

ПОЭТИКА РУССКОЙ ПРОЗЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

С.А.Голубков

СМЕХ КАК КОММУНИКАТИВНОЕ СОБЫТИЕ И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В ПРОЗЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Поскольку смех всегда являет собой коммуникативное событие, постольку писатель, работающий в сатирико-юмористических жанрах, вырабатывает особую повествовательную стратегию. Чтобы разобраться в технике комического, описать всю наличную совокупность художественных приемов, позволяющих создать смеховой эффект, надо первоначально определить иерархию коммуникативных ипостасей самого смеха. У данной проблемы две стороны. Смех, с одной стороны, имеет *психологическую природу*, а с другой стороны, выступает в *эстетической функции*, коль скоро мы говорим о смеховом начале в искусстве. Проблема смеха изучается самыми различными учеными – медиками, философами, психологами, филологами, искусствоведами. Имея в виду литературное творчество, к проблеме смеха можно подходить с трех разных сторон.

Во-первых, нас может интересовать смеховое отношение писателя как биографического автора к разнообразным проблемам бытия. Такой интерес, наверное, имеет смысл при составлении научной биогра-

фии писателя, его психологического портрета, при изучении так называемой “творческой лаборатории”.

Во-вторых, нас может интересовать целостный смеховой мир как художественная реальность, смоделированная писателем (в свою очередь этот аспект предполагает решение двух проблем: 1) специфика смеха как эстетического кода, “заложенного” в художественном целом, и 2) смеющийся герой как объект изображения).

В-третьих, нас может интересовать проблема восприятия художественного текста, выполненного в соответствии с “требованиями” смехового кода.

Если начать рассматривать указанные аспекты в обратном порядке, с конца приведенной классификации, то прежде всего следует выделить психотерапевтическую, социально-гигиеническую функцию смеха.

И.Кант писал: “Провидение дало людям для утешения в их скорбях три вещи: надежду, сон и смех”. И далее: “. . . душа таким образом становится врачом тела”. Приводя эти слова великого философа, литературовед Л.А.Спиридонова в книге “Бессмертие смеха: комическое в литературе русского зарубежья” (М., 1999) отмечает: “Смех проявляется в разных видах комического: юморе, сатире, иронии, гротеске, сарказме. В мировой истории он, как правило, расцветает в переходные эпохи. . . < . . . > В такие периоды выявляется относительность того, что казалось прочным и незыблемым, происходит комическое снижение господствующей идеологии, возникает иное соотношение старого и нового. По законам комического, смех, порождаемый резкой социальной критикой, может стать начальным элементом разрушения общепринятых устоев, ведущим к видоизменению самого смеха. Крайними формами такого саморазрушения становятся смех абсурда, черный юмор, “юмор висельника”, смех, граничащий с наркотическим опьянением, уводящий человека в мир вымысла и фантазии”¹. В свое время А.Н.Толстой в статье “Фабрика молодости” задумывался над тем, что же делает смех с человеком? И отвечал: “Мгновенно он превращается в оптимиста. Изменился < . . . > весь состав солей в его теле, повысилась сердечная деятельность. Повышенной частоты магнитные волны

приводят в гармонический порядок мириады клеточек его тела. Черт возьми, он молод, его глаза сверкают юмором, он – прекраснейший, ценнейший человек среди прекраснейших, ценнейших людей... Вот что такое смех”². О выдающемся терапевтическом эффекте воздействия смеха на человека, опираясь на весьма убедительные факты, пишет Климентий Минц в книге “Комики работают без сетки: Записки комедиографа”³.

Какие семантические пласты имеет в виду художник, создавая систему смеховых отношений внутри художественного мира? Писатель учитывает всю гамму социо-психологических нюансов, переживаемых смеющимся человеком.

Наверное, нет особой необходимости повторять суждения из известных и часто цитируемых работ А.Бергсона, З.Фрейда, Л.Выготского, А.Лука и др. Говоря о психологической природе смеха, следует сопоставить его с другими эмоциональными проявлениями душевной жизни человека. Исследователи об этом достаточно много писали. Но в осмыслении проблемы смеха обнаруживаются и новые смысловые нюансы. Одна из наиболее современных работ – монография Л.В.Карасева “Философия смеха” (1996), в которой выявляются соотношения смеха и стыда, смеха и страха и т.д. Так, размышляя об антиномии смех – страх, автор заключает: “. . .одновременно смех и страх расходятся в направлении своего смыслового движения. Если смех это жизнь и движение от небытия к бытию, то страх представляет собой нечто противоположное. Он – посланник смерти, он – приуготовление к ней. В каком-то смысле страх вообще равен смерти, ибо тот, кто охвачен страхом, уже умер как человек, ведь страх первым делом убивает мысль. Если верно, что смех сделал из животного человека, то столь же верно, что страх вполне способен сделать обратное”⁴.

В искусстве смех и смерть нередко оказывались рядом, что диктовалось вектором развития художественной эпохи, доминирующим типом художественного сознания, тематическими предпочтениями художников, определявших собой лицо времени, индивидуальной ментальностью писателя. Так, вполне закономерно в творческой практике Леони-

да Андреева смех и смерть вступают в отношения своеобразной семантической рифмовки – смех оказывается чреватым трагедийным финалом, а смерть может неожиданно явить свой комедийно-шутливый лик. Л. Столович, рассуждая об этих категориях, приводит необычный пример: “В Музее классических древностей Тартуского университета находится посмертная маска Иммануила Канта. Лицо мертвого Канта, запечатленное на его посмертной маске, кажется, застыло в саркастической улыбке”⁵. И это наблюдение подводит исследователя к парадоксальному выводу: “. . . посмертная маска Канта являет лицо как “всемирный гротеск” – последний след жизни, которая – “саркома сарказма”⁶.

Моментом, объединяющим психологическую природу многоликого смеха и его эстетическое функционирование в художественных произведениях, является непосредственная связь смеха и творчества. Смеющийся человек подвергает объекты осмеяния умозрительной трансформации, деформации отдельных элементов, активно прибегая к выразительным возможностям гиперболы, гротеска, фантастики. И творчество по онтологической сути своей есть “свободное комбинирование деталей в новых, запрещенных для существующей модели культуры сочетаниях”⁷. Смех и творчество объединяет ориентация на дестабилизацию как деятельность доминанта. “. . . Если мир, данный человеку, отражается в системе знаков, то творчество, создавая новые, неслыханные знаки, дестабилизирует старый мир и творит новый. Поэтому у творчества два лица: смех и мятеж. Родство их раскрывается в общем слиянии в стихии карнавала”⁸. Творчество демонстрирует принципиальную смысловую неисчерпанность мира, что равно применимо и для смехового отношения к бесконечному множеству осмысливаемых писателем явлений. “. . . Для смехового аспекта культуры насущна ренессансная идея разнообразия жизни, ставшая для общества навеки актуальной”⁹.

Смех как принцип эстетического освоения действительности есть преодоление зла. Эстетическое распознавание зла дает спасительную возможность выйти из-под его (зла) гнетущего влияния. “Смех – это смена видения, смена стекол, позволяющая видеть мир всякий раз с

такого расстояния, с какого он будет выглядеть безопасным и смешным; смех – это работа с пространством смысла, благодаря которой зло теряет свою действенность, иначе говоря, выступает в форме, оказывающей обратное действие на саму его сущность, в форме, избывающей эту сущность и лишаящей ее смысла”¹⁰.

Смех выступает формой выражения внутренней свободы. “Смех действительно имеет социализирующее значение. Но при этом, как и вообще в эстетическом отношении, не нарушается свобода личности. Она вправе смеяться или не смеяться. Смех можно вызвать, но нельзя заставить смеяться, также, как нельзя заставить любить, наслаждаться прекрасным, восторгаться возвышенным (смех, выражающий подчинение, подобострастный смех – суррогат смеха)”¹¹.

Писатель, обдумывая и выстраивая **субъектную организацию** произведения, то есть практически занимаясь осуществлением повествовательной стратегии, распределяет вполне конкретные отношения и семантические “обязанности” между *повествователем*, *рассказчиком* (если таковой имеется, или – в некоторых случаях – даже многими рассказчиками) и *персонажами*. Стали хрестоматийными слова Анри Бергсона о том, что “смех требует хотя бы кратковременной анестезии сердца”. В отечественной литературе пример такого “поведения” повествователя давал А.П.Чехов. Виктор Ерофеев в статье “Поэтика и этика рассказа (стили Чехова и Мопассана)” стремится объяснить этот вариант повествовательной стратегии. “...Надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы” (15, 375), – писал Чехов в письме к Л.А.Авиловой в 1892 году, и это следует понимать не как призыв к жестокости или равнодушию, а как призыв к большей эффективности нравственной оценки, ибо, по словам Чехова, “чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление”¹². У Чехова происходит “незаметная” компрометация персонажа. Виктор Ерофеев прослеживает это, анализируя “Попрыгунью” и останавливаясь на способах оценки художника Рябовского. В итоге как вполне закономерное воспринимается следующее суждение критика: “Свобода чеховского читателя иметь собственное мнение о том или ином герое, мнение, которое могло бы

расходиться с мнением повествователя и стоящего за ним автора, ограничена в гораздо большей степени, чем свобода читателя Лермонтова, Достоевского и даже Толстого”¹³.

Повествовательная стратегия определяется **соотношением личного и безличного повествователей, различных типов рассказчиков**. Все это зависит от вовлечения в орбиту писательского внимания разных типов персонажей. Ведь рассказчик – это никто иной, как персонаж, наделенный инициативой повествования (устного “рассказывания”).

Какова же типология персонажей, наиболее востребованных сатирико-юмористической литературой? Назовем лишь только некоторые из таких инвариантов.

Персонаж-функционер Художественная функция – это отношение между элементами художественного мира. Именно не сами элементы, взятые и рассмотренные отдельно друг от друга, а их **отношение**. В произведениях, где доминирует так называемый ситуативный комизм, персонажу отводится роль функционера – носителя чистой функции. Он становится началом, *производным* от события. Иными словами, он не интересен повествователю как самостоятельная персона, ибо как раз такой самодостаточной личностью и не является. Подобный персонаж выполняет служебную роль приводного ремня в создаваемой ситуативно-событийной конструкции произведения. От приложения его усилий зависит фабульная динамика. Бытие персонажа-функционера задано внешней логикой развертывания фабулы. Вне участия в событии он попросту непредставим. В пределах такого художественного текста персонаж-функционер лишен как динамики внутренней жизни, так и динамики внешней характеристики.

Персонаж как носитель профанного сознания Персонажем юмористической литературы очень часто становится профан. Невежество персонажа, его неосведомленность или ложная осведомленность, помноженные на беспрецедентный активизм, превращают его в деятельную персону, наделенную необоснованными претензиями. Поскольку необоснованная претензия лежит в основе комического явления, постольку персонаж-профан комичен, можно сказать, по определению.

В связи с тем, что отличительной особенностью профана становится незнание или заведомо ложное знание, попытаемся охарактеризовать уровни осведомленности персонажа, источники его информированности. В самом деле, откуда черпает те или иные сведения подобный персонаж?

Выделим прежде всего **слух, молву** (об этом писал В.Ш.Кривонос в своей книге “Мотивы художественной прозы Гоголя”). Хрестоматийно известная страничка Феклуша из драмы А.Н.Островского “Гроза” имела множество подобий в отечественной и мировой литературе. В слухе произвольно меняется масштаб сообщаемого факта, распространитель слуха легко идет на преувеличение, на создание вереницы вольных ассоциаций.

Другой источник информации – печатные или произносимые **тексты**, не связанные с профессиональными потребностями, но ежечасно существующие вокруг героя, находящиеся в постоянном поле его зрения. *Вывески, плакаты, расхожие лозунги, призывы, объявления, рекламные слоганы* (сегодня это фразы из *видеоклипов*), фрагменты газетных *передовиц* – все это проникает в сознание комического персонажа, включается в процесс вольной или невольной контаминации, своеобразного стилистического “переименования”, обрастает причудливо-свободными толкованиями. Явления политической, культурной жизни “одомашниваются” в сознании героя-профана, переводятся на бытовой уровень.

Близок к слуху и такой **устный источник** информации, как непосредственно услышанные персонажем *анекдот, слово оратора, россыпь мнений* в толпе. Устная фраза плохо закрепляется в сознании малообразованного персонажа, она достаточно подвижна, легко подвергается смысловым смещениям, сдвигам (эффект так называемого “испорченного телефончика”). Выпадение всего лишь одного слова может радикально изменить смысл всей фразы. Смыслопорождающую функцию может выполнить и изменение порядка слов в услышанной персонажем фразе.

Наконец, назовем и такой виртуальный “источник” информации, приходящий из сферы подсознательного, как **сновидения**, которым

ненскушенный герой в силу власти собственного суеверия придает особый содержательный смысл. Провалы в общей жизненной осведомленности, культурные “зияния” немедленно заполняются “побочными продуктами” суеверного и примитивно мыслящего человека. Персонаж с одинаковой степенью серьезности верит слуху, книжной фразе, газетной строке или случайному вчерашнему сновидению.

Перечисленные источники информации влияют на формирование весьма специфической **оценочной шкалы**, с помощью которой персонаж пытается ориентироваться в превратно понимаемой действительности. Опираясь на весьма сомнительную гносеологическую базу, комический персонаж как носитель профанного сознания живет в мире псевдонстин, “мнимых величин”. Не догадываясь об этом, герой-профан придает своим оценкам избыточно и смехотворно категоричную форму, что только усиливает ощущение ненадежности предлагаемой им аргументации.

Функционально, по выбору той или иной повествовательной стратегии, предполагающей оперирование определенными **“точками зрения”**, введением далекого от автора не только субъекта сознания, но и субъекта речи, юморист во многом типологически схож с детским писателем, пишущим от лица ребенка. И у того, и у другого доминирует нарочито подчеркнутая эмоция удивления. И тот, и другой повествуют о необычайно “странном” мире. Юморист коллекционирует социально-психологические несообразности окружающей жизни, разглядывает в “увеличительное стекло” досадные проявления абсурда. Детский же писатель вместе со своим героем искренне поражается диковинам труднообъяснимого мира взрослых.

Это особенно наглядно представлено в прозе Саша Черного. Если сопоставить сатирико-юмористические новеллы писателя, с одной стороны, и рассказы из цикла “Детский остров”, с другой, то воочию убеждаешься, что семантически емкое манипулирование повествовательными “точками зрения” в прозе Саша Черного является, по существу, ведущим художественным приемом. Тем же “острающим” способом показа пользуется писатель и в “Дневнике фокса Минки”. Автор “днев-

ника” – озорной фокстерьер – наделяется антропоморфными чертами и прежде всего широким спектром иронических реакций. Микки весьма снисходительно смотрит на достаточно “странный” мир людей, не лишен при этом и мягкой самоиронии. Житейские ситуации в изображении и интерпретации Микки обрастают новыми достаточно забавными смыслами. Комизм заключают в себе не сами повседневные ситуации, а их восприятие постоянно удивляющимся необычным героем-повествователем. Используется призма профанного сознания – сознания субъекта, не посвященного в условности мира окружающих людей. Если же учитывать читательский “горизонт ожидания”, то каждая ситуация рассматривается читателем как через призму привычной (“человеческой”) логики, так и через призму логики (если можно так выразиться) “собачьей”. Комизм тут возникает по закону, на который обратил внимание в свое время Анри Бергсон, когда писал о принципиальной принадлежности комического явления одновременно **двум различным** типологическим рядам.

Исследователи обращали внимание на смешение в одном повествовании разных “точек зрения”, представляющих разные лики повествователя, близкого автору. “Грешным делом, можно подумать: а не инфантилен ли часом наш поэт? На этот счет сам поэт дал в одном из стихотворений шуточный (а на самом деле поэтически емкий) ответ: “Мне триста лет сегодня, а может быть, и двадцать, а может быть, и пять”. Думается, именно в этом возрастном триединстве (библейской мудрости, взрослого житейского опыта и простодушия ребенка) залог успеха Саши Черного в качестве детского писателя”¹⁴.

Юморист понимал изобразительно-выразительную значимость техники сказа. Обращение к сказу проистекало из интереса писателя к смене ракурсов изображения, повествовательных “точек зрения”. Событие постигалось изнутри, о случившемся свидетельствовал сам персонаж. Это придавало особую очевидность рассказанному. Рассказ “Московский случай” имеет подзаголовок, выступающий в роли авторского жанрового определения – “рассказ обывателя”. Сказовая манера с ее ориентацией на устную речь тут являет себя во многих характерных

приметах – введение просторечий, прозвищ, оценочных эпитетов, избыточная пристрастность тона. Рассказ, посвященный весьма заурядной истории женитьбы и имеющий достаточно стремительно развертывающееся действие со счастливым финалом, интересен не самим ключевым событием, а типом юмористически-элегического повествования. Происходящее в рассказе вспомнилось герою-рассказчику через много лет, в эмигрантском “далеко”, в описании сквозит неизбежная в таких случаях ностальгическая интонация, придающая статус сверхценности любому несущественному пустяку.

В сказовой манере выполнен и рассказ “Экономка”. На жизнь некоей семьи мы смотрим глазами работающей здесь экономки – уставшей сварливой женщины, уже давно знающей цену словам и поступкам окружающих ее людей. Описывая будничные разговоры, автор фиксирует наше внимание на своеобразных “репликах в сторону” – фразах-комментариях, обнаруживающих подлинное отношение героини к происходящему.

Персонаж – зритель. Инерция равнодушного созерцания может иметь трагикомический аспект. Возьмем, к примеру, опыт “советского Чехова”, как неустанно называли критики 1920-х годов Пантелеймона Романова.

П.Романов очень требовательно относился к той народной толще, откуда были родом герои его многочисленных рассказов. Умилительно улыбающимся и слепым народопоклонником он, к счастью, никогда не был. Беспробудный сон народа, его нравственная неразборчивость, его тотальное равнодушие ко всему окружающему, терпение, обращающееся жутчайшей косностью – все это не могло настраивать трезвого реалиста, каким был П.Романов, на беспричинно-восторженный лад. Романовские мужики всегда живут в сфере неразрешимого противоречия между первоначально благими намерениями и, увы! – порочными действиями. Противоречие это по сути трагикомично. С одной стороны, благие намерения, остающиеся пустыми словами, смешны. Но, с другой стороны, порочные действия односельчан могут стать причиной гибели человека. Характерен в этом отношении рассказ “Загад-

ка". Фабула его имеет криминальный концентр – происходит уголовное преступление, убийство. На глазах беспечно созерцающей праздной публики (практически **вся** деревня высипала – “да вон на горочке все сидели”¹⁵) грабитель убивает прохожего. Никто в драку не вмешивается, многие руководствуются спасительной версией – может быть, “за дело учит”. Рассказ имеет парадоксальное название “Загадка”. К этому заглавию нас возвращает финал повествования:

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

– Вот то-то и загадка-то, – отозвался кто-то¹⁶. На деле никакой загадки нет. Грабитель просто оказался хорошим психологом и понял удобную в его случае безобидность пассивного крестьянского зрительства.

Персонаж-идеолог. В таком художественном тексте происходит перенос акцента с внешнего действия персонажа на характер его высказываний. Предметом пристального внимания автора становится система убеждений героя. Герой спешит донести до читателя свою точку зрения. Он как будто и появляется в произведении не для того, чтобы просто “жить” в этом смоделированном художественном мире, а лишь для того, чтобы **“высказаться”**. Именно с этой целью пишет герой платоновской повести “Город Градов” свои “записки государственного человека” со странным названием “Советизация как начало гармонизации Вселенной”. Перед нами не просто обычный “бумажный суслик” – бюрократ из газетных фельетонов, перед нами нечто большее – “научный человек” из рассказа “Усомнившийся Макар”, доподлинно тот самый, что думал о “всеобщем масштабе, а не о частном Макаре”. Идеолог обуреваем вселенскими чувствами, непомерными амбициями. Он комическая жертва своей явно завышенной самооценки и самоидентификации.

Определенными чертами такого достаточно авторитарного идеолога обладает герой-рассказчик в сатирико-юмористических новеллах М. Зощенко 1920-х годов. Рассказчик у Зощенко всегда **представляет**. Он говорит не только “от себя”, он – глашатай определенной

среды. За его персональным “я” всегда стоит плохо прикрытое размытое “мы”. Он выступает от имени себе подобных, он выражает, так сказать, “сознание неразмышляющего коллективизма”¹⁴. За ним сила нерассуждающих множеств. Герой-рассказчик всегда на них оглядывается. Это его жизненный принцип. Он апеллирует к опыту людских масс. Зошенко тем самым обнажает глубокую трагикомедию неавтономного человеческого существования. Причем, оба компонента, вступающие у писателя в сложный синтез (трагическое и комическое), не осознаются как таковые персонажами. Персонаж не считает себя ни трагическим страдальцем, ни смешным и нелепым чудаком.

Персонаж-“режиссер” (“театр одного актера”). Рассказывание порой можно уподобить своеобразному зрелищу. Рассказчик в этом случае строит свой домашний театр (мы понимаем всю условность такого определения). Учитываются запросы конкретной аудитории, ее зрительские и слушательские ожидания. Рассказчик, примеряя различные социально-психологические и языковые маски, выступает в многообразных ролях по законам “театра одного актера”. Рассказывание приобретает драматургическую действенность и динамизм. Смена масок, речевых регистров становится очевидно событийной. Рассказчик оказывается в развертываемом словесном действе персонажей многоликой – и “драматургом”, и “режиссером”, и многими “актерами”. Реципиент активно вовлекается в этот виртуальный “сценический акт”, в свою очередь прилагая к себе проигрываемые житейские ситуации, примеряя предложенные маски. Внешне выдержанный монологизм повествования “от рассказчика” оборачивается имплицитным полифонизмом. Многие соответствующим образом маркированные слова выступают в роли необходимого намека на ту или иную реплику действующих в рассказе персонажей.

Опознавательными знаками той или иной выбранной повествовательной стратегии служат комически оттененные (так сказать, подчеркнутые) слова. Обратимся опять же к художественному опыту П.Романова и продемонстрируем это на примере словесной игры в рассказе писателя “Спекулянты”.

Описывается будничная ситуация, весьма характерная для 1920-х годов: люди на вокзале стоят в огромной очереди к билетной кассе, надеясь (порой тщетно) заполучить заветный билет. И первый абзац текста вполне обычен и пока ничего экстраординарного не предвещает. Исключение составляет, может быть, только неожиданно попадающее в повествовательный строй слово “вавилонами”: “И так как она (очередь – С.Г.) на прямой линии в вокзале не умещалась, то закручивалась спиралью и шла вавилонами по всему залу”¹⁷. А вот следующая фраза-абзац как раз и несет в себе зерно комической интриги: “В зале стоял крик и плач младенцев, которые были на руках **почти у каждой** женщины и держались **почему-то** особенно беспокойно”¹⁸. Именно неестественное и непонятное скопление такого количества младенцев на вокзале начинает нас, читателей, по-настоящему занимать и подводит к вопросу: “Что бы это значило?”. Ответ мы находим на той же странице: “Вот какие с младенцами-то, те все уедут, – **без очереди дают**”¹⁹. И выясняется, что младенцы оказались на вокзале не случайно – предприимчивые гражданки выдают их “напрокат” тем, кто хочет гарантированно получить билет, не выстаивая в длинной очереди. Отсюда становится понятным обмен репликами по поводу стоимости таких “прокатных” услуг:

“ – Четыре тысячи просят. . .

– Креста на них нет, вчера только по три ходили. . . ”²⁰.

Комизм ситуации обеспечивается введением мотива **подмены** – “поддержать чужого младенца на руках” становится эквивалентным платной услуге. Происходит совмещение несовместимого – понятие “младенец” попадает в новый, семантически чуждый типологический ряд.

Ситуация, как всегда в рассказах П.Романова, обрастает различными **версиями** происходящего. Одни объясняют послевоенным увеличением рождаемости: “Вон их какая орава поперла. Вот тут и получи билет. И откуда это, скажи на милость? Прямо кучи ребят”²⁰. Другие считают это результатом беспорядочных половых сношений: “Там карга какая-то старая стоит – тоже с младенцем. Тьфу! Кто ж это польстился, ведь это ошалеть надо.

– Теперь не разбираются”²¹.

Включение понятия “младенец” в непривычные семантические связи приводит к возникновению новых словосочетаний, углубляющих данные смыслы. Так, про одну бабу говорится, что она “**владелица** двух младенцев”²². Или: “И баба взяла **запасного** младенца с пола”²³. Текст изобилует словами и сочетаниями слов, характерных для описания какого-нибудь базарного дня: “**Что просишь?**”; “**Цена** везде одинаковая, родимый: четыре”; “**дороговизну**-то какую развели”; “в десять минут всех **расхватили**”.

Диалоги порой нарочито строятся на двусмыслицах:

– “Почем ребята? – шепотом спрашивали в толпе.

– По четыре ходят”²⁴.

Во-первых, глагол “ходить” применительно к младенцу как к товару употребляется второй раз (до этого было: “вчера только по три ходили” (а во-вторых, возникает еще и смысловая коннотация, связанная с глаголом “ходить” как глаголом физического движения. Сочетание “ребята ходят” относится в ситуации описываемого разговора к младенцам, которые в силу своего возраста ходить еще не научились.

Автор использует и прием смыслового крещендо, когда мотив одной подмены заменяется мотивом другой (еще более несообразной!) подмены. Когда одна торговка ввиду нехватки младенцев вынуждена была взять “трехгодовалого” ребенка, ее ждал конфуз – обман раскрыли и билет не дали. “К кривой бабе подбежала торговка и, с сердцем сунув ей малого, сказала:

– Лешего какого взяла, не выдают с таким. Только очередь из-за тебя потеряла.

Старичок в валенках посмотрел на нее и сказал:

– Ты бы еще свекора на руки взяла да с ним пришла”²⁵.

Несообразности, таким образом, наращиваются – по принципу крещендо – образуя забавную цепочку: “чужой младенец на руках” – “трехлетний малыш на руках” – “свекор на руках”.

Иронический парадокс как вариант коммуникативного события: повествовательная стратегия С.Кржижановского. Фа-

булы своих повестей и рассказов С.Кржижановский выстраивает по принципу цепочки детективных приключений, происшествий. В этих повествованиях что-то неожиданно “случается”, происходит. Причем, участвуют в этих необычайных событиях весьма *странные* герои.

Писатель придает умозрительным конструкциям, мыслям, игровым ходам интеллекта статус самостоятельных и многомерных, психологически разносторонних персонажей. Автор заинтересованно следит за их почти авантюрными похождениями в этом огромном и загадочном мире, где, с одной стороны, есть малые измерения “твоздя”, “дьюма”, а, с другой стороны, наличествует гигантское измерение мироздания и упоминания о звездах, орбитах, астероидах вполне будничны и естественны.

В этом отношении очень примечателен рассказ “Катастрофа”, датированный 1919-1922 годами. Рассказ фактически посвящен философу Иммануилу Канту, хотя какое-то специальное, “прямое” посвящение и отсутствует. Но есть достаточно красноречивые аллюзии: географические (упоминание о реке Прегель, устья которой стоит Кенигсберг) и хронологические (дата смерти Мудреца – та же, что и реальная дата смерти Канта).

Рассказ построен как своеобразный философский детектив. У него есть своя туго закрученная интрига – описывается ни много, ни мало, а наступающая вселенская катастрофа. Мысль Мудреца преступает некие этические границы. Позиция автора выражена во фразах, имеющих форму императива: “Будьте всегда сострадательны к познаваемому, вундеркинды. Уважайте неприкосновенность *чужого смысла*”²⁶. Вещи и явления имеют свои крошечные “я”. Они воспринимают вторжение чужой мысли в свой индивидуальный мирок как прямое насилие. Познающий, уверенный в своем праве проникать мыслью всюду, отнюдь не спрашивает на то разрешения у познаваемого. Познаваемое переживает настоящую драму жертвы познания. Не случайно писатель играет словами, и “орудия пытливости” воспринимаются нами чуть ли не как средневековые орудия пыток: “Запутанные еще Платоном и Беркли, феномены, которые и так хорошо не знали, *суть ли они* или

не суть, не стали, разумеется, дожидаться Разума, со всеми его орудиями пыгливости: двойными крючкообразными &&-ми, зажимами точных дефиниций и самовязью парных антиномий”²⁶.

Кржижановский выстраивает свой художественный мир на координатах антропоморфизма – наделяет чертами человеческого поведения и далекие звезды, и видимые вещи, и невидимую мысль. “И стоит, скажем, звезде “а” в созвездии Centavrus’a захотеть хоть немножечко, хоть разок, покружить по чужой орбите – и придется...”²⁷. И еще: “...мысль Мудреца только и делала, что переходила из вещи в вещь, выискивая и вынимая из них их смыслы. Все смыслы, друг другу ненужные и несродные, она стаскивала в одно место: мозг Мудреца”²⁸.

Если автор призывает к состраданию, то в отношении своего героя он подчеркивает: “Но мысль Мудреца не знала сострадания”²⁹. Поэтому он боится способности мысли философа аналитически разъять мир, поскольку в этом случае вещи и явления, из которых этот мир и состоит, обратятся в паническое бегство. Перед нами воистину сюрреалистическая, построенная на свободных ассоциациях картина всеобщей паники: люди, животные, разнородные вещи попросту удирают от Разума с его аналитическим скальпелем. “Обломки и черепки, отбившиеся в космической суматохе от своих вещей, цеплялись зазубринами и выщербами за что ни попало: на миги создавались и в мигах распадалась (миги, спасаясь сами, вышвыривали из себя все лишнее) сборные диковинные вещи: человечьи слезы на проворных паучьих ножках, сердца, прилипшие к окулярам телескопов, et cet., et cet.”³⁰.

Картина бегства от бесстрастного Разума создается с помощью приема **гиперболизации**. Причем писатель обращается к **космизации** как крайней степени гиперболического. В движение приходят звезды, планеты, кометы, “выбрасываясь из привычных орбит” и скользя по бесконечному “безорбитью”.

После бегства всего сущего мысль Мудреца лишается объекта своего анализа: “И когда все отблестало, когда все, до последнего обеспокоенного атома, отшумело и утишилось, остались: *старый Мудрец; пространство, чистое от вещей; чистое (от событий) время; да*

*несколько старых, в пергамент и тисненую кожу переплетенных книг*³¹. “Мудрецу оставалось: описать чистое пространство и чистое время, ставшие жутко пустыми, точно кто опрокинул их и тщательно выскоблил и выгрэхнул из них все вещи и события. Он описал”³².

Смысл сущего остался непознанным, неуловимым. Усилия мысли Мудреца оказались чужеродны убожавшемуся его миру.

У Кржижановского мы наблюдаем свифтианский принцип игры масштабами создаваемых художественных миров. Наряду с подчеркнутой гиперболизацией, о которой только что шла речь, мы обнаруживаем склонность писателя и к поражающей читательское воображение литоте, миниатюризации. Писатель любит менять оптические приборы наблюдения. В новелле “Чуть-чуть” он разглядывает мир через лупу, микроскоп, ловя мельчайшие детали окружающей действительности. Генеральная художественная задача тут остается прежней – как отличить подлинность от “мнимых величин”. Выясняется, что все дело в неуловимых нюансах, оттенках. Смена ракурса видения наполняет отображаемый мир совершенно новым смыслом. Приоритетность названной писательской задачи в данной новелле подчеркивается выбором для героя вполне определенной профессии: будучи судебным экспертом-графологом, герой обязан по долгу своей службы искать “поддельное” в жизни. Герой поражен тотальным присутствием лжи в этой жизни. Традиционный вопрос-приветствие “Что поддельваете?” следовало бы, по его мнению, заменить на вопрос “Что подделываете?”. Новелла построена как философская сказка с детективной интригой. И здесь в середине повествования “нечто” случилось: незаметно погиб “король чуть-чутей”, и от этой смерти, такой, казалось бы, смехотворно ничтожной, в окружающей действительности многое переменялось. Грань между подлинным и неистинным, ложным оказывается крохотным Рубином, который так легко перейти, вовсе не заметив судьбоносности этого, быть может, рокового шага.

В сатирико-юмористической литературе 1920-х годов шел напряженный поиск соотношения между подлинными и мнимыми величинами. Для этого писателям приходилось использовать самую разнообразную

художественную “оптику” – менять масштабы моделируемых образных миров – от фиксации читательского внимания на микроскопически-крохотных “чутки-чутях” – до расширения кругозора до фантастически необозримой Вселенной. Эта проблема – проблема соотношения подлинных и мнимых величин – не решена и по сей день. Каждая эпоха вкладывает в данную проблему свое конкретное содержание. Наверное, это вечный “спецаказ”, формулируемый самим временем, который стоит перед каждым писателем-сатириком. Пока мы вместе заразительно смеемся, мы сообщаемся друг с другом (смех – именно **коммуникативное** событие), пока писатель побуждает нас к этому, значит, он выстраивает в этом плане верную повествовательную **стратегию**.

Примечания

¹ Спиридонова Л. Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999. С.5.

² Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т.10. М.,1961. С. 123-124.

³ Минц К. Комики работают без сетки: Записки комедиографа. М.,1991. С.3-4.

⁴ Карасев Л.В. Философия смеха. М.: Рос. Гуманит. ун-т, 1996. С.188-189.

⁵ Столович Л. Философия. Эстетика. Смех. Спб. Тарту, 1999. С.256.

⁶ Столович Л. Философия. Эстетика. Смех. Спб.-Тарту, 1999. – С.258.

⁷ Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. Спб.: Симпозиум, 2000. С.662.

⁸ Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. Спб.: Симпозиум, 2000. С.662.

⁹ Хализев В.Е., Шикин В.Н. Смех как предмет изображения в русской литературе XIX века // Контекст – 1985: Теоретико-литературные исследования. М.,1986. С.186.

¹⁰ Карасев Л.В. Философия смеха. М.: Рос. Гуманит. Ун-т, 1996. С.31.

¹¹ Столович Л. Философия. Эстетика. Смех. Спб. Тарту, 1999. С.260.

¹² Ерофеев В.В. Поэтика и этика рассказа (стили Чехова и Мопассана) // Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. М.: Союз фотохудожников России, 1996. С.566.

¹³ Там же. С.569.

¹⁴ Иванов А. “Жил на свете рыцарь бедный...” // Саша Черный. Избрания проза. М., 1991. С. 406.

¹⁵ Романов П.С. Без черемухи / Сост., предисл. и примеч. С.С.Николенко М.: Правда, 1990. С. 416.

¹⁶ Там же. С. 417.

¹⁷ Анастасьев Н. “Слова – моя профессия”: О прозе Сергея Довлатова // Вопросы литературы. 1995. Вып. 1. С. 19.

¹⁸ Романов П.С. Без черемухи / Сост., предисл. и примеч. С.С.Николенко М.: Правда, 1990. С. 227.

¹⁹ Там же. С. 227.

²⁰ Там же. С. 227.

²¹ Там же. С. 229.

²² Там же. С. 229.

²³ Там же. С. 229.

²⁴ Там же. С. 229.

²⁵ Там же. С. 229.

²⁶ Там же. С. 229.

²⁷ Романов П.С. Без черемухи / Сост., предисл. и примеч. С.С.Николенко М.: Правда, 1990. С. 231.

²⁸ Кржижановский, Сигизмунд. Чужая тема: Собр. соч. Т. 1. / Сост., предисл. и комм. В.Перельмутера. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 124.

²⁹ Там же. С. 125.

³⁰ Там же. С. 123.

³¹ Там же. С. 123.

³² Там же. С. 124.

³³ Там же. С. 127.

³⁴ Там же. С. 128.

³⁵ Там же. С. 128.