

К ПРОБЛЕМЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ КОМИЧЕСКОГО ДИСКУРСА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ А. Т. АВЕРЧЕНКО)

Проблемы, связанные с установлением природы комического, разграничением его подвидов, а также с функционированием комического в художественном тексте, остаются в современном литературоведении одними из самых актуальных и в то же время трудноразрешимых. Как отмечает О. Ю. Вербицкая, «ни один из классических или современных словарей не дает удовлетворяющих исследователя толкований таких существенно значимых <...> понятий как „комическое“, „смешное“, „юмористическое“, „юмор“, „чувство юмора“, „остроумное“, „смех“».¹ Осмелимся предположить, что «смешное» в художественной литературе, как и в жизни, прямо связано со «смехом», т. е. с особой психоэмоциональной реакцией, а «комическое», будучи эстетической категорией, реализуется, прежде всего, на уровне структуры произведения. Таким образом, отнюдь не каждый текст, осмысливаемый автором как комический, непременно окажется смешным для конкретного читателя, как и наоборот — далеко не все, что способно вызывать улыбку, изначально нагружено комическим заданием.

Плодотворный подход в осмыслении сути комического, на наш взгляд, может заключаться в том, чтобы вписать его в определенную систему парадигматических отношений, указав его специфику на фоне художественных дискурсов, которые с комическим разнятся. Согласимся с немецким философом Й. Фолькельтом: «Если что и противостоит комическому, то это некомическое, или серьезное».² Таким образом, в самом общем смысле любой художественный текст можно отнести либо к комическому, либо к некомическому (т. е. серьезному) дискурсу.

Попытаемся построить классификацию типов художественного дискурса, исходя из их семиотической организации, в частности из устанавливаемых внутри них смысловых отношений между текстовыми значениями (как заданными автором, так и конструируемыми читателем) и внетекстовой реальностью. Подобная типология (конечно, неизбежно будучи в чем-то условной) способна выявить ряд существенных особенностей текста, важных в нашем случае прежде всего для понимания комического произведения.

1. Серьезный миметический дискурс. К нему можно отнести большую часть художественных текстов, выдержанных в реалистической манере, но не только их. Смысловой потенциал такой художественной речи реализуется в основном через прямые значения слов, что воспроизводит модель, характерную для повседневной бытовой коммуникации: мы склонны воспринимать произнесенное буквально, в противном случае любой бытовой диалог был бы попросту невозможен. Какой-либо смысловой «зазор» (конечно, если иметь в виду именно референциальную функцию слова, а не его эстетические характеристики) между тем, что непосредственно сказано, и тем, что совершается «на самом деле», здесь отсутствует: описанное в тексте мыслится как действительно происходящее в той модели реальности, которая воссоздается автором и читателем на основании их собственных сведений о жизни. Однако необходимо понимать, что миметический дискурс вовсе не моделирует жизнь как таковую, а лишь

¹ Вербицкая О. Ю. Опыт лингвистического исследования парадоксального речевого акта в комическом дискурсе. Дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2005. С. 10. Ср.: «Как понятия смеха и комического, так и их производные: „сатира“, „юмор“, „ирония“ и т. д. — никогда не имели достаточно строго установленного и общепотребительного смысла. И это можно считать симптомом не столько недостаточной изученности, сколько многоаспектности, сложности самих художественно-смеховых явлений, ими обозначаемых» (Фуксон Л. Ю. Смех как способ истолкования. Кемерово, 2016. С. 6).

² Volkelt J. System der Aesthetik. München, 1905–1914. Bd I–IV. S. 314 (цит. по: Пронн В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 8).

создает совокупность языковых значений, которые конгениальны общепринятым представлениям об объективной действительности, — т. е. так называемую «иллюзию реальности».³ В рамках этого типа дискурса норма текста просто совпадает с нашим пониманием закономерностей и норм внетекстового мира.

2. Фантастический дискурс. Ц. Тодоров когда-то справедливо заметил, что литературная фантастика может существовать только в ее читательской корреляции с реальностью, в неизбежной апелляции к человеческим представлениям об объективно возможном.⁴ Поэтому значения фантастического текста, а также читательские оценки и эмоции в процессе его прочтения концентрируются в рамках оппозиции «непосредственно сказанное» / «действительно возможное», определяясь тем смысловым напряжением, которое возникает между ее членами. В рамках этого типа дискурса норма текста оказывается строго противопоставлена норме реальной жизни. Для фантастики нет ничего невозможного, поскольку единственным способом ее порождения оказывается само искажение существующих закономерностей. Как особая разновидность фантастики, доминирующая в литературе XX — начала XXI века, функционирует жанр фэнтези. Для него проблема корреляции с жизненной реальностью оказывается нерелевантной, поскольку представление об объективно возможном не входит в сферу сознания автора, замещаясь фольклорно-мифологическими моделями восприятия и изображения мира.⁵

3. Как отдельный вид дискурса, наверное, стоит выделить то, что обозначается в рамках современной теории литературы термином «семиозис», в противоположность «мимесису», т. е. миметическому воспроизведению действительности (хотя в строгом смысле любой литературный текст есть продукт семиозиса).⁶ Это тип художественной речи, который М. Риффаттер в своей книге «Semiotics of Poetry» (1978) именует «поэзией». По словам А. Д. Степанова, для Риффаттера «поэтическая речь — это речь не прямая (обходная). Поэзия — это не „осмысленная“ фоника, ритмика, строфика и мелодика, а прежде всего способ говорить одно, а подразумевать другое».⁷ Фактически в подобной интерпретации «поэзия» выступает своеобразной квинтэссенцией художественной литературы как таковой, что напоминает о трактовке этого понятия древними. Действительно, дискурс такого типа характерен прежде всего для поэтической речи, богатой разнообразными тропами, но он присущ и прозе (в первую очередь, модернистской и постмодернистской), построенной на всевозможных подтекстах, интертекстуальной игре и требующей от читателя глубокого интеллектуального прочтения.

Семиозис в чистом виде также вполне серьезен, но, в отличие от мимесиса, принципиально не ориентирован на буквальные значения употребленных языковых единиц, отсылая не к референту (денотату), а к другому знаку. Значения такого текста выстраиваются через оппозицию «сказанное прямо» / «подразумеваемое». Конечно, смысл любого художественного текста, что очевидно, никогда не сводится к совокупности непосредственно выраженных языковых значений, но все же граница между текстами, ориентированными на миметическое и немиметическое моделирование реальности, прослеживается достаточно определенно.

4. Абсурдистский дискурс.⁸ В выстраиваемой типологии соотношения текстовых и внетекстовых норм он занимает своего рода промежуточное положение между

³ См., например: Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 69, 262 и др.

⁴ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С. 133.

⁵ См., например: Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1161–1164.

⁶ Ср., в частности: «...литературная теория подвергла мимесис критике, подчеркивая автономию литературы по отношению к реальности, референту, внешнему миру и отстаивая тезис о преобладании формы над содержанием [fond], выражения над содержанием [contenu], означаящего над означаемым, сигнификации над репрезентацией или же семиозиса над мимесисом» (Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Пер. с фр. С. Зенкина. М., 2001. С. 114).

⁷ Степанов А. Д. Проблема «аграмматизма» в поэзии и прозе // Интертекстуальный анализ: принципы и границы. Сб. науч. статей. СПб., 2018. С. 12.

⁸ Понятие «абсурдистский дискурс» употребляется нами в широком смысле, включая в себя, в частности, и заумь. О трактовках «абсурда» см., например: Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 7–8.

мимесисом и фантастикой. С одной стороны, абсурдистский текст, как будто сближаясь с реалистическим миметическим дискурсом, а на деле, скорее, травестируя его принципы, выстраивает свои смыслы, исходя из прямых лексических значений употребленных понятий. В этом отношении он противостоит семиозису («поэзии»), побуждая читателя к строго референциальному прочтению авторского высказывания: в мире текста происходит именно то, что сказано буквально. Малейшее недоверие к писательскому слову, попытка интерпретировать его как некий намек или иносказание чреваты разрушением самого абсурда. С другой стороны, читатель абсурдистского произведения так же, как и в фантастическом дискурсе, сталкивается с необычными, с точки зрения привычных норм, фактами: здесь возможно абсолютно все. Но при этом сама корреляция с объективной реальностью, оставаясь, безусловно, естественной особенностью сознания реципиента и помогая опознать нарисованную картину мира как «абсурдную», выходит за рамки имманентных тексту значений. Для такого дискурса никакой внетекстовой нормы принципиально не существует,⁹ а представления о «возможном» конструируются непосредственно в границах нарратива.

Степень «абсурдизации» в тексте напрямую зависит от того, какие компоненты носителей смысла из него устранены. В большинстве случаев писатели создают атмосферу абсурда, искажая привычные представления о действительности, разрывая причинно-следственные и логические связи, но при этом соблюдая основные языковые нормы. Так выстраивается абсурд у Гоголя, Кафки или, например, у Набокова в романе «Приглашение на казнь» (1934): «„Какое недоразумение!“ — сказал Цинциннат и вдруг рассмеялся. Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. Снял бедра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы, в угол. То, что оставалось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух».¹⁰ Этот отрывок следует прочитывать только буквально; ни поиск связей между миром произведения и миром реальным, ни соблазн усмотреть здесь какой-то сложный философский подтекст, пожалуй, не приблизят нас к смыслу сказанного.

Смелее в создании эффекта абсурда оказываются обэриуты, нарушающие принципы лексической сочетаемости, что разрушает содержательный уровень текста:

чтобы в пулю не смеяться
мы в боченок спрячем лик
да затылки не боятся
отвечая хором пик¹¹

Следующая ступень смысловой аннигиляции — разрушение понятийного уровня как такового — в частности, за счет десемантизации корневых морфем. Филологам хорошо известен замечательный пример Л. В. Щербы: «Глокая куздра штеко кудланула бокра и курдючит бокренка». Щерба упразднил лексические значения, оставив только грамматические, но и их, тем не менее, еще оказывается достаточно для реконструкции какого-то минимального смысла.¹² Наконец, последний возможный шаг на пути абсурдизации — отказ от морфем и замена их на звукосочетания, представленная в русской литературе футуристической заумью, знаменитым «дыр бул щыл».

5. Комический дискурс. С одной стороны, он может быть сопоставлен и с абсурдистским, и с фантастическим текстом. В его рамках также часто нарушается миме-

⁹ См. об этом нашу статью: К типологии фантастического в литературе (Гоголь, Кафка, Набоков) // *Studia Slavica*: III сб. науч. трудов молодых филологов. Таллинн, 2003. С. 176–184.

¹⁰ *Набоков В. В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 4. С. 61.

¹¹ *Хармс Д.* Чтобы в пулю не смеяться... // *Хармс Д.* Полн. собр. соч. СПб., 1997. Т. 1. С. 116.

¹² Аналогичны этому случаю морфологические эксперименты Л. Кэрролла (стихотворение «Бармаглот» из «Алисы в Зазеркалье», 1871) или, к примеру, Л. Петрушевской («Пуськи бяты», 1984). Близки, хотя и не тождественны этим явлениям корневые неологизмы В. Хлебникова («Заключение смехом», 1910, и др.).

тичность, бытовое жизнеподобие; хотя здесь, как правило, отступление от мимесиса не выглядит столь значительным, как в классическом абсурде. Если для абсурдистского текста представления о внетекстовой норме полностью внеположны ему, то в пределах комического дискурса эта норма все же создается, но именно как нарушенная автором — неслучайно многие склонны рассматривать природу комического именно в свете отклонения от неких присущих реальной жизни устойчивых закономерностей и правил.¹³ В то же время с искажением норм бытовой реальности мы сталкиваемся и в фантастике. Однако очевидно, что ни абсурд, ни фантастика сами по себе не делают текст комическим. В границах комического дискурса могут уместиться и вполне «реальное», т. е. мимегически воспроизведенное, и фантастическое, и откровенно абсурдное, но при всем этом выявление собственно комической специфики текста будет лежать за рамками рассуждений о том, насколько «реальна» или же, наоборот, неправдоподобна, фантастична и абсурдна изображенная ситуация. В соответствии с нашим предположением, специфика комического дискурса в том, что он не склонен ориентироваться на прямые значения употребленных языковых единиц и в то же время не отрицает их полностью, становясь носителем особого рода «смещенных», «боковых» смыслов.

В качестве иллюстрации этой гипотезы обратимся к творчеству «короля смеха», «единственного русского юмориста»¹⁴ (по выражению Тэффи) А. Т. Аверченко. Его рассказ «Рыцарь индустрии» (1910) открывается так: «Мое первое с ним (героем рассказа, рекламным агентом Цацкиным. — *Н. К.*) знакомство произошло после того, как он, вылетев из окна второго этажа, пролетел мимо окна первого этажа, где я в то время жил, — и упал на мостовую.

Я выглянул из своего окна и участливо спросил неизвестного, потиравшего ушибленную спину:

— Не могу ли я быть вам чем-нибудь полезным?

— Почему не можете? — добродушно кивнул он головой, в то же время укоризненно погрозив пальцем по направлению окна второго этажа. — Конечно же можете.

— Зайдите ко мне в таком случае, — сказал я, отходя от окна.

Он вошел веселый, улыбающийся. Протянул мне руку и сказал:

— Цацкин.

— Очень рад. Не ушиблись ли вы?

— Чтобы сказать вам — да, так — нет! Чистойшей воды пустяки».¹⁵

Этот фрагмент вполне может быть помещен в рамки каждого из рассмотренных типов дискурса, но лишь в комическом прочтении он обретет свой подлинный, предполагаемый автором смысл. Навряд ли повествование можно считать миметическим, ибо упавший со второго этажа персонаж не только не получил серьезных травм, но и продолжил действовать на редкость энергично.¹⁶ В то же время перед нами и не фантастика: читатель, правильно подобравший ключ к авторскому сообщению, не будет удивляться тому, как человек может безболезненно претерпевать подобные «полеты». Наконец, трактовка текста как классического абсурда, несмотря на очевидную алогичность изображенных событий, тоже не сработает: хотя Аверченко зачастую строит свои сюжеты, полностью отказываясь от мимесиса, путем нарочитого нагромождения

¹³ См. об этом, например: *Дземидок Б.* О комическом. М., 1974. С. 33–38.

¹⁴ *Тэффи.* Аркадий Аверченко // Сегодня. 1925. 22 марта. № 66. С. 9.

¹⁵ *Аверченко А. Т.* Собр. соч.: В 13 т. М., 2012. Т. 1. С. 385–386. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием в скобках номера тома и страницы.

¹⁶ Можно сравнить данный отрывок, к примеру, с известным эпизодом падения Молчалина с лошади в «Горе от ума» (1824): если Софья искренне обеспокоена состоянием здоровья своего возлюбленного, то в рассказе Аверченко подобная «адекватная жизни» реакция со стороны героев, повествователя или читателя принципиально невозможна. Дело в том, что в грибоевской комедии, несмотря на обилие откровенно фарсовых сцен, комическое захватывает лишь план содержания, но не проникает на уровень самого нарратива. В намеченной нами перспективе это, скорее, не комический, а серьезный дискурс, с характерным для него бытовым правдоподобием и реалистичностью мотивировок. В юмористическом же повествовании Гоголя, Чехова и в особенности Аверченко комическое начинает подчинять себе все уровни текста.

самых нелепых ситуаций и описания невероятных подробностей, его сложно считать абсурдистом в точном смысле. Советские литературоведы в силу вполне понятных причин и вовсе трактовали творчество знаменитого сатириконеца в сугубо реалистическом духе, утверждая, что выводимые автором коллизии вполне узнаваемы и типизируют социальные явления, и лишь активное использование таких художественных средств, как гипербола и гротеск, сообщает текстам писателя некий элемент абсурда или фарса.¹⁷

Так или иначе, рассматриваемый эпизод сталкивает нас с непростой дилеммой: если мы воспримем его как образец мимесиса, то повествование лишится объективно присущего ему комизма (психически здоровый человек вряд ли станет смеяться над неприятностями ближнего), а если, наоборот, усмотрим в нем чистый семиозис (третий тип дискурса в предложенной классификации), сводя суть происходящего к сугубо иносказательно-аллегорической функции, то разрушим текст вовсе.

Значит, искомый смысл фрагмента будет находиться в некоей амплитуде значений, заданной буквальным прочтением текста, с одной стороны, и отрицанием подобного прочтения, с другой: герой действительно «упал» с большой высоты и одновременно как будто «не упал», ибо в рамках комического дискурса именно сама оценка всех изображенных событий выстраивается как заведомо несерьезная. Из этого можно сделать вывод, что комическое возникает именно там, где автор оставляет нам право ему не доверять, так и образующие уровень повествования. Таковы, к примеру, часто используемые тем же Аркадием Аверченко комические алогизмы (здесь писатель выступает наследником, прежде всего, гоголевской традиции²⁰) или же «комические штампы» (о чем еще пойдет речь). И, в соответствии с нашим предположением, функционально-смысловая направленность этих элементов оказывается сродни уже установленной — она конструируется в своеобразном «промежутке» между выраженными текстом буквальными значениями и их отрицанием.¹⁸

Знаменательно, что, даже, казалось бы, не играя принципиально значимой роли в построении основной сюжетной линии, анализируемый эпизод оказывается подчинен общей стратегии комического нарратива. В рамках подобного дискурса смеховым заданием могут наделяться элементы различных уровней — как организующие событийную канву, так и образующие уровень повествования.¹⁹ Таковы, к примеру, часто используемые тем же Аркадием Аверченко комические алогизмы (здесь писатель выступает наследником, прежде всего, гоголевской традиции²⁰) или же «комические штампы» (о чем еще пойдет речь). И, в соответствии с нашим предположением, функционально-смысловая направленность этих элементов оказывается сродни уже установленной — она конструируется в своеобразном «промежутке» между выраженными текстом буквальными значениями и их отрицанием.

Рассмотрим в этой связи некоторые нарративные принципы в творчестве русского «короля смеха». Вот каков, например, портрет главной героини юмористического романа Аверченко «Шутка Мецената» (1924) Яблоньки:²¹ «Высокая гибкая блондинка

¹⁷ См., например: *Спиридонова Л. А.* Русская сатирическая литература начала XX века. М., 1977. С. 144.

¹⁸ «Комическое — это игра со смыслом», — утверждает, в частности, Т. Б. Любимова (*Любимова Т. Б.* Комическое, его виды и жанры. М., 1990. С. 24). Фактически комическое — это единственный из всех существующих типов художественного письма, где у читателя есть право не доверять автору без необходимости его опровергать.

¹⁹ Конечно, порой и в юмористическом или сатирическом тексте присутствуют смысловые компоненты, актуализирующие более привычное для реципиента серьезное восприятие, но произведения такого рода уже будут балансировать на грани комического и серьезного дискурсов, демонстрируя постоянное переключение регистров — с одного на другой принцип изображения. Русская литература изобилует подобными примерами: «Горе от ума» и «Ревизор» — сатирические комедии с серьезной социально-философской проблематикой, «Евгений Онегин» — психологический роман, интегрирующий в себя игровое начало; в «Мертвых душах» смешное и печальное («видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы») (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2012. Т. 7. Кн. 1. С. 127)) уравниваются в правах, неуловимо перетекая одно в другое; в чеховском «Вишневом саде» комическое и серьезное прочтение одновременно индуцированы в текст, соперничая друг с другом и вызывая всем известную полемику о жанре этого произведения.

²⁰ См. об этом: *Левецкий Д. А.* Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. М., 1999. С. 457–463.

²¹ Имена и фамилии героев комических произведений в большей степени «говорящие», т. е. они нагружены достаточно устойчивой семантикой. Фамилии героев «серьезной» литературы,

с огромными синими глазами, любовно озиравшими весь Божий мир, с пышной короной белокурых, нежных, как шелковая паутина, волос, вся белая, ароматная, будто пахнущая яблочным цветом, с высокой грудью и круглыми плечами, упругая, здоровая и свежая, как только что вылупившееся яичко. Походка у нее была изумительная: идет и вся вздрагивает, будто невидимые волны пробегает по телу, будто спелый колос волнуется от налетевшего теплого летнего ветерка...» (13, 309). Описание выстроено за счет ряда стилистико-смысловых перебоев: открывается оно выражением неподдельного, как может показаться, восхищения повествователя перед эталоном «чистой красоты». Однако постепенно эта торжественно-книжная интонация уступает место нарочитым прозаизмам: «с высокой грудью и круглыми плечами, упругая, здоровая и свежая». А конец синтагмы и вовсе пуантирует комический эффект: «как только что вылупившееся яичко». Принцип контраста часто отмечался как один из способов создания комического. «Смех <...> естественно является только тогда, когда сознание неожиданно обращается от великого к мелкому»,²² — утверждал Г. Спенсер. Используемые приемы заставляют вспомнить и суждение И. Канта: «Смех есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто».²³

Схожим образом оформляется и последующее высказывание: Яблонька наделена «изумительной» походкой, что выглядит как будто бы восторженной оценкой; идущая следом фраза несколько контрастирует с этой интенцией, иронически остроящая ее: «идет и вся вздрагивает»; но, едва успев нарушить читательские ожидания, автор возвращается к прежнему возвышенно-апологетическому регистру: «будто спелый колос волнуется от налетевшего теплого летнего ветерка».

Уже сама стилистическая неоднородность этих пассажей наталкивает на мысль, что если образ Яблоньки и является неким воплощением идеала,²⁴ то лишь для персонажей

конечно, тоже бывают определенным образом семантизированы («Онегин», «Печорин», «Обломов» и др.), но все же редко содержат ярко выраженные коннотативные характеристики (эта особенность присуща Достоевскому — «Девушкин», «Мышкин», «Раскольников», «Смердяков», и т. д.; иногда Тургеневу — «Кукшина», «Чулкатурин»). Можно предположить, что чем сильнее проявляет себя стихия комического, тем большим эмоционально-экспрессивным потенциалом будет обладать фамилия. Субституция же имени главного героя прозвищем, думается, показательна именно для комического дискурса: в романе Аверченко действуют «Меценат», «Кузя», «Мотылек», «Кальвия Криспинилла», «Куколка», «Яблонька». Правда, у некоторых из них есть и фамилии, тоже «со смыслом»: «Иконникова» — вероятно, намек на иконописные черты в облике героини (см., например: *Егорова Н. С. Образ Яблоньки в романе А. Т. Аверченко «Шутка Мецената» // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина. Елец, 2014. Вып. 2. С. 253*); фамилия «Шелковников» семантически сближается с «Куколкой»: бабочка-шелкопряд появляется из куколки-кокона, хотя в тексте такая параллель не эксплицирована.

²² Спенсер Г. Физиология смеха. СПб., 1881. С. 16.

²³ Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 352.

²⁴ Ср., например: «...образ Нины Иконниковой (Яблоньки) <...> в глазах всех героев и автора является идеалом женской красоты, внутренней и внешней» (*Егорова Н. С. Образ Яблоньки в романе А. Т. Аверченко «Шутка Мецената»*. С. 251–252). Д. А. Левицкий также трактует образ Яблоньки в «идеалистическом» духе, возводя его генеалогию к Гоголю и отмечая сходство между писателями в создании женских портретов (см.: *Левицкий Д. А. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко*. С. 461–463). Добавим к этому, что сравнение героини с «яичком», возможно, представляет собой открытую лексическую цитату из «Мертвых душ». Ср.: «Хорошенький овал лица ее (юной барышни, повстречавшейся Чичикову. — Н. К.) круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какою-то прозрачною белизною» (*Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.* и писем. Т. 7. Кн. 1. С. 86). Однако если гоголевская аналогия между формой лица девушки и «яичком» выглядит логически мотивированной и поэтому серьезна в своей основе, то Аверченко уподобляет «только что вылупившемуся яичку» саму героиню, деавтоматизируя привычные механизмы читательского восприятия и делая логику сравнения парадоксальной, что и высекает искру комизма. Можно утверждать, что разъединение внутри текстового фрагмента прежних, притом и так весьма оригинально выстроенных структурно-смысловых скреп и конструирование новых связей между элементами, обнаруживающее еще более серьезное нарушение привычной логики — характерный принцип работы Аверченко с гоголевским претекстом (см., например, нашу статью: *Интертекстуальность в романе А. Аверченко «Шутка Мецената» // Интертекстуальный анализ: принципы и границы*. С. 194–195).

произведения и, возможно, близкого их сознанию повествователя. Стратегия же автора «юмористического романа» не подразумевает подобной идеализации или романтизации — юмор (и в этом его отличие от сатиры) не признает ничего «идеального», совершенного, как и ничего завершенного, готового.²⁵ С другой стороны, конечно, трудно предположить со стороны писателя и установку на пародийно-сниженное изображение героини, какую-либо ее дискредитацию. Авторский пафос не сводим ни к искреннему восторгу, ни к иронии — смысл словно колеблется между этими оценочными полюсами, не отождествляясь ни с одним из них. По сути, здесь возникает тот же самый эффект, что и в рассмотренном ранее эпизоде с Цацкиным: текст утрачивает свою строго миметическую природу, не превращаясь в то же время в иносказание или манифестацию свободной авторской фантазии. Иначе говоря, он перестает быть мимесисом, не становясь при этом семиозисом.

Часто такой тип дискурса воздействует на адресата не столько через его референциальную (денотативно-сигнификативную) функцию, задаваемую концептуальным ядром понятий — амбивалентность и незавершенность юмористического высказывания может, как мы выяснили, привести к фактической деконструкции, «рассыпанию» его понятийного уровня, — сколько через функцию экспрессивную, обусловленную стилистическими коннотациями используемой лексики. Что, например, может означать фраза «вся белая, ароматная, будто пахнущая яблочным цветом»? Эпитет «белая» еще возможно отчасти объяснить его фольклорным генезисом: в устном народном творчестве он фигурирует в качестве некоего символического обозначения красоты. Но что подразумевает определение «ароматная»? — Предположение, что от девушки в прямом смысле исходит приятный аромат «яблочного цвета» теоретически допустимо, но его разрушает союз «будто». Скорее всего, дело здесь не в запахе как таковом, а в общей эмоционально-экспрессивной окраске речи, фиксирующей состояние очарованности, восторженные эмоции, во власти которых находится субъект речи. Так или иначе коннотативные аспекты лексических значений здесь оказываются важнее денотативных, работая на создание поэтически-возвышенного облика героини.

Один из ключевых нарративных модусов «Шутки Мецената» выстроен как раз в такой торжественно-патетической тональности с примесью некоего элегизма: «О, могущественное Время! Будь ты трижды благословенно. Ты — лучший врач и лучшее лекарство, потому что никакие препараты медицинской кухни не затягивают, не закрывают так благотворно глубоких открытых ран, как ты, вечно текущее, седое, мудрое!» (13, 382). В то же время у читателя аверченковского романа может возникнуть ощущение если не контраста, то определенного несоответствия этой «высокой» стилиевой манеры подразумеваемому содержанию — не однозначно «низкому», но, очевидно, вполне обыденному, что тоже рождает комический эффект (здесь работает еще одна из теорий комического — противоречия «между содержанием и формой, между идеей и обликом»).²⁶ В результате этого несовпадения «панегирическая» стилистика начинает восприниматься как набор литературных «красивостей», а по факту трюизмов и речевых клише — поэтому выступление «высокого штиля» в такой шаблонизирующей функции можно обозначить термином «комический штамп».²⁷

Намеренная шаблонизация «высокого», превращение его под пером художника в штамп — характерный комический прием. Он неоднократно использовался в русской литературе еще начиная с XVIII века, при этом смысловая функция такого рода штампов была различной. В первую очередь это могла быть функция снижающая и пародийная. Однако если, допустим, в грибоедовском «Студенте» (1817) стремление Беневоляского описывать бытовую повседневность с помощью высокой лексики поэтов

²⁵ Ср.: «Юмористический смех — это <...> обнаружение несводимости человека к готовым, заданным формам жизни» (Фуксон Л. Ю. Комическое литературное произведение. Кемерово, 1993. С. 47). В античной эстетике комическое, как известно, считалось формой не прекрасного (т. е. своего рода «идеального»), а безобразного: «...ведь смешное есть [лишь] часть безобразного» (Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 650).

²⁶ Дземидок Б. О комическом. С. 25.

²⁷ См.: Карнов Н. А. Интертекстуальность в романе А. Аверченко «Шутка Мецената». С. 197.

элегической школы должно было, по замыслу драматурга, дискредитировать главного героя (свидетельствуя о неадекватности его мировосприятия), то в пушкинском «Евгении Онегине» (1823–1831) используемые Ленским штампы романтической поэзии («Куда, куда вы удалились, / Весны моей златые дни?»²⁸) уже не сводимы целиком к подобной задаче снижения (хотя в определенной степени и учитывают ее) — не случайно после смерти «младого певца» сам повествователь перекладывается на аналогичный стилиевой регистр.²⁹ В гоголевской же риторике высокий книжно-поэтический функциональный стиль вообще, как правило, не используется в комических целях, сохраняя свою аутентичную природу и, соответственно, не воспринимаясь как штамп.³⁰

Функции «штампованного» языка в поэтике Аверченко разнообразны. Несмотря на, казалось бы, довольно прозрачную структуру комического штампа, определить его смысловую составляющую подчас оказывается весьма непросто. Прежде всего, подобное «готовое слово» может становиться способом выражения иронической оценки, иногда приобретаая при этом пародийную направленность: «При свете лампочки была видна полная, волнуемая грудь Лидии и ее упругие бедра, на которые Гремин смотрел жадным взглядом» («Неизлечимые», 1910; 1, 120); «На руле сидел Маевич и жадным взором смотрел на Лидию, полная грудь которой волновалась и упругие выпуклые бедра дразнили своей близостью» (1, 120–121) и т. п. Необузданный эротизм, захлестнувший в начале XX века русскую литературу, не раз становился предметом пародирования, например, в творчестве коллеги А. Аверченко по «Сатирикону» Саши Черного:

О, сумей огнедышащей лаской
Всколыхнуть мою сонную страсть.
К пене бедер, за алой подвязкой
Ты не бойся устами припасть!³¹

В то же время во многих ситуациях эта пародийная составляющая комического штампа у Аверченко очевидным образом отсутствует: «Этот бокал я выпью за вечную немеркнущую красоту мира! И воплощение этой красоты — в сегодняшней нашей именинице — Принцессе, которая одной своей улыбкой способна осветить все кругом! О, конечно, вы можете возразить мне, что женская красота — предприятие непрочное, но я смотрю на это шире: когда красота поблекнет, когда наступит мудрая красивая старость, за ней смерть, а потом разложение жизненной материи на первоначальные элементы, то из элементов моей дорогой жены снова получится что-либо не менее прекрасное: вырастет стройная белая кудрявая березка, под ней свежая шелковая травка, а над ней проплывет душистое жемчужное облачко, прольется несколькими жемчужными каплями и протечет светлым ручейком...» (13, 322). Сродни этому и уже цитированный фрагмент о «вечно текущем, седом, мудром» Времени — здесь нет установки на пародирование чего или кого-либо. Может показаться, что такого рода повествовательный модус родствен стилизации, но ответить на вопрос, что именно здесь является объектом стилизации, вряд ли удастся. «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый»,³² — отмечал Ю. Н. Тынянов. Пародия и стилизация — это характерные образцы семиозиса, когда смысл произведения выстраивается посредством отсылок к культурным референтам, т. е. к другим литературным текстам или специфическим чертам творчества того или иного автора. В рассматриваемых же примерах, несмотря на стойкое впечатление литературной вторичности (а штамп — это и есть

²⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. М.; Л., 1937. Т. 6. С. 125.

²⁹ Ср.: «...младой певец / Нашел безвременный конец. / Дохнула буря, цвет прекрасный / Увял на утренней заре, / Потух огонь на алтаре!» (Там же. С. 130).

³⁰ Об использовании высокого книжного стиля Гоголем см., например: *Виноградов В. В.* Язык Гоголя // Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. М.; Л., 1936. [Т. 2]. С. 305–308.

³¹ Черный С. Недоразумение // Черный С. Собр. соч.: В 5 т. М., 2007. Т. 1. С. 89.

³² Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 201.

не что иное, как ощущение вторичности), установить круг предполагаемых претекстов практически не представляется возможным. Скорее всего, смысл подобных нарративных структур формируется не через отсылки к другим знакам, а замыкается на сугубо внутренних свойствах самого знака.³³

При этом определить собственно эстетические задачи автора, за исключением самой общей установки на «смешное», в использовании такой формы повествования тоже оказывается весьма непростым. В целом ряде случаев, как можно предположить, элементы условно «высокого» стиля играют преимущественно служебную роль, функционируя в качестве удобного речевого трафарета — например, для создания женских образов. В частности, некоторые детали, свойственные портрету Яблоньки, варьируются с незначительными различиями и при описании ряда других аверченковских героинь: «...молодая женщина лет двадцати четырех, блондинка с белой, как молоко, кожей, высокая, с изумительной талией» («Два преступления господина Вопягина», 1910; 2, 72); «Стояла молодая, прекрасная, сверкая юным белым телом и стройной, едва расцветшей грудью» («Изумительный случай», 1914; 5, 359); «Ее высокая пышная грудь, как волна в прилив, вздымалась легким дыханием, белые полные руки соперничали нежностью с легкой воздушной материей пеньюара, а волнистая линия бедер свела бы с ума самого записного анахорета» («Драма в семье Бырдиных», 1915; 10, 28) и т. п. Употребление «готового слова» в подобных контекстах также очевидно лишено пародийной нагрузки — здесь, в отличие от ситуации «Неизлечимых», невозможно выявить ни объект, ни сам предмет пародирования, — и, по сути, не зависит ни от сюжета, ни от авторского отношения к героям. Возникает ощущение, что автор вообще не подвергает какой-либо эстетической рефлексии выбранную форму повествования, как бы целиком «растворяясь», развоплощаясь в ней.

Отсюда напрашивается вывод о том, что «высокий» регистр в поэтике Аверченко представляет собой явление в большей степени функционально-стилистическое (в роли его своеобразного стилистического антипода можно рассматривать сказ), нежели эстетическое. Нагружаясь автором минимумом эстетических или идеологических смыслов, фактически превращаясь в симулякры, комические штампы в произведениях писателя работают в основном, как уже было отмечено, на создание экспрессивной ауры текста, становятся инструментом, прежде всего, эмоционального воздействия на читателя.

Возможно, активное употребление автором стандартных речевых формул и языковых штампов свидетельствует еще об одной характерной особенности комического дискурса: он, как правило, чужд индивидуализации в изображении, предпочитая общее и абстрактное индивидуальному и конкретному. Если «серьезная» литература (по крайней мере, если речь идет о реалистическом повествовании) стремится отобразить жизнь в ее многогранности и неоднозначности, то комический текст, при всей обозначенной нами неустойчивости значений, где-то склонен редуцировать сложное и непредсказуемое до определенного набора схем и клише. Эта особенность раскрывается не только на повествовательном, но и на образном уровне: так, у персонажей «Шутки Мецената» фактически отсутствует речевая характеристика, они депсихологизированы и статичны. Думается, что в рамках чисто комического нарратива, именно в силу его особых отношений с внетекстовой реальностью, весьма проблематично создание тщательно прорисованных и жизнеподобных характеров, на героях неизбежно остается некий налет масочности или гиперболизма.³⁴

В этой связи интересно, что выделенное нами при анализе портрета Яблоньки разреживание штампованно-книжной стилистики разговорными элементами не только усиливает комический эффект, но в какой-то степени решает и прямо противоположные задачи — оно как бы страхует героиню от превращения в некую лишнюю жизни абстракцию, нарисованную по грубым лекалам схему (что могло бы вызывать дистанцирование читателя). Роль этих «прозаизирующих» и одновременно «оживляющих»

³³ См.: Карнов Н. А. Интертекстуальность в романе А. Аверченко «Шутка Мецената». С. 197–198.

³⁴ Эта гипотеза, конечно, требует тщательной верификации.

деталей в поэтике Аверченко часто играют слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами. Вторгаясь в пространство высокого стиля, они снижают градус высокопарной риторики, сокращая дистанцию между миром произведения и адресатом и рождая своеобразное впечатление, если перефразировать известную пушкинскую формулу, «истории», рассказанной «домашним образом»,³⁵ где безыскусная простота изображенного мира сливается с теплотой авторского тона: «А она, даже не подозревая, что служит предметом спора, уже давно спала в своей белоснежной девственной постельке... Белокурые волосы, как струи теплого золота, разметались по подушке, а полуобнаженная свежая девичья грудь дышала спокойно-спокойно...» (13, 329; здесь и далее курсив наш. — Н. К.); «...и как остановилась она посреди каюты, красивая, будто наша Яблонька, сверкающая черными глазами, белыми перламутровыми *зубками*, освещенная ярким полуденным солнцем из открытого иллюминатора...» (13, 340).³⁶ Такие вкрапления придают повествованию оттенок доверительности и интимности (не переходящей при этом в приторную слащавость), опосредуя риторичность «готовой» обрамляющей интонации и удерживая читателя от восприятия высокого стиля в сугубо оценочной парадигме (принятие/отрицание). В результате подобного совмещения или, скорее, сложной диффузии стилей создается некий гибридный дискурс, в рамках которого любая оценка неизбежно оказывается неустойчивой и размытой.

Приведем еще один пример характерного для поэтики Аверченко гетерогенного стилистического построения. В «Предисловии» к сборнику «Дюжина ножей в спину революции» (1921) повествователь так рассуждает о происходящих в современной ему России социально-политических катаклизмах: «Революция — сверкающая прекрасная молния, революция — божественно красивое лицо, озаренное гневом Рока, революция — ослепительно яркая ракета, взлетевшая радугой среди сырого мрака!..» (12, 69). Определить роль этой выпендренной риторики оказывается весьма затруднительно. Возникает соблазн предположить, что либо перед нами искренняя «ода революции», либо же, наоборот, столь нарочитое нагромождение штампов свидетельствует о целиком иронической позиции нарратора. Однако дальнейшее развитие темы, скорее, наводит на мысль о том, что обе эти гипотезы неверны: «Похоже на эти сверкающие образы то, что сейчас происходит?» (12, 69). Остраняющая формулировка «эти сверкающие образы» словно намекает на то, что автор осознает подобную патетику как «чужое» и притом шаблонизированное слово. Далее повествование выстраивается в иных стилевых плоскостях: «Скажу в защиту революции более того — рождение революции прекрасно, как появление на свет ребенка, его первая бессмысленная улыбка, его первые невнятные слова, трогательно умильные, когда они произносятся с трудом лепечущим, неуверенным в себе розовым язычком...»

Но когда ребенку уже четвертый год, а он торчит в той же колыбельке, когда он четвертый год сосет свою всунутую с самого начала в рот ножку, превратившуюся уже в лапу довольно порядочного размера, когда он четвертый год лепечет те же невнятные, невразумительные слова, вроде: „совнархоз“, „уеземельком“, „совбур“ и „революенком“ — так это уже не умильный, ласкающий глаз младенец, а, простите меня, довольно порядочный детина, впавший в тихий идиотизм» (12, 69–70).

Здесь присутствует сразу несколько лексико-стилистических пластов — от «инфантной» стилистики (младенец с «розовым язычком», «колыбелька», «ножка» — снова отметим использование уменьшительно-ласкательных форм)³⁷ до просторечия

³⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 195.

³⁶ Ср. также уже цитированный отрывок: «<...> вырастет стройная белая кудрявая *березка*, под ней свежая шелковая *травка*, а над ней проплывет душистое жемчужное *облачко*, прольется несколькими жемчужными каплями и протечет светлым *ручейком*...» (13, 322).

³⁷ Возможно, создавая образ «сюсюкающего» ребенка, повествователь пытается опосредовать трагедийность произошедших событий, смягчить боль от случившейся в России катастрофы. Подобная катарсическая функция уменьшительно-ласкательных словоформ была отмечена Д. Е. Максимовым в его анализе романа А. Белого «Петербург» (см.: Максимов Д. Е. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург». К вопросу о катарсисе // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века: Очерки. Л., 1986. С. 278–279).

(«торчит», «порядочный детина», «тихий идиотизм») и советского новояза. В результате «высокое» причудливо соседствует с «низким», абстрактное с конкретным, умиленное с отвратительным. Именно стилистическая диффузность повествования рождает и диффузность смысловую; авторский посыл амбивалентен и, скорее всего, вообще не поддается однозначной расшифровке: революция в теории возвышенна и прекрасна, на практике трагична и разрушительна, а в конечном счете оказывается ни тем ни другим, а чем-то третьим. И хотя не только в этом отрывке, а во всей книге в целом меньше привычного для «короля смеха» искрометного юмора — скорее, в ней сложно контаминируются серьезная и шутовская интонации, — отмеченные особенности представляются характерными в первую очередь для комического текста.

Подводя итог, можно утверждать, что как в семантическом плане комический дискурс сопротивляется установлению четких однозначных смыслов, реализуя свой эстетический потенциал в «боковых» ответвлениях от лежащих на поверхности прочтений и в плоскости лексических коннотаций, так и на повествовательном уровне он предполагает самоценную игру нарративными масками и стилями без необходимости (а вероятно, и возможности) определения доминантного и «совпадающего» с авторским «я» голоса. В целом комическое повествование весьма наглядно реализует известное суждение В. Набокова о том, что подлинная литература есть «феномен языка, а не идей»:³⁸ его специфика раскрывается не столько в области семантики, сколько в сфере стилистики, экспрессивно-эмоциональных характеристик художественного слова.

Конечно, комический дискурс может демонстрировать и более простой процесс смыслопорождения, подразумевающая определенность и устойчивость авторской позиции. Но такой вариант свойствен, скорее, сатире, смысловая структура которой сводится, как правило, либо к прямому обличению порочного героя, либо к насмешке «от противного», посредством иронии. Юмористический же текст, никоим образом не равняясь осмеянию, обладает несравненно большим смысловым объемом — именно потому, что его значения четко не зафиксированы, намечены лишь общие рамки, в которых они могут быть вычленены. Еще авторы «Краткой литературной энциклопедии» справедливо подчеркивали: «Сатира, открыто разоблачая объект, откровенна в своих целях, тенденциозна, тогда как серьезная цель юмора, глубже залегая в структуре образа, более или менее скрыта за смеховым аспектом».³⁹

³⁸ Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 1. С. 511.

³⁹ Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1975. Т. 9. С. 1014.

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-1-240-247

© В. Б. Зусева-Озкан

ПЬЕСА М. Е. ЛЁВБЕРГ «ДАНТОН» (1919) И СЮЖЕТ О ЮДИФИ*

Имя Марии Евгеньевны Лёвберг (1892–1934) сегодня известно узкому кругу специалистов по литературе Серебряного века,¹ да и то — как имя кратковременной подруги Н. С. Гумилева, корреспондентки М. Горького, но не как самостоятельного автора. А ведь ее считали большим талантом (и «недюжинной», по выражению Горь-

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100) в ИМЛИ РАН.

¹ Наиболее подробные, хотя и не всегда точные, сведения о Лёвберг можно найти в следующих изданиях: Кушлина О. Б. Лёвберг Мария Евгеньевна // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 302; Семашкина М. А. Письма М. Е. Лёвберг М. Горькому (По материалам Архива А. М. Горького) // Горький. Известные страницы истории: материалы и исследования. М., 2014. Вып. 12. С. 523–551.