин (если $p \rightarrow q$, то $\text{non-}q \rightarrow \text{non-}p$)¹. В итоге выполнения названных процедур применительно к объему, содержанию и следованию значений (к трем обязательным компонентам любого смыслопорождения) формируется особый смеховой мир², оппонирующий сразу как сфере нашей производительной (целеположной) деятельности, так и сфере отвлечения от нее, досуга. Обеим этим областям противоположна реальность непроизводительно производительного праздника, который нерасторжимо сопряжен со смехом³.

По ходу эпохального движения духовной истории смех претерпевает изменения, которые не затрагивают основоположных для него, навсегда остающихся релевантными параметров (иначе мы не могли бы наслаждаться шутками былых времен), и все же делают его соответствующим той или иной фазе в динамике социокультуры. По своей трехсоставной операциональной базе комическое – универсальный модус человеческого творчества, который дается для непосредственного восприятия в конкретно-исторических формах, вуалирующих незыблемую логику смехового акта. Что именно преобразует в смехе история? Ответу на этот вопрос послужит сравнение смеха, бывшего в ходу в романтическую эпоху (1790–1840), с теми видами комизма, какие вошли в силу в сменившем ее реализме (1840–1880)⁴.

1

Повествование о чрезвычайном происшествии, случившемся с майором Ковалевым, начинается в гоголевском «Носе» (1836) с совмещения культурного и природного: цирюльник Иван Яковлевич обнаруживает в свежесыпеченном хлебе (в изделии человеческих рук) часть тела своего клиента. Попытки Ковалева вернуть себе исчезнувший

¹ Подробнее об этой логике смеха см. [Смирнов 1986]; здесь же обсуждается литература вопроса. Статья была перепечатана с незначительными изменениями в [Смирнов 1987, с. 84–107]. То, что комическое сложно по своему логическому формированию, косвенно подтверждают нейрокогнитивные штудии, посвященные восприятию юмора. Как показывает магнитно-резонансная томография, в усвоении смешного участвуют сразу самые разные области мозга (см. подробно в [Kennison 2020, р. 55–69]), мобилизующего в этом случае, стало быть, свой потенциал в приближении к максимуму. Интересно, что у шизофреников способность к смеху убывает [Ibid., р. 93], надо полагать, вместе с расстройством рационально-логического аппарата мышления.

² Понятие «смеховой мир» было введено в научный оборот в [Лихачев 1984].

³ О празднике как антитезе и труда, и отдыха см. подробно в [Смирнов 2019].

⁴ Я уже подступался к диахроническому толкованию смеха на примере комических текстов XVII века [Смирнов 1980].

с его лица нос завершаются одна за другой неудачей – в Казанском соборе при встрече со статским советником, в приемной обер-полицмейстера, в газетной экспедиции, у частного пристава (Гоголь сериализует неустранимое отчуждение собственности от ее владельца). Возвращение Ковалеву носа полицейским чиновником также не приносит благополучного исхода: доктор не в состоянии воссоединить *disjecta membra*. Перед нами усиление отрыва субъекта от вожделенного им объекта, который продолжает быть отчужденным от героя текста даже тогда, когда им обретается. Несмотря на то что задача, перед которой поставлен Ковалев, как будто никак не разрешима, нос необъяснимым образом вновь занимает свое место на его лице (концовка повести и реверсирует все ее действие, и меняет ценностные знаки, которыми были отмечены центральные в ней ущербный субъект и недостижимый объект, на противоположные).

В «Носе» присутствуют все три слагаемых, необходимых для генерирования смеха. Но между ними нет рационально мотивированной связи. Мы не знаем ни того, как нос попал в хлеб, ни того, как он покинул лицо героя, ни того, почему он вновь там водружился. Мы потешаемся, читая «Нос», но не понимаем, что именно побудило Гоголя изложить этот акогерентный сюжет. Многочисленные интерпретации текста приносят в него некий интегративный смысл – интертекстуального, контекстуального, жанрового, иносказательного свойства – и противоречат тем самым, как бы изобретательны они ни были, бессвязности рассказа, явно входившей в авторское задание, которое как раз в том и заключалось, чтобы создать произведение, не поддающееся объяснению. Загадка «Носа» в том, что у нее нет разгадки⁵. Смех, вызываемый повестью, равен себе и в то же время утрачивает самотождественность, поскольку его объем, тема и рема независимы друг от друга, не складываются в некую целостность, доступную для уразумения. Комика всегда создает абсурдную ситуацию. В «Носе» же абсурдно не только то, что смешно, нелеп здесь и сам смех, которым мы отзываемся на то, чего не может быть (на адинатон⁶), что рассогласовано с умом и опытом.

Специфика романтического смеха состоит, по предположению, в его несамостождественности, которая могла находить свое воплощение и с помощью иных, нежели в «Носе», средств. Иррефлексивность ($x = x$ & $x = \text{non-}x$) была организующим принци-

⁵ Отдавая должное замечательной работе Виктора Виноградова «Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя „Нос“» (1921), выявившей контексты, из которых мог исходить импульс для зарождения гоголевской фантазии, следует все же заметить, что ее важнейший источник остался вне поля исследовательского внимания. Этим претекстом «Носа» была одна из вставных новелл в «Метаморфозах» (около 170) Апулея, где Луций на пиру выслушивает историю, поведанную неким Телефроном. Нанявшийся охранять ночью труп от колдуний, похищающих части тел усопших, Телефрон неожиданно для себя засыпает мертвым сном. Проснувшись, он принимает участие в похоронах, на которых вдову покойника обвиняют в отравлении мужа. Чтобы добиться правды, маг Затхлас оживляет на короткое время умершего, который подтверждает версию об отравлении и заодно сообщает собравшимся на погребении, что колдуньи, охотившиеся за его органами, изувечили не его, а Телефрона, отрезав ему уши и нос и приставив на их место слепки из воска. Рассказ Телефрона вызывает общее веселье пирующих, они поднимают чаши в честь бога смеха. Не приходится сомневаться в том, что гоголевский текст опирался на «Метаморфозы». Связь с источником Гоголь сделал ощутимой посредством интертекстуальных сигналов, недвусмысленно адресуемых читателям к Апулею. Как в «Метаморфозах» Телефрон маскирует отсутствие носа, прижимая к пустому месту кусок льняной ткани (*linteolum*), так и майор Ковалев, отправляясь к обер-полицмейстеру, закрывает лицо платком (ср. [Apulei 1897, S. 45]). Пытаясь объяснить себе таинственное исчезновение носа, Ковалев предполагает, что виною случившегося были происки штаб-офицеры Подточиной, которая из чувства мести подослала к нему «колдовок-баб». Впадение Телефрона в забытие во время караула отражается в уже давно зарегистрированном исследователями палиндромическом заголовке гоголевской повести (нос/сон) и в приурочивании открытия Ковалевым потери носа к пробуждению героя. История Телефрона у Апулея функционально нагружена, имея целью указать на опасность низкой магии, которой увлекается главный герой романа Луций, превращающийся в дальнейшем из-за ошибки в волшебстве в осла. У Гоголя же, напротив того, пропажа носа дисфункциональна. Обращение к основоположному источнику гоголевской повести не дает, врезрез с обычными результатами интертекстуальных изысканий, никакого прояснения ее смысла.

⁶ Об этом аристотелевском понятии см. подробно в [Lachmann 2002, S. 47 ff].

пом всего романтического творчества, во что здесь не место вдаваться⁷. Достаточным для приближения к выстраиванию диахронической теории смеха будет, если удастся продемонстрировать это общее положение хотя бы на материале комических текстов конца XVIII – первых десятилетий XIX века. Мировоззренческая установка, характерная для какой-либо эпохи, дающая о себе знать в разных ее духовных продуктах, взаимодействует с их конститутивными, трансисторическими, не подвластными времени особенностями. Вмешательство истории в универсальные правила, которыми регулируется порождение смысловых комплексов, в том числе и смеховых, затрагивает не сам их состав, но их отношение к другим комплексам, их коммуникативную функцию в социокультурном контексте, внутреннюю связь между их составными частями и ценностное наполнение этих структурных единиц. Ради простоты изложения я не буду в дальнейшем разбирать комiku в ее полном композиционном триединстве (тем более что в своих редуцированных формах, например в островах, она допускает выпадение отдельных слагаемых) и сосредоточусь, в первую очередь, на инновациях, внесенных романтическим смехом в ту историю, главным действующим лицом которой выступает homo ridens.

Конструкция «Носа» такова, что в ней становится неразличимым предмет осмеяния – то ли изображаемая реальность, то ли изображающий ее текст. Иррефлексивное мышление предрасполагает автора комического произведения к осмеянию своего творения. Такое явление смеха могло происходить и задним числом – в автопародиях, как, например, в эпиграммах Пушкина (1829), вышучивавших иллюстрации к «Евгению Онегину» в «Невском альманахе», но заодно снижавших и его собственный роман в стихах в мотивах срамной телесности: «Сосок чернеет сквозь рубашку, / Наружу титька – милый вид! / Татьяна мнет в руке бумажку, / Зане живот у ней болит...» [Пушкин 1936, с. 540]. В автопародийном жесте участники «Арзамаса» наделили себя прозвищами, глумливо отправлявшими к одному из излюбленных в романтизме жанров – к балладе в тех ее манифестациях, какие были наличны в поэзии Жуковского; как записано в протоколе заседания этого смехового сообщества от 14 октября 1815 года, «...шесть присутствовавших братьев торжественно отреклись от имен своих <...> И все приняли на себя имена мученических баллад, означая тем свою готовность: 1-е, потерпеть всякое страдание за честь Арзамаса, и 2-е, быть пугалами для всех противников его по образу и подобию тех бесов и мертвецов, которые так ужасны в балладах» [«Арзамас» 1994, с. 266]. Не следует путать этот вид комизма с тем карнавальным смехом, который Михаил Бахтин опознал как всеохватный, направленный, среди прочего, и на самих смеющихся [Бахтин 1965, с. 15]. Самоосмеяние в романтизме не включено в комический переворот всего, что ни есть, оно точно, изолировано, ибо имеет в виду отнять идентичность у себе тождественного, то есть у претендующего на особость. Всё уравнивается иррефлексивным смехом с ничто и обнаруживает свою пустотность. В «Аукционе» (1834) Сенковского (Барона Бромбеуса) рассказчик объявляет перед близящейся кончиной распродажу своего имущества, которое, как выясняется, он промотал, но голь на выдумки хитра: он вспоминает слова Бюффона о том, что человеку принадлежит весь свет, и принимается торговать непродажным – ценностями рода людского.

Помимо того, что самоосмеяние получало выражение в переводе творчества всерьез в комический план, оно могло результатиться и в лирике, выставлявшей – в отклонении от традиции этого рода речи – своего субъекта на потеху, скажем, в «Фантастической высказке» (1833) Мятлева: «Таракан / Как в стакан / Попадает – / Пропадет. / На стекло / Тяжело / Не всползет. // Так и я: / Жизнь моя / Отцвела, / Отбыла; / Я пленен, / Я влюблен, / Но в кого? / Ничего / Не скажу» [Мятлев 1969, с. 92–93]. И в автопародиях, и в уничижительной лирике смех целит в автора, чья самоотнесенность становится двойной – шуточной и нешуточной (у Мятлева шаржированной и любовно-элегической). В конечном итоге самоосмеяние варьирует типичное для романтизма срастание фигур

⁷ Обоснованию этого тезиса были посвящены другие мои работы (см., например: [Смирнов 1994, с. 13–80]).

демиурга и его двойника-соперника, перенося это совмещение взаимоисключающих начал в область индивидуальной художественной созидательности. По мысли Гоголя, сформулированной в «Развязке „Ревизора“» (1847), иного смеха, кроме как над самим собой, и быть не должно: «...всё, что бы ни показалось из-под пера какого бы то ни было писателя, смеющегося над порочным и низким, примем прямо на свой собственный счет, как бы оно именно было на нас лично написано» [Гоголь 1951, т. 4, с. 132]⁸.

Автор, лишаящийся однозначной идентичности, представал в комическом освещении в роли подражателя, присваивающего себе чужой творческий вклад. В «Видении в какой-то огаде» (1815), положившей начало веселым заседаниям «Арзамаса», Блудов (Кассандра) заострил эту топику романтического смеха так, что не только уличил автора «Урока кокеткам, или Липецких вод» Шаховского в неоригинальности, но и деидентифицировал того, кого тот якобы имитировал: «И подражай Молиеру, и никто не узнает Молиера, и превращай тонкое в грубое, и забавное в сонное...» [«Арзамас» 1994, с. 264]. Комедия Шаховского оказывается в «Видении...», поставившем сакральную пародию (на ветхозаветные книги) на службу литературной борьбе, произведением, в котором проступает как чужое в своем, так и – обратно к этому – свое в заимствованном⁹. Хотя Шаховской и принадлежал к враждебному «Арзамасу» лагерю участников «Беседы любителей русского слова», «славенофилов», он был писателем романтической складки (смех арзамасцев метил показательным для иррефлексивного сознания образом в фамильно сходного с ними Другого) и точно так же, как его противники, подвергал в ирои-комической поэме «Расхищенные шубы» (1811) издевке литературную переимчивость: «Поэтам подражай и выдай, не робей, / Чужое за свое; будь тверд, вещай смелее...» [Шаховской 1961, с. 94]¹⁰. Смех, которому предавались «безвестные люди» на сходках «Арзамаса», был одновременно и исключаяющим, отгораживающим группировку от «Беседы», устанавливающим превосходство одних над другими, и смехом включения, направленным вовнутрь союза равных, маркировавшим принадлежность к нему литераторов, запанибратски устранявшим их дистанцированность друг от друга¹¹. Подобная бивалентная ориентированность смеха была обычной в сообществах, складывавшихся для празднично-веселого времяпрепровождения, например, во Всешутейшем, всепьянейшем и сумасброднейшем собрании, заведенном Петром I, на что обратил внимание, говоря об этом учреждении, уже Василий Ключевский [Ключевский 1958, с. 41]¹². Специфичной для «Арзамаса» явилась раздвоенность самого смеха включения, который имел, с одной стороны, интралитературное самоценное значение, солидаризуя участников эстетической полемики, громившей «Беседу», а с другой – был коннотирован политически, коль скоро они, не довольствуясь этими сугубо писательскими ролями, украшали свои головы фригийскими шапками и разыгрывали на своих встречах собрания в якобинских клубах. Блудов обращался к Чу (Дашкову) со словами (не лишенными скрытого обценного содержания): «...багряный колпак гармонического члена! О таинственная мудрость судьбы, все творящей во благо! Укра-

⁸ К самоосмеянию у Гоголя ср. [Жаравина 1976, с. 119].

⁹ Тот же ход применительно к поэзии Хвостова был использован в сатире Воейкова «Дом сумасшедших» (1814): «“Ты ль, Хлыстов? – к нему вошедши, / Вскрикнул я. – Тебе ль здесь быть? / Ты дурак, не сумасшедший, / Не с чего тебе сходить!” – / „В Буало я смысл добавил, / Лафонтена я убил, / А Расина переправил!“ – / Быстро он проговорил» [Поэты ... 1971, с. 297].

¹⁰ На излете романтизма анонимный рецензент, насмехавшийся над книгой «Стихотворения Александра Струговщикова, заимствованные из Гёте и Шиллера», напишет, подытоживая одну из главных комических топик уходящего времени: «Заимствовать!.. какое чудесное слово! <...> Одни называют это сочинять, другие творить, иные подражать. Были даже люди, грубо воспитанные, которые прибегали к черным словам – обирать, выкрадывать. Явился умный человек, и одним гениальным словом решил задачу. „Господа! – сказал он. – Да мы просто заимствуем <...> Заем – основание нашей природы. Мы не можем не занимать, не заимствовать“» [Библиотека для чтения 1845, разд. VI, с. 3].

¹¹ Эти две социальные функции смеха были впервые дифференцированы в [Dupréel 1928].

¹² Об истории русских смеховых корпораций см. подробно в [Шахадат 2017, с. 121–181].

шению якобинцев обязан я счастьем принимать не только друга, не только человека с талантом... ах! Что таланты, М. Г., мы познали тщету их: и может ли верить талантам и славе тот, кто видел запустение Беседы...?» [«Арзамас» 1994, с. 282]. Если брать романтизм в объеме, выходящем за границы «Арзамаса», то нужно заметить, что и исключительный смех не был в ту эпоху ценностно одноплановым. «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже» (1840–1844) Мятлева подхватывали традицию арзамасского смеха над билингвизмом, но при этом срачивали в своей макаронической стилистике русский язык не с церковнославянизмами, а с галлицизмами, будучи развернутой пародией на «Письма русского путешественника» (1791–1795) Карамзина, которому архаисты из «Беседы» оппонировали в первую голову.

Для иррефлексивного мировидения так или иначе не равны себе как смеющийся, так и лицо, подвергаемое осмеянию. Их связывает зеркальная симметрия¹³, что Гоголь декларировал в концовке «Ревизора» (1835) в реплике Городничего, возвращающего смех над собой миру. Зеркальность обуславливала также внутренний строй романтического острословия (*acumen*), которое часто базировалось на сопоставлении двух полярных, но одинаково парадоксальных, заключающих в себе неснятое противоречие тезисов. Особенно часто к этому приему прибегал в своих островах Вяземский, в частности в сравнении деяний Петра I и Екатерины II: «Как странна наша участь. Русской силится сделать из нас немцев: немка хотела переделать нас в русских» [Вяземский 1963, с. 24]. На том же структурном принципе хиазма держались арзамасские эпиграммы (1815) Вяземского на Шаховского: «Напрасно, Шутовской, ты отдыха не знаешь, / За неудачами от неудач спешишь; / Комедией друзей ты плакать заставляешь, / Трагедией ты зрителей смешишь» [«Арзамас» 1994, с. 246]. Сам смех, по Вяземскому, распадается на два контрапозиционированных относительно друг друга разряда – он подлинен, когда непрофессионален, и неудачен у мастеров веселить публику: «Острословие крестьян иногда изумляет. Менее и хуже всего шутят наши комики» [Вяземский 1963, с. 33].

В тех обстоятельствах, в каких, по определению из гоголевского «Невского проспекта» (1834), «всё происходит наоборот» [Гоголь 1938, с. 45], то есть процессуально впадает в иррефлексивность, смехом раздражаются там, где он менее всего уместен. Будущий участник «Арзамаса», Вяземский, превратил в комический жанр некролог, откликнувшись таким кощунственным способом в 1810 году на безвременную смерть Семена Боброва, незаурядного поэта-архаиста: «Нет спора, что Бибрис богов языком пел: / Из смертных бо никто его не разумел» [Вяземский 1982, с. 41]¹⁴. Более того, заседания «Арзамаса» в целом были шутовским погребальным обрядом, хоронившим адептов «Беседы», как то предписывалось уставом братства «безвестных людей»: «...за неимением собственных готовых покойников, н о в о - а р з а м а с ц ы (в доказательство... что ненависть их не простирается за пределы гроба) положили брать напрокат покойников между халдеями Беседы и Академии, дабы им воздавать поделом их...» [«Арзамас» 1994, с. 267–268; разрядка в оригинале]. К категории комизма-некстати относится и романтический смех сквозь слезы (такова, среди прочего, сцена смертельной болезни героя в «Шинели», посещаемого карикатурным доктором (1841)), и смех, отвлекающий читателя от развития главных в тексте событий: к примеру, в «Опасном соседе» (1811) Василия Львовича Пушкина в озорной рассказ о побоище в борделе вклинивается не менее веселый, но сюжетно дисфункциональный, выпад против члена Российской Академии Шихматова. Смех, прерывающий последовательности, подразумевал, что и сам может быть прекращен до времени, фрагментирован, будучи преобразованным из неуместного в безместный, в ненаступивший (потенциально комическая ситуация сопротивления женитьбе разряжается у Гоголя в «Иване Федоровиче

¹³ Антисимметрия бывала в романтическом словесном искусстве не только комической (см., прежде всего, [Вайскопф 1978]).

¹⁴ Об эпиграммах на кончину Боброва см. подробно в [Проскурин 2000, с. 81 и след.].

Шпоньке и его тетушки» (1831) в неизвестность¹⁵). В еще одной версии неподобающим смех оказывался в силу того, что извлекался из сочинений, написанных без комического задания. На заседании «Арзамаса» 11 ноября 1815 года Жуковскому (Светлане) было достаточно, чтобы вызвать потеху товарищей по кружку, лишь процитировать басню «красноречивого говоруна Беседы» [«Арзамас» 1994, с. 294] Хвостова «Осел и рябина» (1802), непреднамеренно абсурдно совмещавшую несовместимые реалии: «Ослиной головой мотает / И крепко лапами за дерево хватает; / Ползет – / И дерево грызет, / Цепляется ногами, / Но длинными ушами / За ветку зацепив, Осел / Мой сел, / И на рябине он висел» [Поэты ... 1971, с. 433]. В конце романтической эпохи комизмом без умысла будут отмечены произведения самих ее представителей, в частности стихотворения Бенедиктова. В его послании «Сослуживцу» (1831 или 1832) пафосность и непристойность неразрешимо смешиваются (на своем выходе романтическая художественная культура становится энтропийной, не разграничивающей строго одно и другое), притом что обценность комически противоречит сама себе (фаллический символ назван, вопреки намекам на соитие, «девственным»): «Воин, помнишь ли, бывало, / В шуме игор и затей / Дева резвая играла / Саблей девственной твоей; / А теперь – у этой грани, / Где рука ее вилась, / Блещут крест и надпись брани – / Сабля славы напилась!» [Бенедиктов 1983, с. 53–54]. На уровне объектов, из которых составлялся комический мир, смех, позиционированный не там, где он имел бы под собой основание, сдвигал их со своих мест на такие, которые им никак не подходили, как, например, в портретной характеристике, данной Гоголем в «Мертвых душах» (1842) Ноздреву: «...хозяин... ничего не имел у себя под халатом, кроме открытой груди, на которой росла какая-то борода» [Гоголь 1951, т. 6, с. 83]¹⁶.

Суммируя сказанное о романтическом периоде, правомерным будет свести характерный для него смех к понятию иронии, если взять ее не только как троп, таящий язвительность своего содержания под не соответствующим ему выражением, но в некоем гораздо более широком значении. Ирония в узком смысле, в форме традиционного тропа, также была в ходу у романтиков. По наблюдению Лидии Гинзбург, ею пронизаны лирические отступления в «Евгении Онегине», в которых Пушкин и «дублирует сознание героя», готового насмешливо сомневаться по любому поводу, и судит скептика [Гинзбург 1987, с. 68–69]. Но, наряду с этим, романтизм в эстетической теории Фридриха Шлегеля вышел далеко за рамки риторического толкования иронии. В так называемых «Критических фрагментах» (1797) Шлегель, обсуждая «сократическую иронию», писал о том, что «...в ней всё должно быть шуткой и всё серьезным» [Schlegel 1967, S. 161, № 108]. Ирония, сделавшаяся в выкладках Шлегеля преимущественным способом видеть мир и в философии, и в искусстве, была предназначена им к тому, чтобы освободить личность не в выборе между противоположностями, а от самого выбора¹⁷, предоставив ей возможность быть сопричастной сразу обоим полюсам жизнедеятельности – как комически-игровому, так и целеположному прагматически, отрицать себя в самоутверждении и утверждать себя в самоотрицании. Романтический смех и впрямь очень часто стирает границу между комическим и серьезным. Но, как показывают приведенные примеры, он не исчерпывается только этим свойством. Ирония в том ее пространном смысле, какой она обрела в романтизме, должна быть рассмотрена не в субстанциальном плане, не с точки зрения того, с какими жизненными сферами она сопряжена, а формально-логически. В таком освещении она, к какому бы

¹⁵ Комическую потенцию усугубляет в гоголевском фрагменте то обстоятельство, что он пародирует героиню (см. подробно в [Гончаров 1997, с. 90–98]).

¹⁶ К технике комической транслокализации близка компоновка целостностей из деталей, разнородных по своему происхождению; к такого рода отбору и соединению частей тела в гоголевской «Женитьбе» (1833–1835) прибегает Агафья Тихоновна, рисуя облик идеального суженого (см. подробно в [Мазур 2020]).

¹⁷ В наши дни иронию как *modus cogitandi* в мире, в котором перестала царствовать необходимость и восторжествовала контингентность, рассмотрит Ричард Рорти [Rorty 1989].

материалу ни обращалась, всегда присовокупляет к собственному значению смехового акта несобственное, не обязательно интервенируя при этом в серьезное. Добавочное, несобственное значение комика может черпать и из внутренних ресурсов, совмещая литературный смех с политическим (как в речи Блудова, адресованной Дашкову) или с низко-эротическим (как в «Опасном соседе»). Можно сказать, что романтическая ирония была особой логической операцией, проводившейся по модели иронии как риторического приема. Иррефлексивное сознание эмансипировало своих носителей от классической логики, базировавшейся на представлении о равенстве самим себе величин, с какими та имела дело (превращая ее в философии Гегеля в диалектическую), так что у всего что ни есть, кроме своего признака появлялся сторонний. Именно этой целеустановкой комика объясняется формирование в романтизме компендиумов, создатели которых были заняты, подобно Вяземскому в его «Старой записной книжке», коллекционированием чужого смеха. Автор (не только Вяземский, но также Пушкин, Кукольник и др.¹⁸) выступал в таких случаях апроприатором отзвучавшего смеха, который становился существенным разделом в памяти общества – тем, чего больше нет, но что и в своем отсутствии могло быть вновь сопережито.

2

Реалистическая (в нерасширительном, эпохально-историческом значении слова) ценностно-смысловая система выросла из неприятия как рефлексивного, так и иррефлексивного мышления. Умозаключение, вытекающее из того, что неверно и утверждение ($x = x$), и опровергающее его ($x = x \ \& \ x = \text{non } x$), должно было обнаружить в величинах, взятых за исходные, их сравнимость с иными величинами, что снимало применительно к отправным элементам вопрос о том, тождественны ли они себе или нет (ни да ни нет – они подобны чему-то, им внеположному). Реализм был фундирован транзитивностью, установлением сходства между вещами мира на основе их одинакового отношения к *tertium comparationis*: если ($x R y$) & ($y R z$), то ($x R z$). Другими словами, реализм охотился за аналогиями (которые он проводил между текстами и референтами, между мыслимым и чувственно воспринимаемым, между человеком и природой и т. д., и т. п.)¹⁹.

«Крокодил» (1865) Достоевского, как и «Нос», которому это произведение сродни по абсурду, отвечает всем универсальным правилам порождения комического сообщения, названным в преамбуле к моей статье. Текст открывается смыканием культурного и природного: Иван Матвееч попадает в чрево крокодила, демонстрируемого в Пассаже. Усилия по вызволению незадачливого героя из затруднительного положения не увенчиваются успехом: немец, хозяин чудовища, отказывается вспороть ему брюхо и заламывает за свою диковинку чрезмерно высокую цену; влиятельный Тимофей Семенович не видит никакой возможности спасти неудачника. Тем не менее ситуация, вопреки своей неразрешимости, оборачивается к выгоде Ивана Матвееча, который собирается воспользоваться случаем, долженствующим привлечь к себе внимание публики, и проповедовать из «недр чудовища», где проживет тысячу лет, «...собственную теорию новых экономических отношений...» [Достоевский 1973, т. 5, с. 194]. Концовка фарсового рассказа как будто открыта (читатель остается в неведении относительно того, удастся ли Ивану Матвеечу осуществить свой замысел), но повествование у Достоевского, в пике романтизму, лишь мнимо фрагментарно: свой комизм оно развернуло полностью. Сюжет «Крокодила» абсурден, однако, в отличие от «Носа», невероятность происходящего в тексте Достоевского конвертируется в фактически достоверное – в арест любителя экономических теорий Чернышевского, написавшего в Петропав-

¹⁸ О составлявшихся романтиками собраниях комики см. подробно в [Курганов 1995, с. 139 и след.].

¹⁹ Эта концепция реализма 1840–1880-х годов была развита в [Дёринг, Смирнов 1980]; статья перепечатана с дополнениями в [Смирнов 2000, с. 21–97]; ср. еще [Смирнов 1994, с. 81–139].

ловской крепости роман «Что делать?». Комическое в литературном сочинении оказывается аналогом внетекстовой действительности, отнюдь не располагавшей к смеху (в романтизме же смешное и серьезное сливались друг с другом, интерферировали). Реалистический смех поддается, вразрез с тем, какой был явлен ранее в «Носе», интерпретации, отсчитываемой от социополитической истории. Основанием для установления сравнимости вымышленного с взаправдашним служит Достоевскому «Левиафан» (1651) Томаса Гоббса, где государство приняло библейский образ нильского крокодила. В функции посредника между серьезным и смешным философия и удерживает свою значительность как изыскание истины в последней инстанции и становится «веселой наукой». Следует заметить, что сам комизм в «Крокодиле» зачинается (в сцене злополучного посещения героем Пассажа) по Гоббсу, для которого («De homine», 1658) смех был аффектом внезапного превосходства, испытываемым нами при виде чьих-то промахов²⁰. Внутреннее устройство памфлета, в котором Достоевский злорадно измывался над автором «Что делать?», также подчинено принципу аналогии: pendant к Ивану Матвеечу составляет его супруга, поворачивающая случившееся себе в угоду, чтобы изменять проглоченному крокодилу мужу с «черномазеньким». Елена Ивановна (она же либертинка Ольга Сократовна Чернышевская), как и Иван Матвееч, извлекает из негативного положения (из потери мужа) позитивные для нее следствия. Парны комические персонажи и в других смеховых текстах Достоевского. В «Селе Степанчикове и его обитателях» (1859) приживальщику Фоме Опискину, мнимому благодетелю человечества, вторит Обноскин, оправдывающий неудачное умыкание богатой невесты якобы филантропическими намерениями («...я бы употребил с пользою капитал-с... я бы помогал бедным» [Достоевский 1972, т. 3, с.123]).

Конструирование смехового мира в параллель к доподлинному не смеховому было обычным в словесном искусстве реалистов. В антинигилистическом романе «Некуда» (1864) в главах, изображающих «Domus Concordiae», Лесков вышучивал Знаменскую коммуну (1863–1864), организованную Василием Слепцовым²¹. Идея избавления женщины от гнета патриархального общества, которой руководствовался Слепцов, предстает у Лескова в высказываниях его персонажей-нигилистов, жаждущих «естественной жизни», в оглушенном и комически порочащем себя виде («...семья есть безобразнейшая форма того, что дураки называют цивилизацией»; «...семья – учреждение безнравственное <...> удаляет человека от общества и портит его натуру»). Одна из девиц, обитающих в доме «осмысленного русского быта», Бертольди, очерняя семью, даже подозревает в доброжелательной близости старших и младших в ней всегдашнюю инцестуозную подоплеку (Зигмунд Фрейд был бы смущен, узнав, что его доктрина имеет

²⁰ Вторым, наряду с «Левиафаном», опорным пунктом для текста Достоевского послужил роман Иоганна-Генриха Юнг-Штиллинга «Тоска по отчизне» (1794–1796), появившийся в русском переводе по частям в 1806–1818 годах. Герой этого романа Еугениус проходит длительное масонское посвящение, одна из стадий которого разыгрывается в Египте. Там Еугениус попадает в подземелье и подвергается «пробе», которая «...дает душе героическую твердость и бесстрашие» [Jung-Stilling 1979, S. 367]. Испытания состоят среди прочего в том, что Еугениусу приходится шагнуть в пасть гигантского крокодила, который, как выясняется, был всего лишь «машиной». В итоге масонской инициации герой Юнг-Штиллинга обретает ультимативное философское знание. В проекции на «Тоску по отчизне» выглядит неслучайным то обстоятельство, что немец, владелец рептилии, имеет у Достоевского ту же национальную принадлежность, что и автор романа. В явной отсылке к Юнг-Штиллингу Иван Матвеевич объясняет рассказчику из чрева чудовища, что оно более искусственного, чем естественного происхождения: «...крокодил, к удивлению моему, оказался совершенно пустой. Внутренность его состоит как бы из огромного пустого мешка, сделанного из резинки, вроде тех резиновых изделий, которые распространены у нас в Гороховой, в Морской и, если не ошибаюсь, на Вознесенском проспекте» [Достоевский 1973, т. 5, с. 196]. Смысл привязки памфлета к позднепросвещенческому произведению Юнг-Штиллинга заключался в том, чтобы представить идейную позицию Чернышевского, ведающего истину в последней инстанции («Из крокодила выйдет теперь правда и свет» [Там же, с. 194]), анахронизмом – мышлением, свойственным XVIII, а не XIX столетию.

²¹ О судьбе этой фурийской затее см. подробно в [Чуковский 1958].

смеховой генезис): «...нежности – разнузданное сладострастие. Мать, целуя ребенка, только удовлетворяет... своим чувственным стремлениям» [Лесков 1956, с. 538–540].

Но смешное, бывшее аналогичным серьезному, допускало множество трактовок. Одна из них заключалась в том, что комизм терял свою значимость в сходстве с тем, что ему прямо противоположно. Яркий пример развенчанного смеха – описание в «Бесах» (1872) Достоевского катастрофически-скандального карнавала, опустошившего травестию («Кадриль состояла из шести пар жалких масок, – даже и не масок, потому что они были в таких же платьях, как и все» [Достоевский 1974, т. 10, с. 339]) и упраздненного пиршественное изобилие («...выдумали... “кадриль литературы”... для замещения... наслаждений телесных <...> Кармазинов... согласился прочесть “Мерсі”... и тем истребить даже самую идею еды в умах нашей невоздержанной публики» [Достоевский 1974, т. 10, с. 356])²². В чеховском «Ионыче» (1898) шутки, которые отпускает Иван Петрович Туркин, сомнительны и делаются совсем унылыми из-за повторения одних и тех же недоброкачественных острот (пониманию смеха как механизации органики в трактате Анри Бергсона о комическом (1900) предшествовала механизация самого смеха). Локусы, к которым романтизм охотно привязывал комику, перестают в литературных произведениях реалистов источать смех. Изображение сумасшедшего дома более не забавляет, как раньше у Воейкова или Гоголя, читателей «Красного цветка» (1883) Гаршина и «Палаты № 6» (1892) Чехова²³. Если в «Бесах» не смешно то, что должно было бы веселить людей, то в «Войне и мире» (1865–1869) Лев Толстой гасит смех над тем, что могло бы давать комический эффект. Посвящение Пьера Безухова в масоны сходно с карнавалом. Оно сопровождается переодеванием и обнажением тела, масконошением (на лицо Пьеру набрасывают платок), центрируется на рождающей смерти (гроб с костями, фигурирующий в церемонии, знаменует собой новое начало жизни для посвящаемого в таинства братского союза). Толстой, однако, воздерживается от того, чтобы поднять масонский ритуал на смех (Пьер реагирует на происходящее с ним лишь с христианской улыбкой). Толстовский герой, настроенный на изменение жизни ради отыскания ее высокого смысла, воспринимает всерьез потенциально комическую ситуацию, в которую попадает, какой бы диковинной она для него ни была. Толстовское «остранение» есть не что иное, как нейтрализованный комизм.

Смех по аналогии порождается и без соотнесенности с серьезным. Среди прочего, реализм ввел в обиход смех над смехом – комизм, имеющий предметом чужие тексты, либо расчетливо шутливые, либо забавляющие нас помимо авторской воли. В «Идиоте» (1868) Достоевский тематизировал поправление смехом смеха же: генерал Иволгин, по-хлестаковски врущий, что был камер-пажом Наполеона, покидает дом Лебедева обиженный на то, что тот парировал его выдумку рассказом о своей отстреленной во время французского нашествия левой ногой, похороненной затем на Ваганьковском кладбище с эпитафией (из Карамзина): «Покойся, милый прах, до радостного утра» [Достоевский 1973, т. 8, с. 411]. Встречным при ближайшем рассмотрении оказывается и тот смех, который вызывают стихи капитана Лебядкина в «Бесах». Как известно (см. комментарий к «Бесам» [Достоевский 1975, с. 294–295]; см. также [Серман 1981, р. 600]) басня Лебядкина про таракана («Жил на свете таракан, / Таракан от детства, / И потом попал в стакан, / Полный мухоедства...») [Достоевский 1974, т. 10, с. 111]) восходит к «Фантастической высказке» Мятлева, о которой уже шла речь. На

²² Об антикарнавале в «Бесах» см. подробно в [Lachmann 1990, S. 254–279].

²³ У Салтыкова-Щедрина («В больнице для умалишенных», 1873) сумасшедший дом сохраняет унаследованную из романтизма роль комического места действия, но одновременно реалистический текст вступает в полемику с «Записками сумасшедшего» (1834). Самозванство обезумевшего Поприщина, объявившего себя испанским королем, переименовывается Щедриным в насмешливое изложение обстоятельств дворцового переворота, произошедшего в Испании в 1868 году. Сумасшедший дом не меняет – в сличении с романтизмом – свою функцию в щедринском рассказе, потому что задача этого повествования состояла не в том, чтобы выставить смех несмешным, а в том, чтобы использовать другую возможность реалистической комедии – установить равносильность политики, разыгравшейся на деле, и безумия, преподнесенного читателям на потеху.

смеховой претекст Лебядкин откликается в сочинении, усугубляющем комизм источника за счет порчи стихов, которые ломают метрическую схему и к тому же неурочно обрываются и переходят в прозу (романтический фрагмент делается показателем авторской ущербности и вместе с тем теряет свою неполноту): «Но пока у них шел крик, / Подошел Никифор, / Благо-роднейший старик ... Тут у меня еще не dokonчено <...> Никифор берет стакан и, несмотря на крик, выплескивает в лохань всю комедию, и мух, и таракана...» [Достоевский 1974, т. 10, с. 111–112]. Басня Лебядкина – нечто вроде пародии наизнанку, не столько снижающей оригинал, сколько ввергающей саму себя в расстройство. Еще одно творение Лебядкина «Совершенству девицы Тушиной» отсылает нас к «Наезднице» (1835) Бенедиктова, что опять же уже было выяснено (см.: [Серман 1981, р. 599]). Довольствоваться регистрацией этого литературного контакта недостаточно – он заслуживает интерпретации. Текст Бенедиктова ликующе-пафосен, но подрывает возвышенное в аналоуфах, производящих комическое впечатление («воцарится над седлом», «тряская высь», «ножка впилаась»): «Люблю я Матильду, когда амазонкой / Она воцарится над дамским седлом <...> / И в резвых подскоках на мягком седле, / Сердечно довольная тряскою высью, / Наездница в пыльной рисуется мгле: / На губках пунцовых улыбка сверкает, / А ножка-малютка вся в стремя впилаась» [Бенедиктов 1983, с. 85]. Лебядкин подхватывает начало «Наездницы» (ср. еще одно его четверостишие, инспирированное тем же источником: «И порхает звезда на коне / В хороводе других амазонок; / Улыбаются с лошади мне / Ари-сто-кратический ребенок» [Достоевский 1974, т. 10, с. 95]), чтобы продолжить претекст в цепочке двусмысленностей, подменяющих телесный верх телесным низом, а почтительность – намеком на матерщину (поводом к этим фривольностям послужили, видимо, скрытно непристойные «подскоки на мягком седле» у Бенедиктова): «О, как мила она, / Елизавета Тушина, / Когда с родственником на дамском седле летает, / А локон ее с ветрами играет, / Или когда с матерью падает ниц, / И зрится румянец благоговейных лиц! / Тогда брачных и законных наслаждений желаю / И вслед ей, вместе с матерью, слезу посылаю» [Достоевский 1974, т. 10, с. 106]²⁴. Лебядкин – поэт позднего романтизма, неумышленно превзошедший своих соратников по части создания стихотворной комикки. Она была доведена в «Бесах» до совершенства посредством привнесения дефектности в литературное наследование и выявления подспудной противоречивости претекстов, которое таковую усиливало. Превышение достигнутого в форме повреждения оригинала было развернуто Лесковым в сюжетную конструкцию в «Левше» (1881), где смех над смехом находит себе выражение в том, что изготовленный в Англии комический объект (миниатюрная механическая блоха, способная танцевать) отдается тульским мастерам «... в работу, которою должны были англичан посрамить...» [Лесков 1958, с. 39], что и происходит (русские умельцы подковывают блоху), но таким путем, на котором *aemulatio* превращается в поражение соперников («нимфозория» перестает танцевать). Если в романтической комике подражание лишь ухудшает образец, то покоящийся на аналогии реалистический смех добавляет сюда и его улучшение, обнаруживая тем самым относительную равноценность имитации и имитируемого. Тематическому строю «Левши» соответствует на стилистическом уровне повествования комический (в силу использования Лесковым народных этимологий) сказ, замещающий авторское литературное слово его аналогом – речью не искусственного в риторических упражнениях рассказчика. Чтобы завершить обзор встречного смеха в реалистической литературе, остается заметить, что она обращалась к комизму этого сорта, противопоставляя себя не только романтизму, но и во внутренних распрях. На памфлет Достоевского, в котором тот издевательски вышучивал Чернышевского, Минаев отреагировал в «Искре» стихотворением «Ужасный пассаж или истинное повествование о том, как один госпо-

²⁴ В подготовительных материалах к «Бесам» содержится текст Лебядкина, отправляющий сразу и к «Наезднице», и к стихотворению Бенедиктова о сабле («Сослуживцу»), которое было процитировано выше: «Она скакала [летала] на коне, / А я лежал в любовном сне <...> // Неужели хуже, чем / Люблю тебя, как сабли лоск» [Достоевский 1974, т. 11, с. 124].

дин важного сана обратился в водолаза и что от этого произошло» (1865), живописавшим потерю автором «Крокодила» дара речи и его перевоплощение в пса: «...Хотел я крикнуть что есть мочи / И... и не мог. / Застигнут новой неудачей, / Я начал выть / И только громкий лай собачий / Мог испустить» [Поэты «Искры» 1955, т. 2, с. 170]²⁵.

Оспаривание романтизма совершалось в вытеснявшей его художественной системе не только в смехе над смехом, но и вполне обычным в литературной истории образом – в пародировании тех произведений, которые были симптоматичны для уходящей в прошлое эпохи, отнюдь не располагая при этом своих потребителей к веселью. Знаменательно, впрочем, что в поэзии Козьмы Пруткова, наряду с традиционным смеховым преобразованием отдельных текстов из ближайшего прошлого (скажем, пушкинской «Черной шали», доведенной до абсурда в «Романсе», или патриотической историософии Ивана Киреевского в «Проекте: о введении единомыслия в России» (1863)²⁶), присутствуют и пародии, имевшие в виду разные, но аналогичные сочинения романтиков. «В толпе» (1854) пародирует обличения черни, предпринимавшиеся и Пушкиным (из его стихотворения «Поэту» (1830) заимствован, среди прочего, мотив колеблемого треножника), и Лермонтовым («железный стих» из «Как часто пестрою толпою окружен...» (1840) переиначивается у Козьмы Пруткова в «свинцовый стих»): «Клейми, толпа, клейми в чаду сует всечасных / Из низкой зависти мой гармоничный стих: / Тебе не утратить питомца муз прекрасных. / Тебе не сокрушить треножников золотых!.. / Озлилась ты?! Так зри ж, каким огнем презренья, / Какою гордостью горит мой яркий взор, / Как смело черпаю я в море вдохновенья / Свинцовый стих тебе в позор!» [Сочинения Козьмы Пруткова 1965, с. 92]. В реалистической пародии проглядывает парадигматический принцип, в соответствии с которым она рассматривала свой материал как поддающийся, несмотря на вариативность, сведению в обобщающую его схему. Отсюда ясно, почему реализм пародировал также жанры, к которым испытывала пристрастие романтическая словесность, оставляя без внимания авторов, их разрабатывавших. К числу таких безличностных пародий принадлежат у Козьмы Пруткова «Выдержки из записок моего деда» (1854) – стилизация, поднимавшая на смех романтическое коллекционирование былых шуток, розыгрышей и острых слов. Это отрицание собирательства в области комического, являвшее собой одну из модификаций смеха над смехом, блокировало в реализме закладку архива его собственной карнавальной культуры повседневности – неофициальной, спонтанной. Комический эффект достигался в текстах Козьмы Пруткова как в смехе над смехом, так и в смехе, который генерировался неопровержимо серьезным. Максимы в «Мыслях и афоризмах» директора Пробирной Палатки выстраиваются так, что их инвенцией выступает очевидное, само собой разумеющееся («Наука изощряет ум; ученье вострит память» [Там же, с. 129] и т. п.). Открытие известного передельвало карнавальную мудрость дураков в то, что они и должны бы были производить на свет, – в глупость. Козьма Прутков антикарнавален, как и персонажи «Бесов». Творения Козьмы Пруткова сопоставимы с деятельностью «Арзамаса», будучи, как и она, плодом коллективного труда (в котором принимали участие братья Алексей, Владимир и Александр Жемчужниковы и Алексей Константинович Толстой). Но, в то время как арзамасский смех исходил от лиц, в подлинности которых не приходится сомневаться (пусть они и переименовывали себя в шуточной манере), Козьма Прутков – фиктивная фигура с вымышленной биографи-

²⁵ Резонансный смех реалистической эпохи был предрасположен к тому, чтобы эхом же повторяться в последующем развитии словесного искусства. Мотив лая вместо человеческого слова в стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой» (1915) показывает, что оно опиралось на текст Минаева. Маяковский тайком отождествил себя, таким образом, с Достоевским. Не исключено, что от Минаева идет и название поэтического сборника Маяковского «Простое как мычание» (1916), в который вошли его стихи о превращении в собаку, – ср. эпиграмму Минаева на Фета: «О, если б мычаньем протяжным / Сказаться душе можно было!» [Поэты «Искры» 1955, т. 2, с. 133].

²⁶ Ср. восхваление Киреевским целостности русского сознания: «...там, где общественность основана на коренном единомыслии, там твердость нравов, святость предания и крепость обычных отношений не могут нарушаться...» [Киреевский 1979, с. 280].

ей. Создатели этой маски выломались из традиции «Арзамаса» постольку, поскольку пародировали, помимо всего прочего, романтические мистификации, приписывавшие (в «Повестях Белкина», в «Вечерах на хуторе близ Диканьки») авторство литературных произведений подставным рассказчикам.

Смех, предполагавший, что он сопоставим с другим смехом, тяготел к тому, чтобы взойти на метауровень, откуда рассекречивался процесс порождения того комизма, что был специфичен для реалистической эпохи. Так, недейственный смех бывал изображен не только в качестве некоего единичного явления, но и типизировался, осмысляемый в виде, как говорили в ту пору, веяния времени, например, в стихотворении Василия Курочкина «Общий свист» (1862): «Да! времена пришли тугие. / От смеха нам спасенья нет. / Всё шутит шутки несмешные, / На всем насмешки желчный след. / И гул, и свист неотразимый, / Натужный смех, стиховный вой, / Переходящий в шип змеиный / И ропот старческий глухой» [Поэты «Искры» 1955, т. 1, с. 234]. Играя в шуточных стихах («В Финляндии», 1876) комическими омофонами, Минаев – в перемещении на метапозицию – делал каламбурным само слово «каламбур»: «Даже к финским скалам бурым / Обращаюсь с каламбуром» [Поэты «Искры» 1955, т. 2, с. 331]. Метакомика была проникнута тенденцией к аналитической разборке механизмов, продуцирующих смех. В стихотворении «Юмористам» (1862–1863) Минаев перечислял приемы, по причине употребления которых смех становится бесполезным для общества: «Без насмешки, без иголок, / Весело для всех, / Смейтесь так, чтоб не был колок / Безобидный смех <...> // Пойте песнь о стройном фронте, / О ханже, хлыще, / Только личностей не троньте, / Смейтесь – вообще...» [Поэты «Искры» 1955, т. 2, с. 117–118; курсив в оригинале]²⁷. Реалистический смеховой акт, тягавшийся с серьезными действиями, жаждал быть прагматически нагруженным и поэтому с особым усердием опровергал *l'art pour l'art*, как в знаменитой минаевской пародии (1863) на безглагольную лирику Фета («Шепот, робкое дыханье...», 1850): «Холод, грязные селенья, / Лужи и туман, / Крепостное разрушенье, / Говор поселян» [Поэты «Искры» 1955, т. 2, с. 129].

В качестве риторического явления смех реалистов представлял собой в силу того, что их мировидение подчинялось идее аналогии, комический перенос значения с предмета на предмет по сходству или контрасту (то есть отрицательному сходству). Привнося смеховое начало в барочную эмблематическую поэзию, Василий Курочкин выводил в неподцензурной сатире «Двуглавый орел» (1857) свойства русской нации из их соотносительности с царским гербом: «Оттого мы к шпионству привычны, / Оттого мы храбры на словах, / Что мы все, господа, двуязычны, / Как орел наш о двух головах» [Поэты «Искры» 1955, т. 1, с. 77]. *Parodia sacra* трансформируется у того же Курочкина так, что ветхозаветный прецедент (кара, постигшая Адама и Еву за вкушение запретных плодов) оказывается навсегда запечатленным в обмирщенной истории, которая в обратной связи порочит бессмысленной жестокостью своей воспитательной практики сакральный первоисток: «Розги – ветви с древа знания! / Наказанья идеал! / В силу предков завещания / Родовой наш капитал!» [Поэты «Искры» 1955, т. 1, с. 181]. В концовке реалистического периода комический перенос значения по сходству получил характеристику запаздывающего, иррелевантного для изменяющихся обстоятельств. В «Лошадиной фамилии» (1885) незадачливый герой Чехова, желающий угодить занемогшему генералу, забывает, как зовут знахаря, умеющего заговаривать зубную боль, и напрасно перебирает множество родовых имен, этимологически сопряженных с лошадью, пока не вспоминает нужную фамилию: «Овсов». К этому моменту, однако, зуб,

²⁷ Во второй половине XIX века власти аналогии подчиняется и теория комического. В эссе «О сущности смеха...» (1855) Шарль Бодлер удвоил высокомерный смех, подразделив его на две коррелирующие категории – на тот («обыкновенная комика»), что знаменует собой превосходство человека над человеком (здесь он следовал за Гоббсом), и тот («абсолютная комика»), что вызывается победой человека над природой. По сути дела, «абсолютная комика» – это карнавальная смех, соположенный космическому круговороту, поскольку приурочивается к сменам годовых сезонов.

причинявший страдание генералу, уже удален врачом. Протягивание аналогий больше не срабатывает.

Смех, основывающийся на замещении одной целостности сравнимой с ней другой, закономерным образом выражал себя на уровне риторического устройства речи в метафорах, как правило, реализованных, перекодировавших условное (государственную эмблему, библейский миф) в проверяемое на опыте (в признаки, отличающие поведение соотечественников, в педагогическое насилие). Так же как в расширительном смысле была взята применительно к романтизму ирония, понятием реализованной метафоры было бы правомерно оперировать, генерализуя разные виды смеха, бытовавшие в культуре 1840–1880-х годов. Картину мира в реализме, в том числе и комического, формировали те же умственные действия, каким удовлетворяет производство метафорических речевых субституций, осуществляемое по принципу *totum pro toto* (и противостоящее тем самым метонимическим переносам, которые втягивают в семантическую игру части целостности). Только что сказанное станет наглядным, если обратиться к одной из вершин реалистического смеха – к фарсовой мистерии Владимира Соловьева «Белая Лилия» (1878–1880). Пьеса членит места действия натрое в соответствии с адом, чистилищем и раем, которые сдвигаются из потусторонности в посюстороннюю действительность. На входе в этот смеховой универсум (в Петербурге) всех персонажей фарса томят неутоленные желанья, от которых они бегут в промежуточную зону (в «неизвестный лес»), где встречаются «древнего мудреца», владеющего папирусом из Пальмиры – в нем обозначен маршрут, ведущий в «потерянный рай». Блаженная страна расположена в южном Тибете. Там медведь, вылезавший из пещеры (она сугубо театральна: чтобы попасть в нее, нужно отдернуть занавес), оборачивается Белой Лилией, встретив которую главный герой пьесы, Мортемир, переходит в четвертое измерение. Хор величает сочетание «алой розы», символизирующей земной Эрос (он неотделим от Танатоса), с Белой Лилией, с «вечно женственным». Несмотря на то что весь драматический текст проникнут балаганным абсурдом, выставляет напоказ свою сценическую условность и пародиен (так, реплика одного из персонажей, названного «Инструментом»: «Мне жарко потому, что холодно тебе!» [Соловьев 1974, с. 220], – снижает концовку лермонтовского стихотворения «Отчего» (1840), а медведь переселился в пьесу, вероятно, из сна Татьяны в «Евгении Онегине»), «Белая Лилия» содержит в себе (чего и следовало ожидать от реалистической комедии) также лирику, не имеющую никакого отношения к нонсенсу, например посвященный Софии монолог Мортемира в лесу «Она! Везде она! ...» или финальную хоровую песню. Поэтому мнение Зары Минц о том, что «Белая Лилия» автопародийна [Минц 1974, с. 51], справедливо лишь отчасти. Пьеса Соловьева, взятая во всем своем объеме, метафорична многожды. Во-первых, она подставляет в позицию высокого философствования о Душе мира комическую травестию мыслительных построений, но таким способом, что их переложение смеха ради сохраняет в себе – по сходству с ними – нешуточный смысл умозрения, подвергнутого субституированию. Они истинны, как ни парадоксально, и при переводе в нонсенс (то есть вовсе не отменяемы). Романтическая ирония терпит здесь поражение, коль скоро не вступает в несомненное противоречие с тем серьезным, с которым она сочленена. Во-вторых, сюжетная конструкция текста представляет собой замещение по контрасту негативной среды (Петербург) позитивной (Тибет), имеющее основание для сравнения этих пространственных участков (*tertium comparationis* – лес, спасающий от цивилизации, с одной стороны, а с другой – таящий в себе возможность дальнейшего движения героев к благу). В-третьих, «Белая Лилия», указывая на фактически достоверные локусы, подразумевает трехсоставное загробное бытие. Эта реализованная метафора, подменяющая инобытие бытием, допускает у Соловьева переворот, ведущий Мортемира из бытия в четвертое измерение. Но обращение метафоры оставляет нас в неопределенности: трансцендентное невыразимо; что произойдет с героем, вырвавшимся из земной юдоли, неизвестно (Соловьев лишь приближает символистское витание в мирах иных, сам не заходя за границу имманентного нам).

Истории смеха, к написанию которой призывал Александр Герцен («О письме, критикующем „Колокол“», 1858), все еще не существует, несмотря на то что на это пожелание прямоком отозвались и Михаил Бахтин в своем труде о ренессансном карнавале, и Жак Ле Гофф в обширной статье «Смех в средневековом обществе» (1989). Она не будет создана, оставаясь фрагментарной, выявляющей своеобразие лишь отдельных этапов в развитии комизма, пока изменчивость смеха освещается эмпирически – путем вывода обобщений из наблюдения над материалом. Как бы ни были ценны такие исследования, они не в состоянии объяснить, почему и как из затухания смеха, бывшего некогда актуальным, возникает его новая парадигма (для Бахтина карнавал не более чем дегенерирует по ходу времени; Ле Гофф отказался в своей последней книге недвусмысленно отграничивать Средневековье от Ренессанса [Le Goff 2014]). Социокультурная история, включая сюда превращения смеха, не эмпирична. Она не следует из практики, из наших проб и ошибок, ибо творит и разрушает миры, у которых нет естественного основания, которые можно помыслить, но нельзя проверить на истинность (на *adaequatio rei et intellectus*). Фазовая история вершится из головы, используя для своего поступательного движения те операционально-логические потенции, которыми располагает наше умозрение. Диахронической гелотологии предстоит разобраться в том, в каких логических условиях происходят поэтапные связанные трансформации универсально-архетипической структуры комизма²⁸. В своем всевременном значении смех сопровождает выход из кажущейся безвыходной ситуации, в которой субъект отторгнут от объекта и все же обретает его благодаря контрапозиционированию неблагоприятных обстоятельств. В эмоциональном плане смеющийся неожиданно для себя обнаруживает возможность перерастания дисфории в эйфорию. Сколь бы ни были изменчивы в социокультурном времени формы комизма, он имеет в истории одну и ту же постоянную психотерапевтическую функцию²⁹. Вызывая позитивный аффект, смех над прошлым облегчает нам переживание дисконтинуальности, на которую обрекает человеческое существование история с ее вытекающим отсюда неизбежным *memento mori*. Беспечальная разлука – вот что такое смех, пошедший в угоду истории.

Список литературы

1. [Аноним]. Стихотворения Александра Струговщикова, заимствованные из Гёте и Шиллера. СПб, 1845 // Библиотека для чтения : журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. Т. 73. СПб., 1845. Разд. VI : Литературная летопись. С. 3–10.
2. «Арзамас» : сборник : в 2 кн. Кн. 1 / под общ. ред. В. Э. Вацура, А. Л. Осповата. М. : Художественная литература, 1994. 606 с.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М. : Художественная литература, 1965. 526 с.
4. Бенедиктов В. Г. Стихотворения / сост., подгот. текстов и примеч. Б. В. Мельгунова. Л. : Советский писатель, 1983. 815 с.
5. Вайскопф М. Поэтика петербургских повестей Гоголя (Приемы объективации и гипотазирования) // *Slavica Hierosolymitana*. Jerusalem, 1978. Vol. III. P. 8–54.
6. Вяземский П. А. Записные книжки (1813–1848) / под ред. В. С. Нечаевой. М. : Изд-во АН СССР, 1963. 505 с.
7. Вяземский П. А. Сочинения : в 2 т. Т. 1 : Стихотворения / под ред. М. И. Гиллельсона. М. : Художественная литература, 1982. 462 с.

²⁸ Соответственно, когда-нибудь будет создана и история философских учений о смехе, которая поставит их в зависимость от семантико-логически связанных преобразований социокультуры. Те истории теоретического осмысления комикки, которыми мы располагаем, страдают все тем же эмпиризмом, что и исторические подходы к самому смеху, – ср. один из последних (и самый, пожалуй, компетентный) обзоров гелотософии [Prütting 2013].

²⁹ О современных экспериментальных исследованиях терапевтического воздействия смеха на человека см. подробно в [Kennison 2020, p. 109–122]; к истории взглядов на врачующий смех см.: [Lühl 2019, S. 43–57].

8. Гинзбург Л. Пушкин и проблема реализма (1936) // Гинзбург Л. Литература в поисках реальности : статьи, эссе, заметки. Л. : Советский писатель, 1987. С. 58–74.
9. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. Т. 3 : Повести. М. : Изд-во АН СССР, 1938. 725 с.
10. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. Т. 4 : Ревизор. М. : Изд-во АН СССР, 1951. 551 с.
11. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. Т. 6 : Мертвые души. М. : Изд-во АН СССР, 1951. 921 с.
12. Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1997. 338 с.
13. Дёринг И. Р., Смирнов И. П. Реализм: диахронический подход // *Russian Literature*. 1980. Vol. 8, Issue 1. P. 1–39. DOI 10.1016/0304-3479(80)90015-0.
14. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 3 : Село Степанчиково и его обитатели ; Униженные и оскорбленные. Л. : Наука, 1972. 542 с.
15. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 5 : Повести и рассказы. 1862–1866 ; Игрок : Роман. Л. : Наука, 1973. 406 с.
16. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 8 : Идиот : роман. Л. : Наука, 1973. 511 с.
17. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 10 : Бесы : роман : в 3 ч. Л. : Наука, 1974. 519 с.
18. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 11 : Бесы. Глава «У Тихона»: Рукописные редакции. Л. : Наука, 1974. 415 с.
19. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 12 : Бесы. Рукописные ред. Наброски. 1870–1872. Л. : Наука, 1975. 375 с.
20. Жаравина Л. В. Смех Гоголя как выражение идейно-нравственных исканий писателя // *Русская литература*. 1976. № 2. С. 109–119.
21. Киреевский И. В. О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России (1852) // Киреевский И. В. Критика и эстетика / сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М. : Искусство, 1979. С. 248–293.
22. Ключевский В. О. Сочинения : Курс русской истории : в 8 т. Т. 4, ч. 4. М. : Изд-во социально-экономической литературы, 1958. 421 с.
23. Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи : дис. ... д-ра философии. Helsinki : Helsinki University Press, 1995. 278 p. (*Slavica Helsingiensia* 15).
24. Лесков Н. С. Собрание сочинений : в 11 т. Т. 2. М. : ГИХЛ, 1956. 758 с.
25. Лесков Н. С. Собрание сочинений : в 11 т. Т. 7. М. : ГИХЛ, 1958. 570 с.
26. Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение [1976] // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л. : Наука, 1984. С. 7–71.
27. Мазур Н. Эстетика Агафьи Тихоновны и философия Подколесина // *Die Welt der Slaven*. 2020. Jahrgang 65. Heft 1. S. 30–47.
28. Минц З. Г. Владимир Соловьев – поэт // Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы / вступ. ст., сост. и примеч. З. Г. Минц. Л. : Советский писатель, 1974. С. 5–56.
29. Мятлев И. П. Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой / вступ. ст. и сост. Н. А. Коварского ; подгот. текста и примеч. Н. А. Коварского, Е. П. Бахметьевой. Л. : Советский писатель, 1969. 647 с.
30. Поэты «Искры» : в 2 т. / вступ. ст., подгот. текста и примеч. И. Ямпольского. Л. : Советский писатель, 1955.
31. Поэты 1790–1810-х годов : сборник стихов / вступ. ст. и сост. Ю. М. Лотмана ; подгот. текста М. Г. Альтшуллера ; вступ. заметки, биограф. справки и примеч. М. Г. Альтшуллера и Ю. М. Лотмана. Л. : Советский писатель, 1971. 911 с.
32. Проскурин О. Литературные скандалы пушкинской эпохи. М. : ОГИ, 2000. 368 с.
33. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 / под ред. Ю. Г. Оксмана, М. А. Цявловского. М. : Л. : Academia, 1936. 823 с.
34. Серман И. З. Стихи капитана Лебядкина и поэзия XX века // *Revue des Études Slaves*. Paris, 1981. Vol. 53. Fasc. 4. P. 597–605.

35. Смирнов И. Мегаистория: К исторической типологии культуры. М. : Аграф, 2000. 543 с.
36. Смирнов И. П. Время жить и время не умирать: праздник и сопряженные формы поведения // Смирнов И. П. Быт и инобытие. М. : НЛЮ, 2019. С. 231–255.
37. Смирнов И. П. На пути к теории литературы. Amsterdam : Rodopi, 1987. 127 с.
38. Смирнов И. П. О барочном комизме // Wiener Slawistischer Almanach. 1980. Bd. 6. S. 5–15.
39. Смирнов И. П. Об универсальных правилах порождения комического дискурса // Russian Literature. 1986. Vol. XX. P. 159–178.
40. Смирнов И. П. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М. : НЛЮ, 1994. 351 с.
41. Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы / вступит. ст., сост. и примеч. З. Г. Минц, Л. : Советский писатель, 1974. 348 с.
42. Сочинения Козьмы Пруtkова. М. : Художественная литература, 1965. 447 с.
43. Чуковский К. История Слепцовской коммуны (1931) // Чуковский К. Люди и книги. М. : ГИХЛ, 1958. С. 262–304.
44. Шахадат Ш. Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков / пер. с нем. А. И. Жеребина. М. : НЛЮ, 2017. 430 с.
45. Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения / вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. А. Гозенпуда. Л. : Советский писатель, 1961. 827 с.
46. Apulei L. Metamorphoseon. Leipzig : Teubner, 1897. 292 S.
47. Dupréel E. Le problème sociologique du rire // Revue philosophique de la France et de l'Étranger. 1928. T. 106. P. 213–260.
48. Jung-Stilling J. H. Sämtliche Schriften. Bd. III-4. Hildesheim, New York : Georg Olms Verlag, 1979. 756 S.
49. Kennison Sh. M. The Cognitive Neuroscience of Humor. Washington : American Psychological Association Publishing, 2020. 247 p.
50. Lachmann R. Erzählte Phantastik: Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2002. 501 S.
51. Lachmann R. Gedächtnis und Literatur : Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1990. 555 S.
52. Le Goff J. Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches? Paris : Éd. du Seuil, 2014. 207 p.
53. Lühl M. Lachen als anthropologisches Phänomen. Theologische Perspektiven. Berlin ; Boston : De Gruyter, 2019. 495 S.
54. Prütting L. Homo ridens: Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachens. Bd. 1-3. Freiburg : München : Alber, 2013. 1947 S.
55. Rorty R. Contingency, Irony and Solidarity. Cambridge, Mass. : Cambridge University Press, 1989. 201 p.
56. Schlegel F. von. Charakteristiken und Kritiken: 1, 1796-1801 / Hrsg. von H. Eichner. München et al. : Schöningh, 1967. 450 S.

Информация об авторе

Игорь Павлович Смирнов, канд. филол. наук, профессор в отставке, Констанцкий университет (Констанц, Германия).

Information about the author

Igor P. Smirnov, Cand. Sci. (Philology), Professor Emeritus, University of Konstanz (Konstanz, Germany).

Статья поступила в редакцию | The article was submitted 23.04.2023.

Одобрена после рецензирования | Approved after reviewing 26.05.2023.