

ШУТЛИВЫЙ ДИСКУРС КАК ХУДОЖЕСТВЕННО- ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

(на материале романа в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина)

1

Великую литературу от просто литературы, гениальную от просто хорошей отличают три обстоятельства.

1. В плане содержательном великая литература отличается тем, что *подлинным предметом изображения писателя становится процесс превращения человека в личность*. Нет этого процесса – нет великой литературы. Такая литература превращается в способ «духовного производства человека». «Личность», с точки зрения духовно-информационных возможностей, отличается от «человека» количеством и качеством потребляемой и обрабатываемой духовной информации: в первом случае мы имеем дело с регуляцией процесса жизнедеятельности от «ума», с управлением сознательного типа, во втором – с регуляцией всех отношений с миром, в том числе с собой, от души, от психики (бессознательный тип регуляции). Разумеется, «человека» невозможно оторвать от «личности»: эти стороны человека, становящиеся функциями культуры, следует не только диалектически развести, но и диалектически увязать друг с другом, продлить одно измерение в другое. И все же в плане принципиальном, в плане различий между психикой и сознанием (становящихся, в свою очередь, проявлением различий между натурой и культурой), разграничения между разными субъектами культуры – налицо. В литературе заурядной главным героем становится по преимуществу «человек», в литературе великой (которая и является, собственно, художественной) – «личность».

Итак, человека от личности отделяет способ управления духовной информацией. Способом превращения человека в личность выступает умение мыслить.

Именно конфликт типов управления информацией и является *объектом* изображения в литературе, ибо все духовные коллизии человека коренятся в информационной природе конфликта.

2. Для того чтобы изобразить личность, требуются совершенно особые навыки (здесь от плана содержания мы переходим к плану выражения, так сказать, от вещества художественности к ее технологии). Приращение смысла в произведении, организованном по законам художественности, происходит не по «частям» и не по «кусочкам», из которых лепится целое, а с помощью «единиц», которые можно назвать «моменты целого». Океан набирается из отдельных капель, которые содержат в себе все свойства океана. Гениальные романы, несмотря на свой чудовищный по художественным меркам объем состоят из фрагментов, которые так или иначе содержат в себе целое (например, «Война и мир», где каждая строка, реплика, каждый образ, каждая глава мало того что выверены и «отделаны», они еще занимают строго

отведенное им место в структуре целого, и самим местоположением – то есть сопряжением со всеми иными строками, репликами, образами, главами – концентрируют, «распределяют» и упорядочивают смыслы). Причем чем более качественных характеристик целого содержит отдельный фрагмент, тем он более индивидуален и выразителен – с одной стороны; а с другой – именно из уникальных в своей выразительности моментов структурируется то самое художественное целое. Собственно говоря, в этом и заключена природа художественности, природа мышления образного, оперирующего суммами смыслов, умеющего через «одно» (конкретное, единичное, уникальное) передавать «всё» (абстрактное, общее, универсальное). Высшее, родовое проявление художественности – это когда в «одном» непременно отражается «всё», и это «одно» направлено на воплощение личности. Для этого и только для этого необходим стиль.

Стиль, иначе говоря, рождается там, где присутствует художественность, ибо это способ воплощения художественности.

Таким образом, быть великим писателем – дело достаточно простое, за исключением того пустячка, что стать им невозможно: надо им родиться. (То же самое, кстати, следует сказать и в отношении литературоведов.)

3. Стиль, с помощью которого художественно передаётся процесс превращения человека в личность, неизменно стремится к тому, чтобы так или иначе реализовать свойства *шутливого дискурса*, ибо именно такой дискурс становится способом художественного существования сложнейшего философского материала (концептуального, внутренне противоречивого).

Для демонстрации трех – триединых! – указанных фундаментальных положений мы обратимся к анализу излюбленного пушкинского стилевого приема – к шуткам, шутливым пассажам, в которых доля шуточного только увеличивает их серьезность (не лишая при этом прелести комического). Для начала улыбнемся совершенно неприметной, «проходной», на первый взгляд, шутке (не исключено, что многие и вовсе не разглядят здесь шуточного умысла), взятой из гениального романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (конец Главы четвертой, строфа XLVIII. Текст цитируется по изданию: Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. Т. IV. – М., «Правда», 1981). Чтобы понять и оценить весь ее смысл, надо воспринять шутку в контексте целого, чрезвычайно сложно устроенного, романа.

Итак, «беседуют друзья», Евгений Онегин и Владимир Ленский. Начинает Евгений (действие происходит в деревенской глуши, в имении Онегина, зимой, за обедом, у камина, в тот час, когда «вечерняя находит мгла»).

«Ну, что соседки? Что Татьяна?
Что Ольга резвая твоя?»
– Налей еще мне полстакана...

Довольно, милый... Вся семья
Здорова; кланяться велели.
Ах, милый, как похорошели
У Ольги плечи, что за грудь!
Что за душа!.. Когда-нибудь
Заедем к ним; ты их обяжешь;
А то, мой друг, суди ты сам:
Два раза заглянул, а там
Уж к ним и носу не покажешь.
Да вот... какой же я болван!
Ты к ним на той неделе зван!

На самом деле перед нами не два, а три участника беседы: кроме Онегина и Ленского «незримо присутствует» еще и автор-повествователь, иначе никакой шутки (которую мы выделили курсивом) и не получилось бы. По крайней мере, двое из участников беседы, повествователь и Онегин, относятся к тому крайне редкому роду людей, который мы квалифицировали как личность. Владимир Ленский явно не попадает в этот разряд: он всего лишь «простодушный» поэт, простой человек. Комизм ситуации в том, что он «проговаривается». Владимир сказал правду, но ту правду, которую ему, как поэту, говорить было не к лицу, так сказать, не по чину. Ведь «Он пел разлуку и печаль, // *И нечто, и туманну даль, // И романтические розы*»; «Он в песнях гордо сохранил // Всегда возвышенные чувства»; «Он верил, что душа родная // Соединиться с ним должна». Он был уполномочен, призван заботиться именно о душе (ибо он разделял миф о поэтах и поэзии). Поэт специализируется на неземном. И вдруг запросто признался, что все это шелуха, что на самом деле его интересуют в Ольге плечи и грудь, то есть начало телесное, вовсе не возвышенное. Он выболтал тайну, которую скрывал прежде всего от самого себя. Потом спохватился и вспомнил о душе, вспомнил о приличиях и о «чине». Но слово не воробей...

Разумеется, это вызывает улыбку.

Но это только первая, видимая часть шутки, выставленная на всеобщее обозрение. Главная (и подспудная) заключается в том, что представления Ленского о душе условны, фальшивы и мало чем отличаются от впечатлений, полученных от тех же «плеч», и это как никому другому известно Онегину.

Философ Онегин живет умом, выстраивает свои отношения с миром на основе понимания. А поэт Ленский, который «сердцем милый был невежда», живет надеждами, «мечтою сладкой» (уже догадываясь, как видим, что поэзия – только флер, скрывающий нечто малопоэтическое, душевно-грудное).

Шутка обнажила иллюзорную природу душевно-поэтического отношения. Онегин

Слушал Ленского с улыбкой.
Поэта пылкий разговор
И ум, еще в сужденьях зыбкой,
И вечно вдохновенный взор, –

Онегину все было ново (...).

Евгений думал:

Пускай покамест он (Ленский – А. А.) живет
Да верит мира совершенству;
Простим горячке юных лет
И юный жар, и юный бред.

Итак, шутка состоялась сразу в нескольких отношениях: она одновременно адресована тем «людям», тем читателям, которые, в принципе, находятся на стороне (и на уровне) Ленского, «верят мира совершенству», надеются и мечтают, – и тем, кто относится к «горячке» и «бреду» «с улыбкой». Первые никогда не поймут вторых, вторые никогда не разубедят первых.

Если вы уловили только первую, «внешнюю», часть шутки, то не вы смеетесь последним, ибо вы поддались на поэтическую провокацию и не прошли тест на «философа»: вы также разделяете наивные взгляды Ленского, согласно которым в человеке есть тело и душа, а душа и есть тот самый дух, который вселяется в личность; вы попадаете в число тех, над кем смеется повествователь вместе с Онегиным. Строго говоря, даже если бы Ленский начал не с плеч, а с души, – все равно было бы смешно. А так – смешно вдвойне. Утешить вас может лишь то, что смех «приятелей» («Онегин, добрый мой приятель») не издевательский, а, скорее, горький: ведь такой смех – вариант проявления горя от ума.

Но и это еще не все. В шутке содержится романное пророчество: «резвая» Ольга, как известно, быстро забудет погибшего поэта и выскочит замуж за улана.

Мой бедный Ленский! изнывая,
Не долго плакала она.
Увы! Невеста молодая
Своей печали неверна.
Другой увлек ее вниманье,
Другой успел ее страданье
Любовной лестью усыпить,
Улан сумел ее пленить,
Улан любим ее душою...

Променять поэта на улана. Что за душа! Ее не сразу разглядишь за грудью и плечами. Еще один повод продлить горькую улыбку. Поэт ничего не понимает в душе, которую он поэтизирует, ибо понимание души предполагает умение мыслить, «жить и мыслить», влекущее за собой, в частности, такую неприятную вещь, как «презрение к людям» и проч.

2

Весь роман (и Глава первая в особенности) буквально соткан из перекликающихся разноплановых противоречий – из, если так можно выразиться, «умных» противоречий, где теза и антитеза нуждаются друг в друге, проясняются благодаря своим взаимоисключающим потенциалам. Кстати, Пушкин осознавал *противоречивость* романа как некий творческий принцип и специально акцентировал на это внимание в заключительной

строфе Главы первой, словно предупреждая упрёки любителей трактовать противоречия как неувязку, как порок или изъян:

Я думал уж о форме плана,
И как героя назову;
Покамест моего романа
Я кончил первую главу;
Пересмотрел всё это строго:
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу... (Курсив мой – А. А.)

«Форма плана» включает в себе «очень много» противоречий, которые придирчивый автор видит, но не считает нужным исправлять. Что это: шутка?

Как прикажете её понимать, и что такое шутка вообще?

Шутка – это способ существования противоречий, это некая внутренне противоречивая смысловая единица, которая и возникает как целостность благодаря «разрывающим» её изнутри противоречиям. Говорить шутками – значит, изъясняться противоречиво, и при этом серьёзно настаивать, что противоречия более чем уместны и не подлежат исправлению; в противном случае вы исправите не «досадные противоречия», мешающие воспринимать смысл сказанного, а измените самоё существо смысла. Чего ж вам больше? Можно ли более определённо высказать своё отношение к шуткам?

В этом контексте следующая шутка (опять же – набор, а лучше сказать – подбор противоречий) обращает на себя особенное внимание (IV строфа I главы).

**Он (Онегин – А. А.) по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал;
Легко мазурку танцевал
И кланялся непринужденно;
Чего ж вам больше? Свет решил,
Что он умен и очень мил.**

Обратим внимание на очень существенный момент: образ жизни молодого повесы (и, очевидно, сопутствующий образ мыслей) не был чем-то примечательным, особо выделяющимся, из ряда вон выходящим. Напротив: отличительная его особенность состоит в том, что он был «рядовым», был *как все*. Онегин был прилежный «воспитанник» мод и света, естественно (не задумываясь) впитавший все культурные стандарты и нормативы среды. Если молодой человек «совершенно» владеет французским, «легко» танцует мазурку и кланяется «непринужденно» (дан исключительно внешний ряд), свет прозорливо решает: «он умён и очень мил». «Умён» – ибо принял правила игры общества, стал как все, не стремится быть умнее других. Отсюда и более чем благосклонная аттестация. Умён – звучит не только как убийственная ирония по отношению к свету, который по манерам и внешности судит об уме, но и как горькая ирония: действительно умные в глазах «людей благоразумных» тут же будут окрещены «сумасбродами», «притворными чудаками» и проч. (VIII глава).

До поры до времени Онегин был «примерным» человеком света, можно сказать, образцом светских добродетелей – до той поры, пока им не

овладел «недуг», а именно: стремление мыслить (недуг, который, оказавшись формой прозрения, окончательно излечил его от недуга «быть никем»). Вот когда он стал «жить и мыслить», перестал быть «как все»,

Все дружбу прекратили с ним.
«Сосед наш неуч, сумасбродит,
Он фармазон; он пьет одно
Стаканом красное вино;
Он дамам к ручке не подходит;
Всё да да нет; не скажет да-с
Иль нет-с». Таков был общий глас.
(Глава II, строфа V)

Автор-повествователь шутит – только вот где начинаются его шутки и где они заканчиваются?

«Шуточным» критерием выступает не «чувство юмора», а умение «чувствовать» общую концепцию романа (то есть, соотносить каждую шутку-каплю с «океаном»), реализованную через шуточный дискурс, который отражает процесс превращения человека в личность. Шутка становится инструментом мышления. Только и всего.

3

Вот шутка иного рода, где присутствуют литературные аллюзии (последняя, LV строфа предпоследней, VII главы).

Но здесь с победою поздравим
Татьяну милую мою (она завоевала сердце «важного генерала» –А. А.)
И в сторону свой путь направим,
Чтоб не забыть, о ком пою...
Да, кстати, здесь о том два слова:
Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкрив.
Довольно. С плеч долой обуза!
Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступленье есть.

«Хоть поздно, а вступленье есть» – это, конечно, пародийное обыгрывание поэтической нормативности классицизма – той нормативности, которая заставляет трактовать человека как свод условных добродетелей или пороков; узор и кладезь таких добродетелей, увы, Татьяна Ларина (ларец!), «в стороне» от которой – опять же, увы, – пролегает магистральное русло романа.

А теперь представим себе, что все, выделенное авторским курсивом, – это действительно вступленье. Поместим его в начало романа – скажем, вслед за первым *вступлением* (посвящением П. А. Плетнёву «Не мысля гордый свет забавить»). В таком случае функция второго, «замаскированного» вступления меняет свой вектор на противоположный (фокус, трюк – лучше сказать, шутка): это не

столько «отдание чести классицизму», сколько в самом что ни на есть реалистическом ключе продолжение диалога с вдумчивым читателем, для которого все шутки – не более чем культурный код, культурный язык, но вовсе не забава. Перед последней, восьмой, главой автор «шутливо» напоминает искушенному читателю (дав понять, что сам постоянно держит это в голове: «обуза!»): не питайте иллюзий, не блуждайте: главный герой моего романа – противоречивый отнюдь не в духе одномерного классицизма, и потому по-человечески содержательный Евгений Онегин (но никак не статичная, и потому по-женски симпатичная, Татьяна), да, да, тот самый «неисправленный чудак», а не «мой верный идеал», как могло бы показаться. Где тут шутки?

До слез не смешно.

4

В романах, подобных «Евгению Онегину», несчастная концовка становится вариантом трагически счастливой комбинации (ведь смешно же, если разобраться), а счастливая концовка выглядела бы откатом на позиции доличностные (что, согласимся, смешно вдвойне). Цена несчастной (счастливой) концовки в культурном смысле очень высока.

Итак, культурно содержательны лишь отношения умного мужчины (субъекта сознания) и тонко чувствующей женщины (субъекта высокоорганизованной психики); все остальные отношения – это наивные попытки завуалировать главные отношения, отношения сознания и психики. А отношения стремящихся навстречу друг другу «ума» и «чувства» – всегда смешны, как и все то, что обречено на очевидный провал; однако при всей нелепости благородного побуждения «а давайте совмещать несовместимое! давайте жить дружно, стремиться к счастью!» в отношениях этих нет ни капли смешного: это форма существования трагического. Именно так. Само по себе трагическое непременно включает в себя момент сатиры или иронии. Получается: тот, кто не делает смешной, обреченной на неудачу попытки, тот попросту не живет. Тот самый смех и грех: смеяться грешно, а не смеяться – глупо.

Вот почему шутки являются оборотной, комической стороной трагического: и там, и там с экзистенциальным скрипом происходит сочетание несочетаемого, трагикомедия (современная форма трагедии) становится эстетическим модусом «единства противоположностей» – собственно, художественной диалектикой во плоти. Шутка становится симптомом присутствия диалектики в художественной ткани.

Вот почему шутливый тон как форма существования невозможного как бы самым фактом своего присутствия в тексте «доказывает», внушает надежду, что мужчина и женщина могут быть вместе, должны быть вместе – именно потому, что это невозможно. Шутливый прием нагружен философией до такой степени, что смешного в романе практически нет ничего. Смешно, не правда ли?

Таким образом, мы видим, что в шутках, ставших поэтической тканью романа в стихах, меньше всего шуточного. Шутка смешна тогда, когда она глупа, одномерна (да и то для тех, кто не понимает; для умного человека появляется повод горько посмеяться над теми, кто никогда не смеется последним); если же она серьезна, то за смехом всегда стоят «невидимые миру» слезы. Хочешь говорить о серьезном – говори смешно, иначе вся серьезность станет напыщенной, смешной, культурно бессодержательной. Именно смешное наиболее адекватно серьезному. Серьезная шутка – это по-настоящему не смешно: в этом и соль шутки, над которой хочется смеяться всегда.

Именно такие шутки стали способом передачи «громадного» философского материала, в чем и заключается одна из особенностей «воздушного» стиля «Евгения Онегина». Весь роман, собственно, состоит из подобных шуток, реплик, от строфы к строфе превращаясь в одну божественную шутку по поводу законов сочетания духа, души и тела.

5

Итак, шутка – едва ли самый сложный объект литературоведческого познания. Она амбивалентна, «двуедина»: мы воспринимаем её не только как приём, как способ передачи содержания (являющийся в этом отношении феноменом стиля), но и как свойство самого содержания. Художественно-эстетический «механизм» шутки расположен одновременно в разных плоскостях: именно в этой «нелепости» заключена методологически-познавательная проблема хорошей шутки. Анализ шутки как приёма неизбежно превращается в анализ содержания.

Зададимся вопросом: каковы устойчивые характеристики шутки как феномена содержания, – шутки, понимаемой не только как «противоречивый», диалектический «инструмент мысли», но и как вариант синтетического «пафоса», как вариант мировоззренческой матрицы?

Почему именно шутка становится в информационном отношении максимально насыщенной единицей, максимально содержательным моментом целого?

Для ответа на этот вопрос необходимо хотя бы бегло, так сказать, в рабочем порядке, обратиться к теории пафоса. Теория эта, рассмотренная нами как момент если не универсальной, то «генеральной» литературной теории (см. Андреев А.Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество. В двух частях. Часть 1. Теория литературно-художественного произведения. – Минск, БГУ, 2004.), позволяет, во-первых, поставить вопрос именно в такой плоскости, в которой он поставлен, и, во-вторых, искать ответ именно в контексте пафосной стратегии произведения.

Если согласиться с тем, что в истории культуры существуют, по большому счету, два идеала личности, тяготеющих к двум типам гармонии, *социоцентрическому* и *персоноцентрическому*, то идеалы эти

легко принимают параметры духовно-эстетической парадигмы, которая может быть представлена в виде двух *триад*, образующих ядро парадигмы. Первая, социоцентрическая: комическая ирония (граничащая с трагической) – *сатира – героика – трагизм* – трагическая ирония (переходящая в комическую); вторая, персоноцентрическая: саркастическая ирония (граничащая с романтической) – *юмор – идиллия – драматизм* – романтическая ирония (переходящая в саркастическую).

Из этого следует, что, с одной стороны, сатира содержит в себе все содержательные признаки героического и трагического (серьезного, не шуточного), а с другой – и трагизм, и героика при всей своей принципиальной «неулыбчивости» предрасположены к игровому, сатирическо-ироническому взгляду на мир. Именно поэтому и героика, и трагизм адекватно (всесторонне, целостно) выражаются посредством комического. Именно так: начало сатирическое является имманентным признаком начала героико-трагического.

То же самое следует сказать и в отношении юмора как вида пафоса, который содержит в себе все признаки идиллического и драматического (опять же – серьезного, фундаментально-концептуального), а с другой – и драматизм, и идиллия при всей своей научности и системности принципиально не отгорожены от игрового, юмористическо-иронического взгляда на мир. Начало юмористическое является имманентным признаком начала идиллично-драматического.

В широком смысле начало комическое (шуточное) не существует без героического и трагико-драматического (серьезного).

Вот почему, затронув юмор, мы вынужденно касаемся всей персоноцентрической парадигмы (и отчасти, разумеется, парадигмы социоцентрической, которые не изолированы друг от друга). То же самое, с соответствующей содержательной поправкой, можно сказать и по поводу сатиры: сатирический взгляд на вещи является не целостным и самодостаточным мировоззренческим отношением, а моментом предельно серьезной социоцентрической идеологии. С другой стороны, «чистая героика» – это наивно, и потому, увы, грустно и смешно; то, что начинается как героика, не может не продолжаться как сатира и трагизм, ибо: сатира, героика и трагизм – это модусы социоцентрического отношения. Содержанием комического (сатиры, юмора, иронии) становится трагико-драматическое и героико-идиллическое начало; содержанием шутки становится концептуально выстроенное мировоззрение, научно-философское по своему характеру.

Таким образом, «давайте шутить, играть давайте» становится не легкомысленной рекомендацией, а художественным императивом: если писатель не шутит – это совсем не смешно; это значит – писателя не существует. Игровая природа искусства сказывается и в том, что оно «выдумывает» образы, за которыми стоит невыдуманное отношение, и образы, воздействуя на психику (чувства) и сознание (абстрактно-логическую область ментальности) одновременно, «маскируют» серьезный

(то есть познавательный) концептуальный посыл за смехом и слезами – за шуткой (мэссиджэм психологически-приспособительным). Получается буквально: в каждой шутке есть доля шутки.

Разумеется, сказанное не означает, что каждый шутник и остроумец по определению становится писателем. Шутить, не шутя, – это высокое трагико-драматическое искусство, а остроумие – всего лишь лучший способ скрывать свою глупость. Всё зависит от доли шутки – то есть от доли серьёзного отношения.