

затмевается или отрицается внутренний смысл того, что подвергается пародированию». (См.: Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 2002. С.62).

¹² См. об этом: Манн Ю.В. Грани комедийного мира: «Женитьба» Гоголя // Литературные произведения в движении эпох. М., 1979. С.24.

¹³ См.: Там же. С.34.

¹⁴ Еремينا Л.И. О языке художественной прозы Н.В.Гоголя. М., 1987. С.173.

¹⁵ Давыдов Д. Элегия // Давыдов Д. Стихотворения. Л., 1984. С.88.

¹⁶ Погодин М.П. Сокольнички сад // Погодин М.П. Повесть. Драма. М., 1984. С.50.

¹⁷ Кривонос В.Ш. Самопародия у Гоголя. С.25.

¹⁸ Прозоров В.В. Прыжок в окно // Литературная учеба. 1994. №5. С.74–75.

¹⁹ Пенская Е.Н. Проблемы альтернативных путей в русской литературе. М., 2000. С.56.

²⁰ Ср. пьесу К.Прутков «Фантазия», где пародийно переосмысливается ситуация гоголевской «Женитьбы».

²¹ Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С.152.

²² Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Вып. 4. Тарту, 1973.

²³ В.В. Прозоров заметил, что сами по себе характеры Кочкарева и Подколесина принципиально не полны и обретают истинную, символическую целостность лишь взаимодействуя друг с другом. (Прозоров В.В. Указ. соч. С.79).

С.А.Голубков*

Самарский государственный университет

Комические концепты в русской прозе первой трети XX века

Концепт – сложное **синтетическое** образование, соединившее в себе и образ, и понятие, и идеологему, и мифологему. Это некая «пирамида смыслов». Концепт – художественный эквивалент мировоззренческих понятий, чувственных впечатлений, эмпирических наблюдений, взятых в неразделимой слиянности. При изучении концептов в силу специфики объекта интегрируются разнообразные аналитические технологии многих гуманитарных наук. Концепты можно рассматривать как **констативные** основания художественного мира, ибо они зачастую не огра-

ничены рамками конкретного исторического периода, а являются общими для многих эпох *универсалиями* словесного искусства. Их можно отнести к наиболее устойчивым и многомерным единицам художественной картины мира. Взятые вместе, несколько концептов образуют *концептосферу* как некое поле смыслов, в котором центр и периферия могут меняться местами в зависимости от контекста и продиктованной ракурсом восприятия сиюминутной актуализации определенного смысла. Поскольку «комическое — некоторого рода организация смысла» (И.Смирнов, 282), постольку концепты, взятые из общего арсенала литературных концептов, приобретают комическое звучание, когда происходит некоторое изменение в этой организации смысла, некая семантическая перекодировка. Покажем это на примере наиболее значимых для русской литературы XX века и наиболее активно изучаемых в наше время концептов.

Концепт «город» не является собственно комическим, но в сатирико-юмористической литературе он приобретает именно комические черты. В отечественной литературе рубежа XIX-XX веков город воспринимался многими художниками как пространство гибельное, как некий знак надвигающегося хаоса. «Адище города» В.Маяковского, *больной* город в «петроградских» рассказах Е.Замятина — все это разные лики одного явления.

Комическое, как известно, заключается не столько в самих элементах, сколько в определенном отношении между ними. Так вот, концепт «город» становился комическим, когда возникали специфические отношения между понятиями «дом», «город» и «мир». Можно мир рассматривать как дом. И, напротив, можно к дому относиться как к миру. В зависимости от этого будет изменяться и семантика города: то он обретет черты огромного мира, то сузится до очертаний давно обжитого дома. Смешна любая необоснованная претензия. Идеологема «Москва — третий Рим» с течением времени обнаруживала свою комическую сущность. Сказано было — «но четвертому не быти», а Петербург тоже стал претендовать на роль Рима. А что говорить о различных Нью-Васюках и городе Градове! Любая попытка любого города «взглянуть на себя» как на центр мироздания оборачивалась комическим развенчанием.

И, наоборот, комический смысл может приобретать неожиданная, даже парадоксальная литота. В 1927 году в Париже выходит сборник юмористических рассказов Тэффи «Городок». Современный исследователь Д.Д.Николаев делает акцент на параллели с «Историей одного

города» М.Е.Салтыкова-Щедрина. «Город Щедрина превратился в “Городок” на берегах Сены. И на смену щедринскому сарказму у Тэффи приходит ирония — иногда добрая, иногда горькая. И для Щедрина, и для Тэффи город — это прежде всего люди. Но жизнь города Глупова определялась сменой “градоначальников”; в Городке живут лишь обычные, простые люди. Связывает же рассказы о судьбах человеческих в единое целое, объединяет их в “Городке” личность повествователя — “летописца”¹. В недрах огромного Парижа, всемирно знаменитого центра Европы затаился и живет какой-то своей отдельной жизнью “Парижск” с почти уездными нравами, где все всех (в эмигрантской среде, конечно) знают, а до большого мира вроде бы и дела нет.

Данный концепт тесно связан с еще одним весьма примечательным для русского художественного сознания концептом — концептом «**тесноты**». Зоценковские коммуналки, щелиные пространства С.Кржижановского, сузившееся пространство «русских парижан» в изображении Дон-Аминадо, миниатюрная площадка действия в трагикомических рассказах С.Заяицкого. Как писал Дон-Аминадо, «во время гражданской войны история сводится к нулю, а география — к *подворотне*»². Или: «До революции воспитывать детей было просто: запереть в темную комнату и лишить третьего блюда. В эмиграции все усложнилось. И *комнаты лишней нет*, и обед из двух блюд»³.

Теснота и *простор* могут быть понятиями весьма **обманчивыми**. Сигизмунд Кржижановский рассуждал об этом: «Пространство — нелепо огромно и расползается своими орбитами, звездами и разомкнутостью парабол в беспредельность. Но если вобрать его в цифры и смыслы, — оно с удобством умещается на двух-трех книжных полках...».

Теснота «углов» становилась особенно странной и горькой в сопоставлении с ненужным простором **пустырей**. Городской пустырь выступал как враждебное пространство: вспомним ограбление Башмачкина. Собственно, пустырь (незастроенное, не заставленное предметами пространство) — это вторжение негородского, **природного в городское**, это «цитата» природы в городе как тексте. И.Смирнов нишет: «Смешное представляет собой устранение контраста между культурой и природой»⁴. Человек как носитель культуры одновременно ведет себя как биологическое существо. «Как следует из перечня устойчивых комических ситуаций, совмещение культурного и природного начал может представлять собой “готовый предмет” (термин А.К.Жолковского и Ю.К.Щеглова), существовать в виде некоторого социального института (баня,

зоопарк) или физиологической необходимости (прием пищи и пр.), т.е. может быть заданным тексту»⁵.

Концепт «город» может быть связан и с концептом «пустота». В этой связи несомненный интерес представляет статья Ю.В.Манна «Архетип пустого города», опубликованная в одном из номеров журнала «Мировой древо». Вспоминаются «руководящий костюм» в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита», образы «минус-пространства» в прозе С.Кржижановского. Евгений Замятин в рассказе «Пещера» (1920) дает *миражный образ* «люто замороженного» Петербурга — города, превратившегося во время Гражданской войны в пустое место, мнимую величину, пространство одичания, где наступила власть какого-то фантомного «мамонтейшего мамонта». Пространственно-временные пласты, как в страшном сне, смещаются, хронология исчезает, наступает конец истории.

Концепты «тесноты» и «пустоты» связаны с концептом «замкнутости», «герметичности». Отъединенно от остальной Европы живут изображаемые Дон-Аминадо «русские парижане»: «Латинский квартал и квартал Passy — вот северный и южный полюсы нашей новейшей истории»⁶. Налицо минимизация исторического пространства. Это из того же ряда, что и «Городок» Тэффи!

Герметизм сознания, отъединенность от высокой культуры, довольство малым и простеньким породило эрзац-культуру, так называемую *массовую культуру*. Массовая культура рубежа 30-х годов охарактеризована в романе «Золотой теленок»: «В популярной песенке умный слесарь, чтобы добиться любви комсомолки, в три рефрена выполняет и даже перевыполняет промфинплан. ...Есть галстук “Мечта ударника”, гипсовая статуэтка “Купающаяся колхозница” и дамские пробковые подмышки “Любовь пчел трудовых”. Авторы романа подметили вторичность, вульгарность, нравственную неразборчивость массовой культуры, ее стремление угодить потребителю, наконец, быть благонадежной: под все произведения подводилась гранитная база «коммунистической идеологии»⁷.

И далее в той же статье мы читаем: «Это давление массового эстетического сознания на писателей заставляет вспомнить работу Ортеги-и-Гассета “Восстание масс”, в которой названы основные черты сознания “массового человека”, будь он рабочий, чиновник или литературный критик. Это — низкий уровень культуры и связанное с этим “голое отрицание старой цивилизации”, “герметизм сознания”, проявляющийся

в том, что человек обзавелся кругом понятий и полагает их достаточными и считает себя духовно завершенным. Массовый человек не выслушивает, а изрекает приговор, он всем и всюду навязывает мешанину “прописных истин”, “словесного мусора”⁸.

Массовый человек может пробавляться и незатейливым анекдотом. Следует различать два понятия «анекдот». Одно идет из академической филологии и означает определенный жанр, обладающий вполне четкой структурой, имеющий свои доминантные черты. Второе означает факт низкой массовой культуры и уже само по себе оценочно. Характерна в этом отношении статья известного имажиниста Вадима Шершеневича «Торжествующий анекдот», опубликованная в «Театральной Москве» в 1922 году. Просматривая репертуар театров, кабаре и мюзик-холлов, автор отмечает: «Но всмотритесь в лицо этому веселью, и вам станет ясно, что мы имеем дело не со смехом, бодрым, физиологическим смехом, основанном на юморе. Нет, перед нами не смех, а гоготанье, идущее от анекдота. Это гоготанье махровой волной, союзничая с нэпом, затопляет Москву и, вероятно, провинцию. И это зловещее явление. Уж лучше рыдать, чем гоготать! Пришел новый потребитель, и ему подносится тот старый, заплесневевший анекдот, который до революции “подлежал уничтожению по причине своего зловония”; нынче его чуть подправили – и в продажу»⁹. Речь по сути тоже идет о *тесноте*, но уже о тесноте душевной и духовной.

С пространственными концептами, о которых шла речь выше, связана многими смысловыми нитями концептная пара-оппозиция «**свой**» – «**чужой**». Чужое, приобретающее комическую семантику, может быть разных типов.

1. Чужой человек, «чужак», не знающий правил поведения *в новом для себя круге* людей. Касается этой проблемы Дон-Аминадо в своих рассказах и фельетонах, составивших книгу «Наша маленькая жизнь», живописуя существование русских эмигрантов во Франции. Мы наблюдаем некоторую противоречивость в картинах жизни «русских парижан». С одной стороны, автор пишет о **невозможности укорениться** на новом месте, о бессмысленности мечтаний эмигрантов «в департаменте Сены устроить собственную Диканьку». С другой стороны, в фельетоне «Предпраздничный блокнот» сатирик удивляется их **способности адаптироваться** к непривычным условиям: «Голубь, переночевавший в конюшне, не становится наутро лошадю. Исключение сделано только для русских эмигрантов в отношении Франции. Парижанами не рождаются, а дела-

ются»¹⁰. Эту способность фельетонист объясняет исключительно ветреностью и беспечностью: «Последние могикине человеческого легкомыслия живут только в департаменте Сены и Уазы!»¹¹.

2. «Чужой» предмет, необычный, диковина.

3. «Чужое» пространство, в которое попадают герои из своего пространства. В фельетоне Дон-Аминадо «Шарлотта Корде» (1920) описывается Париж: «И вот Париж. Этап этапов, и город мира, и мозг человечества, и сердце вселенной, и еще, кажется, какая-то точка: не то прогресса, не то цивилизации!»¹² Сказать так — значит, совместить разные точки зрения. «Этап этапов» — это точка зрения эмигранта. И в фельетоне идет речь о некоей даме, которая уже два года «все время бежит», меняя города. Москва, Киев, Одесса, Константинополь, Париж... И везде автор застаёт свою героиню в кафе пьющей через соломинку вечный гренадин. Тут, кстати, по-новому обыгрывается выражение «утопающий хватается за соломинку».

Могут быть **разные степени «чужого»**. Так, у Дон-Аминадо для французов русские *до* революции и русские *после* революции — это «чужаки» разного «сорта». «Было время, когда мы имели: заграничный паспорт, паюсную икру и императорский балет. И вот нет у нас ни паспорта, ни икры, ни балета, ни империи»¹³. «Как дурак с пустой головой, носимся мы со своей набившей оскомину самобытностью, хорохоримся, важничаем»¹⁴. «Потом, потеряв последний полуостров, мы слегка опомнились...»¹⁵. «Что же удивительного в том, что из колосса на глиняных ногах мы превратились в кликушу на муравьиных ножках и психологически подготовили переход из разряда *знатных иностранцев* в категорию *иностранцев нежелательных*?!»¹⁶. А есть у того же автора фельетон, который так и называется — «Записки нежелательного иностранца» (1921).

В сборнике «Парадоксы русской литературы» опубликована статья В.И.Тюпы «Парадоксы уединенного сознания — ключ к русской классической литературе». Исследователь пишет о возникновении интенции личной уединенности, о противостоянии уединенного сознания и авторитарности ролевого сознания, о кризисе уединенного сознания, выразившемся в открытии «другого». Есть рассуждения и о комическом варианте кризиса уединенного сознания. «Так, в “Ревизоре”, например, комический кризис уединенного сознания (“Дурака ему, дурака, старому подлецу! [Грозит самому себе кулаком]”) разрешается знаменитой немой сценой, прозрачно имитирующей — особенно после взывания городничего ко “всему христианству” — сцену распятия: “Городничий

посередине в виде столба, с распростертыми руками и закинутой назад головою. По правую сторону «...» По левую сторону «...» Прочие гости остаются просто столбами...”. Сквозь ложную авторитетность предстоящей ревизии чиновника, прибывшего “по именному повелению”, просвечивает истинная авторитетность последнего суда и того наивысшего Ревизора, от которого уже не укроется никакой помysel мнимо уединенного сознания»¹⁷.

С концептной парой «свой» — «чужой» связан и концепт «мнимый диалог». Речь в данном случае идет: а) о видимости общения; б) о разговоре ни о чем. Если понимать диалог широко — не только как обмен словами, репликами, но и как обмен услугами, действиями участия, то перечень подобных комических ситуаций значительно расширится. И.Смирнов в работе «На пути к теории литературы» пишет: «Смешное предполагает отрицание свойств и объекта, и субъекта. Иллюстрацией послужит устойчивый комический мотив “медвежьей услуги”: некий персонаж нуждается в помощи, т.е. наделяется функцией персонажа-объекта; персонажем-субъектом будет, естественно, тот, кто оказывает услугу, помощь, которую осуществляет персонаж S, идет мимо цели или даже вредит нуждающемуся в содействии; в итоге действующим лицам вменяются роли не-объекта и не-субъекта (помощи)»¹⁸.

Мы кратко остановились только на некоторых концептах, которые, оказавшись в определенной системе художественных смыслов, могут наделяться комической функцией — функцией «взрывного» (смех имеет взрывной и непредсказуемый характер), неожиданного опознания жизненного абсурда. Русская литература XX века дает богатый материал для подобных наблюдений.

Примечания

¹ Николаев Д.Д. Концепция «книги» в творчестве Н.А.Тэффи // Творчество Н.А.Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века: Сборник статей. М., 1999. С.34.

² Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания / Сост., вступ. ст., коммент. В.И.Коровина. М., 1994. С.466.

³ Там же. С.482.

⁴ Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: 2001. С.285.

⁵ Там же. С.288.

-
- ⁶ Дон-Аминадо. Указ. соч. С.433.
- ⁷ Перхин В.В. Русская литературная критика 1930-х годов: Критика и общественное сознание эпохи. СПб., 1997. С.121.
- ⁸ Перхин В.В. Указ. соч. С.123.
- ⁹ Шершеневич Вадим. Торжествующий анекдот // Эстрада без парада: Сборник / Сост. Т.П. Баженова М., 1990. С.27.
- ¹⁰ Дон-Аминадо. Указ. соч. С.462.
- ¹¹ Там же. С.463.
- ¹² Там же. С.413.
- ¹³ Там же. С.428.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Там же. Выделено нами. — С.Г.
- ¹⁷ Парадоксы русской литературы: Сборник статей / Под ред. В.Мерковича, В.Шмида. СПб., 2001. С.183-184.
- ¹⁸ Смирнов П.П. Смысл как таковой. СПб., 2001. С.252.

П.В. Новикова*

Самарский государственный педагогический университет

Квазикарнавальные мотивы в романах Б. Виана

Мир романов Б. Виана — это принципиально особый мир, иной по сравнению с обыденным миром.

Фактически это мир, вывернутый наизнанку, реально невозможный, перевернутый, причем переворачиваются и доводятся до абсурда в этом мире все человеческие отношения, все предметы «реального мира», это мир абсурдный. На особенность изнаночного мира, его принципиальную отличность от мира реального указывал Д. Лихачев: «В этом изнаночном перевернутом мире человек изымается из всех стабильных форм его окружения, переносится в подчеркнуто нереальную среду. <...> В этом изнаночном мире очень важна полнота вывертывания»¹. В мире романов Б. Виана «полнота вывертывания» достигает максимального предела: доктор убивает своих пациентов, аббат налагает епити-

* © Новикова П.В., 2004.