

А. ВУЛИС

**В лаборатории
СМЕХА**



Исследуя природу и пути создания сатирического образа, автор книги ведет нас в творческую лабораторию писателя, раскрывает особенности сатирического анализа жизни, роль условности, гротеска, творческой фантазии в сатире.

В книге анализируются произведения Гоголя, Щедрина, Гашека, Диккенса, Марка Твена, а также советских сатириков — Ильфа и Петрова, Зощенко, В. Катаева, А. Платонова и С. Заяицкого.

А. ВУЛИС

**В лаборатории
СМЕХА**



А. ВУЛИС

**В лаборатории
смеха**



**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ЛИТЕРАТУРА»
Москва 1966**

8 P2

В 88

Оформление художника

Н. КРЫЛОВА

7-2-3

290-66

Чувство юмора — неотъемлемая грань человеческой личности. Значение смеха для людей так велико, что из индивидуального переживания он вырастает в важнейший социальный фактор.

Смех определяет характер многих литературных жанров. В комедии и басне, сатирическом романе и эпиграмме смех писателя — это его идейная позиция, выраженная в конкретно-образной форме, эмоциональный эквивалент авторского отношения к героям.

Однако в литературе, как и в жизни, смех смеху рознь. Раздумчивый и непосредственный, добродушный, гневный, уничтожающе-веселый и жалостливый, он меняет свое звучание смотря по тому, каким объектом и какими средствами вызван. Иудушка Головлев с его психологически мотивированным поведением и детализированной речевой характеристикой принципиально отличается как предмет смеха от марионеточных персонажей «Истории одного

города»; живописно обрисованный весельчак Сэм Уэллер из «Пиквикского клуба» — от лапутянских ученых, встреченных Гулливером. Зато образы лапутян своей внутренней организацией родственны образам градоначальников, а Сэм Уэллер или его противник Джингль вызывают смех такого же «оттенка», как «благородные жулики» О. Генри, персонажи твеновских рассказов или Остап Бендер. Очень показательны, что по своему сатирическому «устройству» лапутяне и градоначальники, созданные разными авторами в разные эпохи, имеют больше общего, чем те же градоначальники и Иудушка, вышедшие из-под одного пера.

Если сходство некоторых образов друг с другом, позволяющее выделить их по «смеховому» колориту в одну группу, не связано ни с индивидуальной спецификой писательского почерка, ни с годом выхода книги, то, очевидно, оно объясняется определенными закономерностями сатирического видения, которые устойчиво действуют и вместе с тем постоянно развиваются на протяжении многих столетий. Об этих закономерностях, как они раскрываются на материале мировой и в особенности советской сатиры, мы и попытаемся рассказать.

**ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ СТАЛ ДЕДУШКОЙ
САМОМУ СЕБЕ**

В конце двадцатых годов получили шумную известность статьи В. Блюма, выступившего с концепцией отмирания сатиры в социалистическом обществе. «...«Бичующая», «острая» сатира у нас не вытанцовалась,— говорил критик,— это надо признать совершенно открыто, без всякой паники ... И не должна была вытанцовываться,— злорадно продолжал он.— Не годится более это орудие для борьбы с одиозными пережитками в нашей государственности и общественности». Ибо едва смех получает «то или другое воплощение, как вступает в силу *обобщающий* момент сатиры, и сатирик (хочет этого или не хочет) гневно произносит:

— Вот какой он милый — «их» строй!..»

Теория Блюма встретила решительный отпор. Резко выступил против нее В. Маяковский, напомнивший, между прочим, как «один из Блюмов долго не хотел печатать в «Изве-

ствиях» его известного сатирического стихотворения о «прозаседавшихся». А несколько позже по пресловутой концепции был нанесен беспощадный удар как раз тем оружием, которое ее автор считал безнадежно устаревшим. В коротком предисловии к «Золотому теленку» Ильф и Петров сделали отрицание сатиры сатирической мишенью, изобразили его в пародийных тонах:

«Скажите,— спросил нас некий строгий гражданин...— скажите, почему вы пишете смешно? Что за смешки в реконструктивный период? Вы что, с ума сошли?

После этого он долго и сердито убеждал нас в том, что сейчас смех вреден.

— Смеяться грешно! — говорил он.— Да, смеяться нельзя! И улыбаться нельзя! Когда я вижу эту новую жизнь, эти сдвиги, мне не хочется улыбаться, мне хочется молиться!

— Но ведь мы не просто смеемся,— возражали мы.— Наша цель — сатира именно на тех людей, которые не понимают реконструктивного периода.

— Сатира не может быть смешной,— сказал строгий товарищ...

Дайте такому гражданину-аллилуйщику волю, и он даже на мужчин наденет паранджу, а сам с утра будет играть на трубе гимны и псалмы, считая, что именно таким образом надо помогать строительству социализма».

Теория, отрицающая социальную роль смеха, зло высмеяна. Посмотрим, какими средствами добиваются этого Ильф и Петров,— и тем самым познакомимся с характерными чертами

комического объекта, которые, как можно будет убедиться, принципиально одинаковы в жизни и литературе.

Под прицел смеха в данном случае попадает явление, претендовавшее на серьезность и значительность, на деле же — несостоятельное. Ильф и Петров раскрывают эту несостоятельность. Они «передвигают» явление в нашем восприятии и, вместе с тем, как бы оставляют на месте, они слегка углубляют одну или другую черту — и стремятся, чтоб она выглядела неизменной. Причем направление всем этим трансформациям задано самим объектом насмешки.

Писатели добросовестны, словно математик, который, формулируя гипотезу, остается на твердой почве известных ему аксиом и теорем. С той только разницей, что сатирическая «гипотеза» как раз и призвана эмоционально опровергнуть предпосланные ей «аксиомы» и «теоремы». И вот уже нарушено внутреннее равновесие явления. Сатирическая «гипотеза» весьма активна: едва она выдвинута — и явление, будучи вроде бы *тем же*, оказывается уже *не совсем тем* и тут же — *совсем не тем*.

У Ильфа и Петрова, изображающих «строгого гражданина», как и вообще в литературе, объект подвергается сознательному наглядному «разбору», в ходе которого смех высвобождается, как энергия при бомбардировке атома. В жизни комическое нередко раскрывается без активного вмешательства со стороны наблюдателя. Но и в этом случае предпосылки смеха — в объективных особенностях его мишени.

К. Чуковский в книге «От двух до пяти» приводит забавный эпизод: «Четырехлетняя Таня Анциферова взяла книжку и, делая вид, что читает, стала рассказывать себе такую историю:

— ...Наконец-то у девочки родились папа и мама, и она им очень обрадовалась».

То обстоятельство, что Танина героиня производит на свет собственных родителей, смешит окружающих, хотя никакие комментаторы и пародисты в разговоре не участвуют. Комический эффект подготовлен нарушением реальных жизненных связей в реплике ребенка, не ведающего о своей ошибке. Если бы те же слова произнес, передразнивая кого-нибудь, взрослый, мы имели бы дело с пародией. Не говорящему была бы теперь адресована наша насмешка, а тому, кого он имитирует. И все-таки источником комического эффекта по-прежнему осталось бы противоречие.

Какие жизненные примеры ни брать, к каким литературным сатирическим эпизодам ни обращаться, явление, вызывающее смех, непременно оказывается противоречивым. Так или иначе, в одном или другом ракурсе, раньше или позже, оно обнаруживает резкое несоответствие между обликом и сущностью, формой и содержанием.

Через противоречие раскрывается *двойственность* явления. *Комическое* в своей основе и есть *особая форма двойственности*; явление как бы обнажает внутри себя иное явление, схожее с первым и в то же время существенно от него отличающееся. Явление двойится по

принципу «матрешка в матрешке», причем обе «матрешки» способны мгновенно утрачивать свое взаимное сходство — и, утрачивая, все же его сохранять: явление «то — и не то».

Незадачливые сыновья лейтенанта Шмидта, персонажи «Золотого тельца» Паниковский и Балаганов, распиливают гимнастические гири подпольного миллионера Кореико. Люди трудятся. Однако в какое-то мгновение читателю неизбежно открывается противоречие между мнимой целесообразностью и фактической нелепостью их действий.

Соотношение между двумя обликами явления — кажущимся и подлинным — очерчивает «надсюжетную», призрачную ситуацию, которая тем не менее полна скрытой динамики. Ибо комическое явление обладает способностью, совершая в восприятии наблюдателя скачок из одного качества в другое, двигаться и развиваться даже в условиях полной внешней неподвижности. Нам безразлично, какие поступки совершает андерсеновский голый король. Сатирическое действие совершается независимо от него.

«То — и не то», — пожалуй, наиболее общая схема всякого комического явления, содержащая мысль о его раздвоенности, о зародившейся внутри этого явления ситуации, в которой оно относится к самому себе как к какому-то другому явлению. Как правило, в комическом явлении «не то» менее приемлемая для общества сторона, чем «то». Явление, оказываясь «не тем», обесценивается в глазах наблюдателя.

Комическое — царство инфляции, где не-

сметные богатства превращаются в прах, а пища перед самым носом у смертельно голодного «накопителя» оборачивается золотом. Сильные мира сего, андерсеновский король или щедринские градоначальники, выглядят здесь слабоумными самодурами, старики, подобно Плюшкину или Паниковскому, впадают в детство, и девочка становится своей собственной бабушкой. Покидая это царство, мы вынуждены признать, что комический объект — явление отрицательное или в каком-то смысле неполноценное.

Хотя пороки того или иного явления реальны, оно оказывается смешным или, что то же самое, комическим, только став фактом человеческого восприятия. Вызывает смех не явление само по себе, будь то Танина реплика или сложный сатирический образ, а какая-то его позиция применительно к общепринятым нормам. Гулливеру представляются смешными и лилипуты и великаны. Он, в свою очередь, забавляет и тех и других. А для своих земляков-англичан Гулливер — обычный, ничем не примечательный человек, да и лилипут среди своих сограждан — фигура вполне заурядная.

Наблюдатель — обязательный участник комического эффекта. То, над чем смеются, предполагает присутствие того, кто смеется. Подчас, уловив комизм явления, он доносит свое открытие до аудитории, до пассивных наблюдателей. И зажигает смехом других.

Активный первооткрыватель смешного — наблюдатель № 1, знакомый нам в житейской практике как остроумец, шутник, — в литерату-

ре выступает создателем сатирического образа. Но сколь ни значительна разница между простым шутником и сатириком, их «смеховое» творчество развивается примерно по одной схеме. Сначала более или менее углубленное исследование материала, который зачастую, несмотря на свою противоречивость, с виду ничуть не комичен. Поток ассоциаций, проясняющий отрицательные черты, «коэффициент ненормальности» данного явления. Затем — внезапное постижение истины. «Тот» оказывается «не тем» в результате неожиданного озарения, которое сразу открывает «субъекту» ранее скрытые стороны объекта, хотя накопление комической «энергии», сатирическое осмысление предмета может идти очень долго. Миг — и предмет в восприятии наблюдателя меняет свои очертания, это теперь уже как бы комический образ предмета. Наблюдатель смеется.

Далее начинается словесное (графическое, сценическое) моделирование образа, возникшего в сознании наблюдателя. И следовательно, комический объект с точки зрения наблюдателя № 2, аудитории, — скорее образ, созданный наблюдателем № 1, чем прототип этого образа, расцениваемый теперь как некий полуфабрикат. Комическая двойственность жизненного явления вообще «образна». «Не тот» выглядит как подделка под «того», «тот», в свою очередь, воспринимается как маскарадный вариант «не того». И понятно, что даже вне искусства распознавание комического носит образный характер. Чувство юмора — особый

эмоциональный способ *образного* постижения действительности через художественную картину или без нее.

Чувство юмора, способность реагировать на комическое — неременная черта наблюдателя № 2. Наблюдателю № 1, шутнику, необходимо еще одно качество: способность активно содействовать реализации комических эффектов. Эта способность, остроумие, — в сущности, творческий дар, подобный писательскому таланту.

У М. Твена есть коротенький рассказ о злоключениях одного филадельфийского обывателя: «Я женился на вдове, у которой была взрослая дочь. Мой отец влюбился в мою падчерицу и женился на ней. Таким образом, он стал моим зятем, а моя падчерица стала моей матерью, как жена моего отца.

Жена моя родила сына, который приходится шурином моему отцу и дядей мне, как брат моей падчерицы.

Жена моего отца тоже родила сына, который, конечно, является моим братом, а также моим внуком, как сын моей дочери.

Следовательно, жена моя стала моей бабушкой, как мать моей матери, я являюсь мужем своей жены и ее внуком в одно и то же время. И так как муж бабушки какого-нибудь лица является дедушкой этого же лица, то, значит, я прихожусь дедушкой самому себе».

Юморист М. Твен выдумывает сюжет, почти тождественный тому, который бессознательно сочинила девочка. В первом случае комическая ситуация зарождается в жизни сти-

хийно, и наблюдатель, наделенный чувством юмора, но не обязательно остроумием, просто ее фиксирует. Во втором случае она изобретается, «выводится» из жизни с помощью серии допущений, и человек, делающий это, выступает как «творец» смеха.

Механизм комического противоречия как в высказывании Тани («у девочки родились папа и мама»), так и в кульминационной ситуации у Твена («значит, я прихожусь дедушкой самому себе») — путаница между причинами и следствиями. Однако Таня достигает эффекта без каких бы то ни было усилий. Она допускает невольную ошибку. Твену, для того чтобы объяснить, каким образом его персонаж «дошел до жизни такой», приходится как бы разыграть целую шахматную партию в обратном порядке, подвергнуть «матовую позицию» сложному анализу. Анализ и является методом остроумия, главным средством сознательного раскрытия комических противоречий. Это — чувство юмора в действии.

Художественное познание того или иного комического явления в искусстве во многом повторяет путь, проделанный мыслью наблюдателя № 1, скажем, писателя, при первом знакомстве с объектом — но подчас в обратной последовательности. От целостного впечатления, через анализ к комической «клеточке» образа, — к эпизоду, диалогу, портрету, слову — так развивается сатирический замысел. От комической детали, через синтез, к целостному представлению — так создается сатирический образ. Но вот образ стал достоянием наблюдателя № 2,

читателя,— и читательское чувство юмора повторяет работу, проделанную писательским остроумием. Вот почему, думается, правомерно говорить о *сатирическом (или юмористическом) анализе* как об определенном *типе образного мышления*.

Очень наглядное представление о том, что такое сатирический анализ, дают рассказы Бидструпа в картинках или фильмы Чарли Чаплина. Поступок героя расчленен на простейшие движения. И тем не менее целостность поступка не только не нарушается, но, напротив, особенно ясно проступает при «обратном» монтаже отдельных кадров, выполняемом зрительским воображением.

«Вычисление» комической ситуации, какое мы видели только что у Твена, или «кадрирование» эпизода у Бидструпа и Чаплина — только частные случаи сатирического анализа. Возьмем несколько афоризмов Г. Гейне. «Никто не знает, почему наши князья доживают до такой старости,— отмечает сатирик и тотчас же предлагает свое объяснение,— но ведь они боятся умереть, они боятся в ином мире снова повстречаться с Наполеоном». Если Твен, осмеивая своего героя, стремился мотивировать комическую ситуацию вполне будничными житейскими фактами, то Гейне, как видим, напротив, дает делу явно фантастический ход. У Твена невероятное обосновано правдоподобным, у Гейне правдоподобное — невероятным.

Другая острота Гейне: «Красивая юная *** выходит замуж за старого А. Голод заставил ее

так поступить — ей предстоит выбор между ним и смертью, которая еще колючее и отвратительнее. А., гордись тем, что она предпочла твой скелет». Перед нами неожиданное сравнение.

Наконец в следующей сентенции инструмент юмористического анализа — игра слов: «Мы понимаем развалины не ранее, чем сами становимся развалинами».

Анекдотическая ситуация или едкая характеристика, игра слов или метафора в определенных обстоятельствах становятся элементами более высокого по своей образной структуре художественного единства. Скажем, в «Янки при дворе короля Артура», где герой, оставаясь живым, отправляется к праотцам, мотив «сам себе дедушка» — как бы заранее заданное условие задачи, для решения которой используются многие и многие изобразительные средства. Однако, сколь ни различны эти средства, они являются элементами единого аналитического комплекса, призванного создать образ.

Сатирический анализ обладает резко выраженной тенденциозностью, избирая своей мишенью отрицательные или в каком-то смысле неполноценные явления. В зависимости от нашей оценки противоречивого объекта, насмешка над ним может быть более или менее резкой, однако она всегда критична, и думается поэтому, что употребление термина *сагира* как максимально общего понятия для обозначения остроумной критики уместно во всех случаях. Дядя Поджер в повести «Трое в одной лодке»

Джерома К. Джерома, неуклюжий человек, доставляющий близким кучу хлопот, конечно, безобидней какого-нибудь целеустремленного диккенсовского злодея — и все же оба они в принципе одинаково «подсудны» сатире. Иногда художник придает своей насмешке положительно-добродушный оттенок, как это делает, например, М. Шолохов с дедом Щукарем или Чаплин со своим Чарли. Отказ от критики? Нет, просто критика дружелюбная, отвергающая недостатки явления и принимающая его в целом, подымающая явление выше его недостатков. Оправдательный, пусть даже поощрительный приговор — и никак не отказ от суда.

Нередко исследователи противопоставляют веселый смех суровому, причем тотчас же производится дележ владений и подданных. Здесь вот территория сатиры. Населена социально опасным «элементом». А здесь, за незримой чертой, — царство юмора. Обитатели — герои дружеских шаржей.

Столь резкое и категоричное разграничение сатиры и юмора вряд ли обоснованно. Размежевывать их по тональности смеха (веселый — суровый) — значит не считаться с тем, что произведения Рабле, Гоголя, Диккенса, Гашека, Ильфа и Петрова дают бесчисленные примеры веселой сатиры и беспощадно-сурового юмора. Брать за определяющий признак социальную вредность объекта — легко ошибиться с диагнозом, а особенно — с прогнозом. Ибо мелкий недостаток дяди Поджера при иных условиях превращается в антиобщественную суетню «ки-

пучего лентяя» Полесова. В сущности, веселый юмористический смех — своеобразная «защита от дурака», социальный фильтр, отсеивающий те, на первый взгляд, непринципиальные ошибки и пороки, которые, стань они нормой, были бы настоящим бедствием. Через посредство юмора общество предъявляет всем своим членам исторически проверенные требования, которые губят сорняки «на корню». Сатира — активное лечение, юмор — профилактическое. Говоря фигурально, юмор — это Санчо Панса, удерживающий Дон-Кихота от безрассудных поступков, сатира — тот же Санчо, взирающий на недобрый мир, окружающий его прекраснодушного хозяина.

Термин *юмор* незаменим, когда автор на стороне объекта смеха. Скажем, сатирик смеется над самим собой, как Б. Нушич в «Автобиографии». Или положительный герой, очутившись, подобно Сэму Уэллеру, на должности сатирического обозревателя, в чем-то приспособляется к повадкам своих подопечных. Или, наконец, человек на манер твеновского янки попадает в смешное положение по воле обстоятельств. Задачи сатирического анализа меняются, его техника остается прежней.

Слово *юмор* употребляют и вне всякой связи с тенденцией произведения. Тогда юмор понимается как все многообразие приемов и средств, которыми пользуется человек, чтобы распознать комическое и показать его другим людям.

...В зале, где выступает Маяковский, большинство слушателей — люди, горячо принимающие трибуна революции. Большинство, но

не все. А среди меньшинства противники не только трибуна, но и самой революции.

«...Сколько было их,— вспоминает Н. Асеев,— невидимых, неслышимых из-за недостатка голоса, обозленных обывателей, травмированных громом его голоса, прозаседавшихся, прозалежавшихся, позатаившихся, унтеров пришибевых, сменивших вицмундир на гимнастерку, чичиковых и подколесинных, не желавших ничего нового, ничего такого, что могло бы обеспокоить их слежавшиеся вкусы, убеждения, навыки...» Очень точная характеристика группы социально вредных людей. Однако общественно-политическая оценка — еще не сатирическая оценка. И вот в полемический диалог вступает сам Маяковский.

«Из второго ряда шумно и грузно поднимается тучный и очень бородатый дядя. Он топает через зал к выходу. Широкая и пышная борода лежит на громадном его животе, как на подносе. Он невозмутимо выбирается из зашикавших рядов.

— Это еще что за выходящая из ряда вон личность? — грозно вопрошает Маяковский.

Но тот бесцеремонно и в то же время церемониально несет свою бороду к двери. И вдруг Маяковский, с абсолютно серьезной уверенностью и как бы извиняя, говорит:

— Побриться пошел».

Для затравки — риторический вопрос, двусмысленное высказывание, отражающее двусмысленность ситуации. В самом деле, выходя «из ряда вон», бородач тем самым противопоставляет себя всей аудитории, становится «вы-

ходящей из ряда вон личностью». И еще один удар — «побриться пошел». Несколько даже приподнятый предыдущим заявлением Маяковского — ну, как-никак личность, фигура — бородач вдруг развенчан. Итак, сначала ложное вознесение, потом — ниспровержение. Прием, очень напоминающий известную формулу: «давай его «качать» — подбросим и разбежимся».

Бородач — один из тех, кого перечисляет Н. Асеев как недругов Маяковского. Асеев выступает как обличитель, утверждающий свое мнение в его непосредственном виде. Маяковский в приведенном отрывке из воспоминаний Л. Кассиля прибегает к критике иного свойства. Он стремится раскрыть комическую противоречивость объекта и обязательно, к тому же, сорвать с него маскарадную бороду.

Имея в виду цель, которую преследует Маяковский, мы говорим о его репликах как о сатире; подразумевая средства, к которым он прибегает, — как о юморе. Сатира и юмор в таком понимании — цель и средства. Сатира — юмористическая критика. Юмор — орудие этой критики, сатирический анализ.

Сатирический анализ не просто констатирует противоречие, но усугубляет его, широко опираясь при этом как на фантазию шутника или писателя, так и на воображение слушателя или читателя. С помощью писательского вымысла и создается ситуация, в которой одно и то же явление фигурирует в двух разных обликах — в обычном и в преображенном (можно было бы даже сказать, искаженном, если бы

этот искаженный облик не давал по-своему более объективное, более точное знание о предмете, чем обычный).

Мы видим явление сильно измененным, увеличенным или уменьшенным, утратившим свою внутреннюю пропорциональность и привычное место в мире, хотя сохраняем представление о первоначальном облике этого явления. Глуповские начальники и Плюшкин, Победоносиков и «изэху» из «Путешествий Гулливера» — странные заколдованные фигуры. Сатирические «метаморфозы», сделавшие этих героев такими, какими мы их встретили, нарушают правдоподобие и тем самым устанавливают правду.

Фантазия сатирика в своем произволе соблюдает определенную логику. Иногда она держит себя в рамках допустимого предположения: «так все-таки могло быть», иногда же делает ставку на положения абсолютно невероятные. Плюшкин, Иудушка Головлев или Джингль — только приблизились к черте, за которой начинаются чудеса. Янки, Пантагрюэль, «прозаседавшиеся» с их странной раздвоенностью («до пояса здесь, а остальное там») — ее перешагнули.

Распространенный вариант — совмещение фантастического вымысла с «реалистическим». Фантастика осуществляет «первый толчок», с тем чтобы все последующие события развивались в рамках заданных условий, вполне «естественно». Стоит допустить, что путешествие янки в средние века или Гулливера в Лилипутию на самом деле могло осуществиться, и

дальнейшие события будут выглядеть вполне нормальными.

Изменение контуров предмета в интересах смеха называют обычно сатирическим гротеском, причем охотнее всего относят этот термин к фантастическим картинам, оставляя для других случаев такие понятия, как гиперболизация, преувеличение, заострение и т. п. Если вспомнить, однако, что *все* преобразования объекта, *всякая* его деформация представляют собой по сути дела «колдовскую», фантастическую операцию, порою осуществляемую на уровне слова, портрета, описания и не очень заметную, порою «крупную», броскую — в масштабах эпизода, образа, романа, то гротеск представится нам самым универсальным приемом сатирического анализа. С этой точки зрения пародийная фигура Дон-Кихота ничуть не менее гротескна, чем фантастический кот Мурр, строчащий свои дневники. И тут и там — гротеск соответственно пародийный и фантастический. Заменяем кота Мурра Васькой из крыловской басни — и мы будем иметь дело с другой разновидностью гротеска, аллегорической.

Становление сатирического образа протекает по особым законам, которые так же отличаются от «обычных» художественных законов, как фраза «мы понимаем развалины не ранее, чем сами становимся развалинами» от фразы «юноше трудно судить о памятниках старины». Или как образ чиновника Каренина от щедринских градоначальников. Этот угол отклонения сатирического образа от обычного, схожего с ним по внутреннему смыслу, и достигается за

счет гротеска. Вполне естественно, что гротеск оказывается «вещественным», видимым признаком сатирического анализа, а в конечном счете, и сатиры вообще.

В области языка гротеск опирается на остро-ту, которая представляет собой, в сущности, гротескное суждение, суждение не констатирующее, а конструирующее. В отличие от повествовательной фразы, которая находится в прямой зависимости от некой внешней ситуации, острота сама создает новую ситуацию, связанную с действительностью отношениями контраста, сходства, смежности. Это как бы спрессованная комедия, микромир, где удельный вес художественного «вещества» велик — словно дело происходит на Юпитере. Ось этого мира определена случайными и в то же время осмысленными совпадениями или различиями слов, понятий, явлений. Отсюда — напрашивающееся сближение остроты со словесным образом, тропом, сатирической разновидностью которого она, очевидно, и является. Развивая эту мысль, можно найти в сатирическом сравнении, в метафоре зерно пародии. Микромир комического отражает и повторяет закономерности своего макромира. Острота — минимальный элемент сатирического анализа, а подчас и простейший сатирический жанр, — несет в себе, как клетка зародыша, все черты большого организма. Поэтому, читая у Гейне: «Ганноверские юнкеры — ослы, вечно твердящие о лошадях», — мы находим в этой характеристике идейно-художественное родство с лучшими произведениями великого сатирика.

О смехе «в себе» невозможно составить представление, не познакомившись со смехом «для нас». Ибо комические противоречия чужды явлениям, не имеющим касательства к человеку. Движение далеких галактик, эволюция земного ядра или бег реки, сколь бы противоречиво ни протекали эти процессы, не станут источником комического, пока не попадут в орбиту человеческих интересов. Если мы смеемся, скажем, при виде кенгуру с детенышем «за пазухой», то только потому, что мы бессознательно перебрасываем ассоциативный мостик из «животного» мира в наш мир. В кенгуру комично внезапно «прорезавшееся» карикатурное сходство с человеком.

Смех социален. Социален потому, что комическое не существует вне человеческого общества. Социален и потому, что фактически возможен только в коллективе, хотя бы небольшом, хотя бы воображаемом, домысливаемом. Даже сидя над книгой, мы смеемся не наедине с самими собой. Мы разделяем свой смех с умным собеседником, с автором.

Конечно, иные комические явления раскрываются только узкому кругу лиц, скажем, двум давним друзьям, имеющим общие воспоминания детства, общих знакомых и т. п. Если эти люди изберут для смеха подобную «интимную» тему — весьма вероятно, что окружающие будут в недоумении.

Явления, представляющие общечеловеческий или общеклассовый интерес, наиболее широко раскрывают свой комизм именно в русле этого интереса. И в той мере, в тех масштабах,

в каких люди имеют общие социальные, нравственные, политические, эстетические и иные принципы,— в тех же масштабах для них общи критерии смешного. Высказывание Тани Анциферовой, например, прозвучит как смешное на любом языке и, пожалуй, в любой период истории. Зато подпольный миллионер Корейко, если и вызовет смех среди процветающих миллионеров, то только какими-нибудь личными своими чертами — отнюдь не чемоданчиком с кредитками.

Вырисовывается еще одно свойство всякого комического явления, в частности и сатирического образа,— очень чуткая реакция на объективные жизненные обстоятельства. Изменилась историческая ситуация — и смешное перестало быть смешным, какая-то доля конкретного содержания образом потеряна. Но едва действительность дает ему соответствующий материал, образ воскресает, смешит вновь, а чаще всего — и по-новому. Сатирический образ продолжает развиваться даже после того, как станет законченной художественной реальностью.

Когда-то Гейне сказал: «Изготовитель яда должен надевать стеклянные перчатки». Гейне шел от представления о колбах и ретортах, но современный читатель, знающий про родство капрона со стеклом, не видит «соли» в его остроте. Зато страницы Гейне, посвященные сатирическому обличению немецкой реакции, обрели новую актуальность в годы гитлеровского застоя. Да и сейчас они воспринимаются свежо.

Разумеется, долголетие сатирического образа в целом — функция его эстетической

«прочности», его обобщающей силы. Но устойчивость «смехового» воздействия во многом зависит от того, есть ли у наблюдателя возможность непосредственно соотнести образ с каким-либо «сегодняшним» жизненным объектом.

Смеху задают определенный «режим», определенную линию два фактора: отправная позиция юмориста и мишень, на которую направлен его удар. Эту мысль с предельной ясностью выразил Щедрин: «Для того чтоб сатира была действительно сатирой и достигала своей цели, надобно, во-первых, чтоб она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее, и, во-вторых, чтоб она вполне ясно сознавала тот предмет, против которого направлено ее жало». Стало быть, понятие идеала снова возвращает нас к предмету сатиры, так как идеал, сколь бы отвлеченным он ни был, раскрывается всегда конкретно, через явление, соотносимое с ним. Идеал обязательно как бы «повернут» к предмету смеха, обозначен как желательный его элемент.

Описывая отношение одного факта к другому, математика пользуется категориями числителя и знаменателя. Идеал в соотношении с комическими сторонами явления — это большой знаменатель, который требует столь же большого числителя. Тогда явление предстанет наблюдателю как целостное, закономерное и социально приемлемое. Но числитель непомерно мал — и представление о явлении оказывается дробным, ущербным, смешным.

В сущности, идеал — положительная сторона комического противоречия. Предмет смеха

«не тот», но он и «тот». В определенном аспекте, пускай хоть самую малую долю времени, он соответствует принципам общественной целесообразности. И только юмористический анализ показывает нам, что положительное в предмете — всего лишь воспоминание об идеале, маскаранный фиговый листок.

Идеал существует и вне конкретных конфликтов, будучи связан с ними, как связано общее с индивидуальным. В широком понимании, идеал в сатире — это совокупность самых универсальных требований малого или большого коллектива людей, класса, общества к себе самому и любому своему представителю, выраженных негативно, через отрицание — но обязательно во имя утверждения. Идеал — это та мировоззренческая точка опоры, которая позволяет сатирику перевернуть мир.

О возможностях смеха как орудия социальной борьбы Маркс писал:

«История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»¹.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 418.

Эти слова цитировались в литературе о комическом десятки раз, и все же нельзя не привести их вновь — настолько точно определяют они историческое призвание смеха — быть могильщиком прошлого. Значит, мир нужно переворачивать! И в наше время — тоже. Переворачивать старый мир во имя нового мира. Переворачивать, как выразился А. Твардовский, «наш тот свет» и «их тот свет» — во имя коммунистических идеалов.

А теперь, может быть, пришло время вернуться к пресловутому отмиранию сатиры, к теории, главный порок которой — воинствующий антиисторизм. Произошла социалистическая революция, и, если следовать логике критика, общественное развитие остановилось. Прошлое отменено. Настоящее застраховано от противоречий и предельно безоблачно. Между тем что же такое, предположим, время нэпа, как не период определенных трудностей в развитии страны? Были в эволюции нашего общества и другие противоречивые моменты, порождавшие отклонения от коммунистического идеала. Вспомним хотя бы о том, какой вред нанес народу культ личности. И естественно, что уродливые порождения нэпа становятся мишенью для «Клопа» и «Двенадцати стульев», что в борьбе с последствиями культа личности участвуют такие острые произведения, как «Теркин на том свете».

Влияние смеха на жизнь осуществляется сложно, без механической прямолинейности. На следующий день после выхода в свет сатирического рассказа о бракодеде нельзя ждать

повышения производительности труда в масштабах страны. Но неоспоримо, что яркий сатирический образ, обращают ли его прототипы внимание на критику или нет, создает вокруг антиобщественных явлений обстановку неприятия. И выходит, что смех «исправляет нравы», обращаясь преимущественно к коллективу, который, в свой черед, налагает на обвиняемого все более и более осязаемые ограничения. Думается, что именно таким путем Полыхаев или Победоносиков существенно сузили возможности современного бюрократа, Остап Бендер испортил немало крови куче жуликов, а персонажи басен Д. Бедного и С. Михалкова — разного рода мещанам и проходимцам.

Во время культа личности сатиру нередко «осаживал» административный окрик. В наши дни, когда ленинские нормы жизни восторжествовали, партия в своей Программе называет одной из главных задач литературы и искусства «обличение всего того, что противодействует движению общества вперед».

Сатира нужна нам как средство укрепления наиболее передового в истории общественного строя, самой структурой своей отвергающего возможность антагонистических внутренних противоречий. При ином общественном строе сатирик говорит этому строю «против». Наш сатирик говорит своему строю «за», его «против» адресовано явлениям, которые находятся в конфликте с обществом.

О значении смеха принято говорить в «деловом», практическом плане. На одно он «воздействует», другому «помогает», там «ис-

правляет», здесь «улучшает». А ведь смех приносит неопределимую пользу еще и потому, что дает людям своеобразный «очищающий» отдых, несет им чувство легкости, раскованности. В глубинах «разделенного», взаимного смеха возникает то особое «карнавальное» мироощущение, которое очень точно обрисовал М. Бахтин.

Карнавал, пишет он, отвергает запреты и ограничения, налагаемые на личность «иерархическим строем» «обычной» жизни. Отменяется всякая *дистанция* между людьми, а также связанные с неравенством «формы страха, благоговения, пиетета» и т. п. Взаимоотношения человека с человеком теперь носят характер «вольного контакта» и содержат в себе элемент шутливости, игры.

Смех, — в прошлом главный устроитель и распорядитель карнавальных празднеств, — и по сей день сохраняет «карнавальное» воздействие на жизнь. Помимо воспитательной — карающей и утверждающей — функции, он имеет еще и организующую, чем-то напоминающую роль языка в человеческом общении.

Дитя противоречий, смех сам противоречив. И как праздник напоминает нам о буднях, так и смех подчас «наводит нас на грустные размышления». Мы улыбаемся, читая, как Дон-Кихот сражается с ветряными мельницами. Мы хохочем, следя за авантюрами «великого комбинатора». Мало-помалу, однако, мы начинаем ощущать щемящую жалость. Вот уже Дон-Кихот для нас не жалкий фантазер, а страстный правдолюб, неистовый мечтатель. И Остап

Бендер почему-то теряет лоск преуспевающего авантюриста, перед нами растерянный неудачник. Смеясь, мы как бы переходим от конкретного восприятия к философскому раздумью. Единичное оказывается крупицей всеобщего, комическое обнаруживает в себе элементы трагического. Мы смеемся над «частным лицом» — и огорчены деградацией личности.

Трагическое и комическое имеют много точек соприкосновения, ибо одинаково затрагивают явления внутренне неупорядоченные. Комическая и трагическая ситуации в принципе могут основываться на одной и той же схеме. Вспомним, для примера, историю Софоклова царя Эдипа.

Прорицательница предсказывает герою: «Ты убьешь своего отца и женишься на собственной матери». Эдипу неизвестно, что люди, которых он считает своими родителями, — не одной с ним крови, что много лет назад эти люди его усыновили. Эдип относит пророчество на их счет — и потому бежит от своего ужасного жребия куда глаза глядят. И вот он уже в Фивах, в том самом городе, где родился, вот по случайности совершает убийство. Потом освобождает фивян от Сфинкса и становится царем, супругом вдовствующей царицы. А вскоре на Фивы обрушиваются неисчислимыя бедствия. Эдип начинает подозревать, что он-то и навлек их на город. И когда пастух, которому настоящие родители Эдипа поручили умертвить ребенка, признается, что оставил его в живых, царю открывается правда. Исполнилось предсказание. Сын женился на матери. Неотвратима гибель героя...

Итак, девочка, выдуманная Таней Андиферовой, персонаж Марка Твена и древнегреческий царь, отмеченный проклятием богов, попали в схожие ситуации. Эдип становится отцом самому себе. Легко допустить, что он мог бы оказаться собственным дедушкой. И все же история Эдипа предлагает нам совершенно иные коллизии, иную концепцию жизни, чем два других сюжета. Противоречие в судьбе Таниной героини устраняется с волшебной легкостью: мы мысленно исправляем логическую ошибку, и все становится на свое место. В рассказе Твена обстоятельства сложнее, что и подчеркнуто опущенной нами завязкой анекдота: «Один филадельфийский обыватель покончил самоубийством, оставив следующую записку...» И здесь тоже — мотив гибели... Однако мы отвергаем его как недостаточно обоснованный. Иное дело — Эдип. Его жизнь идет к роковой развязке безудержно, и никакого иного разрешения коллизии нет и быть не может. Эдип тоже не тот, кем хотел бы видеть себя сам он или наблюдатель. Но над ним дамокловым мечом висит необходимость совершающихся событий.

Таков смысл трагического противоречия — непреодолимые обстоятельства обрекают человека на страдание и смерть. И поэтому, говоря об Эдипе — «не тот», мы не взваливаем на его плечи ответственность за события, над которыми герой не властен, ибо они предрешены на Олимпе.

Еще одна ситуация, изложенная в черновиках «Золотого тельца»: «...человек искал

потерянного мальчика, оказался им самим». Конечно, Ильф и Петров видели в этой записи сюжет комического эпизода, «аттракциона», как они выражались. Вернемся к Эдипу. Царь расспрашивает пастуха об исчезнувшем сыне своей супруги. Выполнил ли пастух приказание? Убит ли мальчик? И пастух сознается: не убит. Эдипу ясно: пропавший ребенок — это он сам.

Значит, запись Ильфа и Петрова по своей эмоциональной окрашенности нейтральна, она может подразумевать как трагическое, так и комическое развитие действия. Для обоих сюжетных вариантов будут одинаково характерны неожиданность поворотов, внезапность, с которой разрешается конфликт, наличие комплекса «тот — и не тот». Индивидуальные качества действующих лиц не сказываются на ситуации, поскольку ильф-петровский «человек» — «икс» с неопределенным значением. Эдип, невзирая на все его достоинства, целиком зависит от внешних обстоятельств. Очевидно, эмоциональная окрашенность ситуации определяется тем, каковы перспективы развивающегося противоречия, насколько необходимый, обязательный характер носит его развязка. Если перед нами трагическое противоречие, развязка страшна и безысходна. Комическое противоречие остается открытым. Наблюдатель сознает его необязательность и предвидит положительный для общества итог развития.

Образно говоря, комическое явление всегда подобно человеку, который стал дедушкой самому себе. В каком-то смысле самому себе де-

душкой оказывается и каждый сатирический герой, ибо он — вольно или невольно — предпочитает мертвое живому, прошлое — настоящему, он, невзирая на свои фактические годы, безнадежно стар. Однако в занятой им позиции, с социальной точки зрения, нет безнадежности. Не каждый «сам-себе-дедушка» добровольно поступит так, чтоб о нем можно было сказать «побриться пошел». Ну что ж, не пойдет — сатира обратится к коллективу с просьбой: «А ну, заставь-ка!»

ОРГАНЧИК И ЕГО ВСЕЛЕННАЯ

Комическое определяет характер многих видов литературы: комедии, басни, сатирического романа, фельетона и т. д. Это очевидно. Столь же очевидна тесная связь комического с отрицательным, дурным, безобразным. Но ведь искусство, как мы знаем, преследует эстетические цели, то есть стремится доставить человеку особое наслаждение красотой «воплощенных идеалов», которая никак не вяжется с представлением об отрицательном. По словам Чернышевского, назначение искусства «дать возможность хотя в некоторой степени познакомиться с прекрасным в действительности людям, которые не имели возможности наслаждаться им на самом деле, служить напоминанием, возбуждать и оживлять воспоминание о прекрасном в действительности».

Конечно, на самом деле никакого противоречия здесь нет. Именно возбуждать и ожив-

лять воспоминание о прекрасном и призваны жанры искусства, для которых характерен комический образ. Утверждению идеала, попираемого пошлостью и ненавистью, пороком и глупостью, и посвящает себя сатира. Однако прекрасное вводится в сатиру особым способом, так сказать, минуя парадный ход. *Изображая*, высмеивая отрицательное, она в негативном плане *выражает* положительное, то, что соответствует идеалу.

Воспроизведение мира, выполняемое сатирой, — специфическое. Темные и светлые стороны действительности не имеют в том или ином сатирическом сочинении «пропорционального представительства». Или еще более определено — перевес обычно на стороне темных сторон. Объективные жизненные отношения нарушены самим принципом отбора фактов.

Но отрицательное — элемент содержания, отнюдь не являющийся исключительной и безраздельной собственностью сатиры. В сатире уже деформированный в процессе отбора материал обязательно подвергается дополнительной деформации — сатирическому анализу, гротесковой обработке, посредством которых раскрывается его комический аспект. Сатирический образ, в отличие от «обычного», — это результат не столько прямого отражения, сколько «направленного искажения», возвращающего объекту в глазах зрителя подлинный вид.

В поисках наиболее общего понятия, способного передать отношения между сатирическим образом и действительностью, было бы справедливо остановиться на термине *пародирование*,

поскольку именно он подчеркивает «искажающую», «передразнивающую» работу сатиры. Но этому термину присуще и более узкое значение. Поэтому, чтобы избежать словесной путаницы, будем просто иметь в виду, что сатира всегда как бы пародирует жизненный объект, хотя собственно *пародийный образ* далеко не всегда ее основная «боевая единица».

«Угол», «коэффициент» сатирического искажения заданы «системой отсчета», использованной в том или ином случае. И естественно, что разговор о различиях между такими образами, как градоначальники и Сэм Уэллер, Иудушка Головлев и Васисуалий Лоханкин, приводит к изучению систем сатирического анализа, каждая из которых выступает при таком понимании как принцип типизации, аккумулирующий художественную природу значительной группы произведений.

Сатира то уходит от объекта в своих преувеличениях и обобщениях настолько далеко, что его приметы получают в образе воплощение фантастическое, отвлеченное, абстрактное — это теперь как бы только намек на полнокровные реальные факты, — то, напротив, приближается к объекту вплотную, находя комическое в нем самом или в его карикатурном двойнике.

* * *

Начнем с «фантастического» варианта. Щедринская «История одного города». Страницы, посвященные Дементию Варламовичу Брудастому. «Новый градоначальник заперся в

своим кабинете, не ел, не пил и все что-то скреб пером. По временам он выбегал в зал, кидал писмоводителю кипу исписанных листков, произносил: «Не потерплю», — и вновь скрывался в кабинете».

Еще одна сцена. «Писмоводитель градоначальника, вошедши утром с докладом в его кабинет, увидел такое зрелище: градоначальниково тело, облеченное в вицмундир, сидело за письменным столом, а перед ним, на кипе недоимочных реестров, лежала, в виде щегольского пресс-папье, совершенно пустая градоначальникова голова».

Наконец, объяснение этой странной картины, даваемое органами дел мастером: «Господин градоначальник сняли с себя собственную голову и подали ее мне. Рассмотрев ближе лежащий передо мной ящик, я нашел, что он заключает в одном углу небольшой органчик, могущий исполнять некоторые нетрудные музыкальные пьесы. Пьес этих было две: «раззорю!» и «не потерплю!».

Итак, персонажу отказано в полноте духовной жизни. Его индивидуальность сведена к единичной черте, внутренне монотонна, напоминая своим звучанием патефонную пластинку, которую «заело». Это действительно органчик.

Брудастый, если продолжить аналогию, схож с пластинкой или с «органчиком» и в другом отношении. Воспроизводимая им «музыка» существует, вообще-то, независимо от него. Он — механическое средство ее передачи. Подлинный герой, вот эта самая «музыка» — общест-

венное явление, самодержавный деспотизм. Что до Брудастого — это даже не деспот, а чучело деспотизма, одетое для видимости в костюм и наделенное, вместо дара речи, двумя фразами. Иначе говоря, социальные признаки в образе преобладают над индивидуальными.

Естественные жизненные пропорции нарушены в истории Брудастого с помощью фантастического гротеска. Противоречие между деспотической «идеологией» и идеалом писателя доведено до крайности.

Моменты, которые мы только что выделили, как будто лежат в разных смысловых плоскостях. Но это не так. Внутренняя «повторяемость», «однолинейность» образа, если поразмыслить, окажется в тесной связи с его «отвлеченностью». Превращение человека в абстрактную формулу и достигнуто за счет того, что его черты, нужные для формулы, повторяются настойчиво, как рефрен, другие же качества отсечены. Гротеск — «мускулатура» этих преобразований; при его помощи «отсекаются» лишние качества, укрупняются отобранные, словом, шлифуется герой-формула. И вот перед читателем огромный по силе обобщения, почти символический образ, образ определенный и категоричный, как логическое понятие, но тем не менее сохраняющий свое «эстетическое гражданство». Образ однозначный и предельно общий, но вовлеченный в конкретную осязаемую жизнь художественного произведения. Комическая противоречивость явления, как мы видели в свое время, во многих случаях бывает predeterminedена его нелогич-

ностью. Образ-формула и обращается прямо к читательской логике, демонстрируя свою абсурдность и тем самым претендуя на смех.

Брудастый показан нам во взаимодействии со своей «паствой». В конфликте между безмозглым начальником и безгласными обывателями раскрывается еще один, множественный, синтетический образ — образ города Глупова, образ невежественной и покорной толпы. Каждый глуповец в отдельности безразличен автору и может появиться на страницах книги только как частица общего, зато *все* глуповцы, *весь* город — важнейший объект щедринской сатиры. Социальные мотивы, само собой разумеется, и на этот раз преобладают над индивидуальными.

У Свифта в «Путешествиях Гулливера» «множественный» образ почти вытесняет всякий другой. Лилипутия или Лапута, а не миниатюрный император, в первом случае, или лапутянские академики — во втором, выступают в роли сатирического героя. Сам же Гулливер находится на положении придуманного наблюдателя, который, безоговорочно подчиняясь наблюдателю главному, то есть сатирику, как бы интервьюирует жизнь во время своих фантастических странствий.

Образ Лапуты, как и образ города Глупова, — тоже образ-формула, но, в отличие от Органчика, формула пространная. Это многочлен, описывающий нравы целых классов и народов.

Обличительная традиция Щедрина и Свифта продолжается, вопреки теории В. Блюма, и в

советской литературе. Назовем, к примеру, «Город Градов» А. Платонова. Герой повести — мелкий чиновник Шмаков заявляет себя читателю как некий бездушный организм, предназначенный единственно для производства бюрократических сентенций. Сегодня Шмаков постановит деревеньку «Гору-Горушку считать вольным поселением, по примеру немецкого города Гамбурга», завтра, поднатужившись, определит волокиту как «умственное коллективное вырабатывание социальной истины».

Но предельно величествен и — ясное дело — смешон Шмаков лицом к лицу с вселенной: «Мир официально не учрежден и, стало быть, юридически не существует, — философски замечает герой. — А если бы и был учрежден и имел устав и удостоверение, то и этим документам верить нельзя, так как они выдаются на основании заявления, и заявление подписывается «подателем сего», а какая может быть вера последнему? Кто удостоверит самого подателя, прежде чем он подаст заявление о себе?»

Шмаков как литературный персонаж словно держит равнение на Органчика. Есть у него свой «монотонный» лейтмотив — тяга к бюрократическому усовершенствованию мира. Чисто личные черты образа приглушены, ни разу герой не обнаруживает ни малейшей эмоции, ни разу не делает движения, которое открыло бы в нем человека.

Щедрин, как мы помним, пользуется зримым, «материальным» гротеском, он экспериментирует с «веществом» образа. Мозг самодура в восприятии сатирика превращается в ор-

ганчик. Платонов предпочитает фантастическое преувеличение, особенно хорошо заметное в монологе на «космические» темы. Однако и эта операция приводит к «щедринским» результатам: Шмаков для современного читателя — подобие органчика, механический человек, с весьма ограниченной программой — почти на уровне «не потерплю!» и «раз-зорю!».

И наконец, рядом со Шмаковым встает другой образ, напоминающий о Щедрине или Свифте, — город Градов, гнездо обывателей и мещан, испуганных революцией. Это по-прежнему не столько образ-герой, сколько образ-обстоятельство, образ-явление.

Итак, при всем различии идейных задач, стоявших перед Щедриным и Платоновым, «История одного города» и «Город Градов» построены на использовании сатирических приемов одного ряда. Это можно было бы объяснить литературными влияниями, инерцией жанра или близостью художественных замыслов, если бы структурные особенности щедринского образа не находили себе аналогий в произведениях многих других сатириков, творивших до Щедрина или после него.

В остром и злом сатирическом очерке «Один из королей республики» М. Горький с первой же страницы отвергает гротескно-фантастический взгляд на капиталиста как на чудовище, у которого «три желудка и полтора штук зубов во рту» и которое «с шести часов утра и до двенадцати ночи все время, без отдыха — ест». Его капиталист — ничем не выделяющийся человек, похожий на «старого слугу из аристо-

кратического дома Европы...». Но вот этот человек открывает рот — и тотчас в его речах обозначается одержимость маньяка, поглощенного одной целью: «делать деньги». Гротеск, как мы теперь видим, переведен из внешнего регистра во внутренний, однако по-прежнему направлен на изображение определяющей черты общественного явления. Герой очерка — не Форд и не Морган. Это просто анонимный миллионер, на чьем месте можно вообразить любого конкретного денежного туза уже с фамилией и личной биографией. Именно абстрактная фигура удобна для горьковского памфлета, посвященного сатирическим размышлениям о капитализме; она, благодаря своему «научному», очищенному от всяких конкретных примесей облику, отлично уживается с публицистикой.

Образ «щедринского типа» едва ли не самый распространенный в сатирической практике другого крупнейшего представителя социалистического реализма В. Маяковского. «Лишь одна любовь рекой залила и в бездну клонит» Петра Ивановича Сорокина, он — сплетник. У Петра Ивановича Болдашкина свой конек — подхалимство. Под сатирический прицел попадают олицетворенные социальные пороки: бюрократизм, ханжество, мещанство — и тотчас же становятся объектом гротескного переосмысления. Вполне в порядке вещей и жгучая мечта сплетника: «желаю, чтоб был мир огромной замочной скважиной», подобострастное рвение подлизы, чей язык «на метров тридцать догонять начальство вылез — мыльный весь, аж может бриться, даже кисточкой не мылась».

Ибо сатирический порядок вещей — это, как мы знаем, зачастую фантастический беспорядок.

Имена и отчества у сплетника и подлизы совпадают не случайно; герои тезки, потому что одинаковы их сатирические функции, функции формулы, которая не нуждается в излишних подробностях. Петр Иванович — это значит «имярек», «такой-то». Какой же именно в своей человеческой сущности — сатирику и читателю безразлично.

Автору «Теркина на том свете» тоже не нужны паспортные данные сатирических персонажей; об одном из них так прямо и сказано: «за столом — не сам, так зам — нам не все равно ли». Ознакомившись с характеристикой этого деятеля, руководителя «Гробгазеты», мы вынуждены будем вновь признать, во-первых, что и вправду «все равно», и, во-вторых, что перед нами очередной родственник Брудастого.

Весь в поту, статейки правит,
Водит носом взад-вперед:
То убавит, то прибавит,
То свое словечко вставит,
То чужое зачеркнет,
То его отметит птичкой,
Сам себе и Глав и Лит,
То возьмет его в кавычки,
То опять же оголит...
Вот притих, уставясь тупо,
Рот разинут, взгляд потух,
Вдруг навел на строчки лупу,
Избоченясь, как петух.
И, последнюю проверку
Применяя, тот же лист
Он читает снизу кверху,
А не только сверху вниз.

Очевидно, можно прийти к заключению, что при создании целой группы образов сатирический анализ нацелен преимущественно на определенную черту общественной жизни или на индивидуальную черту, «повернутую» в социальный план, ставшую общественным явлением, использует индивидуализацию в небольших масштабах, а фантастические мотивировки — весьма широко.

Попытаемся мысленно ввести героя, соответствующего этой характеристике, в рамки «объективного» художественного произведения, скажем, представить себе Брудастого, не менее солидного сановника, чем Каренин, одним из героев толстовского романа. Напрасный труд. Организм гротескного героя односторонне развит и должен погибнуть при столкновении с многообразием жизни, открывающимся в полнокровном повествовании. Брудастый, Петр Иванович, «редактор Гробгазеты» несут на себе печать условности, которая замыкает их в пределах сатирического мира.

Эта условность определяется не только гротесковым «перекосом», она связана также с «монотонностью», с большой социальной насыщенностью образа, то есть с качествами, которые придают произведению предельно «прямое» звучание, схожее с публицистическим.

Образы Органчика или горьковского капиталиста содержат повышенную долю абстракции, не лишаясь в то же время специфического, художественного облика. Они допускают более высокой удельный вес «чистой» мысли, чем, к примеру, образ Каренина. И этот факт влечет

за собой серьезные последствия. Поскольку существует категория образов прямых и откровенных, словно логические понятия, образов, которые заявляют о себе «не тот» без обиняков,— они могут быть использованы для рационалистического исследования жизни в формах, близких к «доказательству от противного».

Щедрин, избрав самодержавие объектом смеха, строит сюжет «Истории одного города» на гротескном разборе явления. В сущности, перед нами рассуждение, воплотившееся в живые картины и ставшее в них новой реальностью. Принцип сменяемости картин у Щедрина предопределяется внешним фактором, в данном случае, историко-философской концепцией автора, отнимающей у образа в интересах сатирической правды функцию саморазвития.

Весьма опрометчиво поступил бы тот, кто попытался бы предсказать дальнейшую эволюцию щедринского персонажа или содержание последующих глав «Истории», руководствуясь общепринятыми нормами человеческого мышления и поведения. Щедринский персонаж лишен психологии и действует только в соответствии с авторской логикой, которая иногда прячется за образ, как в рассказе об Органчике, а иногда, скажем, в главах, посвященных Угрюм-Бурчееву, выходит в текст, принимая вид рассуждений об идиотах вообще и об Угрюм-Бурчееве в частности. В «Истории одного города» художественное бытие — оборотная сторона авторской мысли. Оно является ее модификацией, отчуждением в образе, экспериментальным развитием.

В «Одном из королей республики» или в памфлетах Маяковского авторская логика вступает в единоборство с персонажем вовсе без забрала. Перед читателем разворачивается спор, или, точнее говоря, экзамен, в ходе которого повествователь железною рукой направляет реплики и поступки «испытываемого» в нужное для сатиры русло.

Такой подход к объекту сатиры в чем-то подобен логической дедукции, при которой неизблемый общий тезис становится отправным пунктом для последующих частных решений. И естественно, логическая посылка, явная или скрытая, легко оказывается во многих произведениях гротескной сатиры приводным ремнем действия.

Императоры Лилипутии и Блефуску никак не могут решить вопрос, с какого конца следует разбивать яйца — с острого или тупого. На этой почве происходит многолетняя кровопролитная война между двумя державами, и Гулливер вынужден принять в ней участие. Но конечно, Свифта меньше всего интересуют сказочные эффекты, такие, например, как пленение Гулливером блефусканского флота. Очевидно, мы имеем дело с иносказанием, опирающимся на реальные исторические события. Стоит обратиться к комментаторам — и они тотчас разъяснят, что сатирик действительно изображает религиозные разногласия между католиками и гугенотами. А вернее, сводит эти разногласия к абсурду.

Приспособленный к емким обобщениям, гротескный рационалистический образ естест-

венно тяготеет к решению крупных социальных и философских проблем. Так Вольтер, чтобы опровергнуть философский оптимизм Лейбница с его проповедью «все к лучшему в этом лучшем из миров», обрушивает на голову своего Кандида множество несчастий — и каждое из них, раскрывая ту или иную сторону действительности, становится деталью всеобъемлющей и, добавим, весьма безрадостной картины.

Сокрушительные удары по средневековью наносит бессмертная книга Рабле, предоставляющая образу-формуле самые широкие полномочия. Обращаясь к более поздним литературным фактам, можно вспомнить «Войну с саламандрами» К. Чапека, «Остров пингвинов» А. Франса, многие десятки других произведений как убедительное свидетельство содержательности и масштабности рационалистического образа.

Рационалистический образ, хотя и связан с «чистой мыслью», не имеет ничего общего с иллюстративным. Органчик сделал — и заслуженно! — самую блистательную для художественного персонажа карьеру: типический образ, он, наравне с Угрюм-Бурчеевым из той же «Истории одного города», стал нарицательным, то есть вернулся в действительность на правах всеми принятого обобщения, широко бытующего понятия. С другой стороны, какой иллюстративный образ ни взять, непременно выяснится, что ему не стать понятием, потому что и само он всего только тень понятия. Рационалистическая сатира пользуется языком *условных* образов, и эта условность так же высоко стоит над

иллюстративностью, как карикатура Домье — над схемой из анатомического атласа.

Рационалистический образ столь решительно заявляет о своей неполноценности, что чаша весов с гирькой «тот» никогда не перевешивает. Даже в его отношении к самому себе момент самопризнания настолько ничтожен, что может быть сведен к мысли «аз есмь», к констатации бытия, которое и является единственным положительным началом в этом герое. Конечно, ни Шмаков, ни Брудастый не терзаются рефлексией, ибо, как и все рационалистические персонажи, лишены духовной жизни и ничего о себе не знают, не имея, стало быть, возможности отрицать себя или одобрять. Оценка «не тот» лежит в сфере писательского и читательского сознания. Она резко обличительна.

Отсюда следствие. Если ни единый отблеск идеала не падает на сатирического героя, для сохранения комплекса «тот» — и «не тот» может оказаться необходимой материализация идеала в других образах произведения, выступающих в этом случае от имени «того». Вот почему зачастую памфлетный сюжет — диалог, в котором спорящие, сталкивающиеся стороны всегда в чем-то существенном, в чем-то, что определяет направление сатиры, враждебны. Это олицетворенные человеческие качества в баснях Эзопа или Крылова — доверчивость и коварство, хитрость и простодушие в масках волка и овцы, вороны и лисицы. Но это и противостоящие друг другу философские системы в повестях Вольтера, и целые классы в утопиях Уэллса, или у Маяковского в «Мистерии-Буфф».

Гротескно-рационалистический анализ, охватывая своим влиянием «художественную материю», образ, естественно кладет отпечаток на все компоненты произведения. Сюжетные функции персонажей резко разграничены в соответствии с позицией каждого из них по отношению к «повелителю гротеска» — наблюдателю. Нередко наиболее активный герой является агентом наблюдателя в произведении; это наблюдатель, перенесенный из реального мира в вымышленный. Будучи своеобразным органом сатирического зрения, он нередко избегает участи сатирического объекта, но зато сатирические объекты не могут избежать его самого; именно в «контактах» между героем-наблюдателем и наблюдаемыми героями формируется сюжет, зачастую условный, как бы переключенный в сослагательное наклонение. В зависимости от «дислокации» объектов, а также их сущности, герой-наблюдатель вынужден выбирать для себя тот или иной путь в сатирическом мире. Он шагает по ступенькам классического силлогизма, по замысловатой спирали парадоксов. Он совершает прыжки, словно живет на Луне в условиях относительной невесомости, едва волочит ноги, как «посетитель» планеты-гиганта. Он посещает несуществующие края в поисках знакомых земных видений — и вполне реальные страны ради встречи с небывалыми чудесами. Герой-наблюдатель — вечный скиталец, забывший покой, реальное время, привычные приметы географического пространства.

Ласарильо с Тормеса или Жиль Блаз, как и

десятки других плутов, путешествуя, довольствуются каретами своих хозяев и дорогами феодальной Испании, Франции или Англии. В конце концов они не прочь побродяжничать и на своих двоих. Но чем сложнее и отвлеченней вопросы, разрешаемые сатирой, тем ощутимей вмешательство гротеска в сюжетное развитие, тем фантастичней маршруты героев. И вот уже Гулливер терпит кораблекрушение, чтобы попасть к лилипутам, янки отправляется в эпоху короля Артура, герой Сирано — на Луну, а лесажевский хромой бес — в полет над ночным Мадридом. Можно вспомнить также похождения Пантагрюэля, визит Василия Теркина на тот свет, Велосипедкина и Чудакова — в будущее. Да мало ли невероятных путешествий совершается в сатире?

Есть, правда, и другая разновидность рационалистического сюжета. Когда наблюдатель-сатирик, тот же Платонов в «Городе Градове», отказывается от услуг своего художественного «уполномоченного», героя-комментатора, оставляя образ-объект и читателя с глазу на глаз, действие утрачивает внешнюю динамичность. Теперь господствуют описание, простейшая ситуация. Центральный образ получает «камерную», портретную трактовку. Интересно то, что внутренняя напряженность сюжета при этих условиях не спадает. Развитие образа, как при герое-комментаторе, так и без него, активно продолжается в сфере читательского восприятия. Идет обратное превращение аллегории и абстракции в жизненный факт, эзопова языка — в повседневный.

Образ-обстоятельство, разумеется, поставлен в конкретные условия, являющиеся для него обстоятельствами более высокого порядка, чем он сам. Такими «обстоятельствами обстоятельств» с наибольшей определенностью выступают в рационалистической сатире пространство и время, причем эти категории, будучи важнейшими «характеристиками» гротескного мира, обнаруживают здесь свою тесную взаимную связь настолько недвусмысленно, что трудно не согласиться с замечанием английского математика К. Дьюрелла, увидевшего в фантастических книгах Л. Кэролла «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье» предощущение теории относительности. Время и пространство, как мы увидим, в сатирической фантастике неотделимы друг от друга.

В пространство и во время проецируются мотивы путешествия, позволяющие сатирику сконцентрировать в образе обширную художественную «информацию», нужную для выявления жизненных контрастов, а контрасты, как известно, — обязательный элемент комического противоречия. Иначе бы оно вообще не было бы противоречием.

Поскольку противопоставление одного предмета другому, взят ли он как понятие или как образ, протекает принципиально одинаково, то именно в контрасте логические и художественные интересы совпадают до полного слияния. И естественно, что ситуация, построенная на контрасте, больше, чем какая-либо другая, соответствует рационалистическому образу.

Но одно дело — контраст между ростком и

деревом. И совсем другое, скажем, между деревом и паровозом. В первом случае сравниваются два состояния, предмет же один, во втором случае сопоставляются два предмета. Сравнивая положительное с отрицательным или одну разновидность отрицательного с другой, сатирик получает контраст между «деревом» и «паровозом». Этот контраст легко «добывается» в обычном, «земном» путешествии, протекающем в русле обычного времени.

Отыскивая внутреннюю противоречивость явления, сатирический анализ, естественно, прибегает к контрасту между «ростком» и «деревом», стремится представить объект на различных этапах развития, создать экспериментальные условия, в которых явление полнее выразило бы свою сущность, могло бы быть соотнесено хотя бы в сознании читателя с самим собой в другом облике. И вот в сатиру вводится *вымышленное пространство*, где развертывание образа-формулы, выполняемое героем-наблюдателем, может беспрепятственно осуществляться вне законов повседневного здравого смысла. События, закрепленные за этим «пигде», за вымышленным пространством, по сути дела оказываются вне реального времени. О них нельзя сказать, что они происходят сегодня, происходили вчера или будут происходить завтра. Они ни в былом, ни в настоящем, ни в будущем, а как бы где-то сбоку, в стороне от потока времени, хотя имеют смысл только в соотнесении с действительной жизнью.

В конце концов, если вдуматься, неопределенное вымышленное время, с какими про-

странственными представлениями его ни ассоциировать, открывает безграничный простор сатирической фантазии. Сплав вымышленного времени со сколь угодно реальным пространством дает в итоге вымышленный мир. Не удивительно, что сатирические путешествия нередко знакомят нас с явлениями, погруженными в поток времени, распластанными во времени, рассеченными временем на несколько вариантов. Плывая по течению, герой-наблюдатель попадает в будущее, как Велосипедкин, герой «Клопа» и многочисленные персонажи утопических романов. Повернув вспять, он может очутиться за круглым столом короля Артура *Время* в рационалистических произведениях — *важнейшее средство сатирического анализа*. Оставаясь регулировщиком событий в их последовательности, оно обретает здесь, и в этом нетрудно убедиться, новую функцию: сюжетной пружины. Уже в рассказе Тани Анциферовой комический эффект является эффектом «перевернутого» времени. Такой же «обмен ролями» между отцом и сыном происходит в «Детской площадке» Р. Бредбери. Но, разумеется, в отличие от Тани, литератор извлекает из сброшенных со счета лет сатирическую пользу: омоложенные герои обретают новую точку зрения на мир, а мы — на них самих.

Перенос персонажа из одной эпохи в другую, из сегодня в завтра или вчера открывает тайные закономерности явления, подчеркивает смешные стороны объекта, делающиеся особенно различимыми на обновленном фоне. Стоит ли приводить всем памятные примеры из тве-

новского «Янки», где средневековые рушатся в столкновении с американским образом жизни, а последнему наносят немало сатирических ударов рыцари круглого стола?

У Щедрина в «Истории одного города» под маркой былого вводится современность. На этот раз путешествие — мнимое. Но вполне реальна двойственность картины, дистанция между тем, что изображается, и тем, что подразумевается. Снова время — обманчивый путь через прошлое в настоящее, переводчик с Эзопова языка на язык современности.

Но вот, скажем, такой случай. Наивный сын природы, индеец-гурон из вольтеровского «Простака» попадает в цивилизованное общество. Или марсианин навещает землю. Не пространство ли, отделяющее мир Простака от реального мира, создает сюжетную коллизию? Нет, опять время, выступающее, правда, под маской вымышленного пространства. Вся суть сатиры — в противопоставлении или сравнении различных эпох, а в итоге — различных мировоззрений.

Наглядный пример накопления юмора за счет хронологических перестановок и сдвигов — весьма распространенная в сатирической литературе стилизация, осовременивание древности или архаизация современности.

Вот для примера эпизод из «Голубой книги» М. Зощенко — короткий исторический рассказ, «заверстаный» сатириком в длинную подборку рассуждений, «случаев», фактов, которые, суммируясь, создают комплексный образ старого мира:

«...Однажды римский диктатор Сулла... захватив власть в свои руки, приказал истребить всех приверженцев своего врага и противника Мария. А для того чтобы никто не избег этого истребления, Сулла, будучи большим знатоком жизни и человеческих душ, назначил необычайно высокую цену за каждую голову.

Он объявил, что за каждого убитого он заплатит по двенадцать тысяч динариев (около пяти тысяч рублей золотом).

...Эта высокая цена столь подействовала на воображение граждан, что (история рассказывает) «убийцы ежечасно входили в дом Суллы, неся в руках отрубленные головы».

Мы приблизительно представляем себе, как это было.

— Сюда, что ли?.. С головой-то...— говорил убийца, робко стуча в дверь.

Господин Сулла, сидя в кресле в легкой своей тунике и в сандалиях на босу ногу, напевая легкомысленные арийки, просматривал списки осужденных, делая там отметки и птички на полях.

Раб почтительно докладывал:

— Там опять явились... с головой... Принимать, что ли?

— Зови.

Входит убийца, бережно держа в руках драгоценную ношу.

— Позволь! — говорит Сулла. — Ты чего принес? Это что?

— Обыкновенно-с... Голова...

— Сам вижу, что голова. Да какая эта голова? Ты что мне тычешь?

— Обыкновенная-с голова... Как велели приказать...

— Велели... Да этой головы у меня и в списках-то нет. Это чья голова? Господин секретарь, будьте любезны посмотреть, что это за голова.

— Какая-то, видать, посторонняя голова,— говорит секретарь,— не могу знать... Голова неизвестного происхождения, видать, отрезанная у какого-нибудь мужчины.

...Убийца робко извинялся.

— Извиняюсь... Не на того, наверно, напоролся. Бывают, конечно, ошибки, ежели спешка. Возьмите тогда вот эту головку. Вот эта головка, без сомнения, правильная. Она у меня взята у одного сенатора.

— Ну вот это другое дело,— говорит Сулла, ставя в списках палочку против имени сенатора.— Дайте ему там двенадцать тысяч... Клади сюда голову. А эту забирай к черту. Ишь зря отрезал у кого-то...

— Извиняюсь... подвернулся.

— Подвернулся... Это каждый настрижет у прохожих голов,— денег не напасешься.

Убийца, получив деньги и захватив случайную голову, уходил, почтительно кланяясь своему патрону».

Сатирическая «теория и история» денег — чисто рационалистический замысел, эпизод с отрубленными головами — один из аргументов против жадности в ряду многих других. И нельзя не признать, что «осовременивание» действующих лиц придает сцене неповторимый художественный блеск. Может быть, иными средствами и не

создать столь острое ощущение холодной повседневной жестокости, жуткой в своем комизме.

Зачастую эффект «перевернутого времени» — стилеобразующий прием. Маниловские дети носят откровенно насмешливые античные имена: Алкид и Фемистоклос. Мелкий канцелярист-столоначальник подгримирован в сцене у Коробочки под героя мифологии: «Прошу посмотреть на него, когда он сидит среди своих подчиненных — да просто от страха и слова не выговоришь! гордость и благородство, и уж чего не выражает лицо его? просто бери кисть, да и рисуй. Прометей, решительный Прометей! Высматривает орлом, выступает плавно, мерно. В обществе и на вечеринке будь все небольшого чина, Прометей так и останется Прометеем, а чуть немного повыше его, с Прометеем делается такое превращение, какого и Овидий не выдумает: муха, меньше даже мухи, уничтожился в песчинку!»

Развитие событий в сатире также может быть охарактеризовано с позиций времени. Под этим углом зрения можно выделить сюжеты действия и сюжеты состояния. Есть произведения, герои которых постоянно куда-то мчатся, что-то ищут, от кого-то бегут. И есть другие произведения. Там персонаж подчеркнуто вял, никаких решительных шагов не предпринимает. Если в первом случае главное действующее лицо — обозреватель, быстродвигающийся в поисках материала для создания емкого синтетического «коллективного» образа, такого, как нравы целого класса, то во втором — герой сам является объектом сатирического анализа. Но, разумеет-

ся, типы сюжетов, названные выше, в чистом выражении встречаются не часто. Распространены в литературе преимущественно смешанные варианты.

Важнейшая временная категория — темп — оказывается в сатире инструментом гротеска. Иногда персонажи мечутся, дергаются и прыгают, как пешеходы в первых кинофильмах. Так ведут себя герои «Кандида». Иногда едва передвигают ноги, словно при ускоренной съемке. Таков жизненный тонус обитателей «Города Градова». Возможно и полное торможение сюжета, сведение его к нулю ради вставного рассказа или каких-нибудь рассуждений.

Практикуется перестановка поступков во времени. Предположим, герой сначала высказывается, потом действует. Книга предлагает читателю обратную последовательность сцен, которая и является в определенных случаях средством шаржирования. Иными словами, различие между фавбулой и сюжетом открывает возможность для гротескного преломления фактов.

При рационалистическом анализе художественные функции времени раскрываются наиболее полно и свободно, но в принципе оно имеет важнейшее значение для всей сатирической литературы. Это закономерно. Ведь комическое явление в жизни также развивается во времени, обнажая в некой хронологической последовательности свою противоречивость, сменяя мнимый облик явным, распознавая в себе устаревшие и новые черты, или, — в конечном счете, — прошлое и будущее, скрепленные непрочным обручем настоящего.

Ни рационалистические сюжетные мотивировки, ни гротескный рационалистический образ отнюдь не предначертаны самой действительностью для определенного материала. Они обусловлены тем идейным «поворотом», который писатель, исходя из фактов, навязывает фактам, его углом зрения на материал.

С другой стороны, аналитические средства сатиры не являются готовыми элементами художественного единства. Это всего только принципы, которыми пользуется творческая индивидуальность для того, чтобы полнее выразить свое субъективное отношение к предмету критики в своей неповторимой изобразительной манере.

Маневренный и гибкий рационалистический сюжет, емкий, смело обобщающий гротескный образ, естественно, оказываются нужными для освоения огромных пластов материала.

В двадцатые годы, сразу же после Октября, в период зарождения социалистического реализма, в советской литературе появились гротескные повести, резко обличавшие, подобно платоновскому «Городу Градову», затхлую «провинциальную» косность, которую сатирики воспринимали как самое тяжкое зло, доставшееся новому обществу в наследство от старого.

Тогда же бурно развивался и сатирико-утопический роман. Этот жанр облегчал писателю поиски такой творческой позиции, которая позволила бы обозреть прошлое, настоящее, будущее во всех их разносторонних взаимоотношениях, охватить взглядом из «машины времени» ход мировой истории. Жанр созрел, как только жизнь этого потребовала.

И так всякий раз. Бессмертный роман Рабле появился в литературе как веселый гробовщик средневековья. «История одного города» была написана в период кризиса самодержавно-крепостнической системы. И «Теркин на том свете» вышел в этот «свет», когда партия показала, какой ущерб нанес народу культ личности.

Разумеется, «чистая культура» рационалистического образа в литературе дает сложные соединения, вступая во взаимодействие с другими способами сатирического видения. В приведенном рассказе Зоценко, к примеру, немало точных бытовых штрихов и пародийных интонаций, никак не связанных с абстрактным мышлением. А великие произведения мировой сатиры, такие, как «Гаргантюа и Пантагрюэль» или «Мертвые души», успешно сочетают на равных правах несколько систем анализа.

И тем не менее, чтобы разобраться в основных принципах сатиры, очень важно установить, что комическая ситуация «тот — и не тот» во многих случаях осмысливается посредством слабо индивидуализированных обобщений, посредством анализа, схожего с логическим и в то же время логичным «наоборот», посредством гипотезы, которую подкрепляет затем художественный эксперимент, что, наконец, гротеск в этих случаях очень резок.

ПУТЕШЕСТВИЕ В ХАРАКТЕР

Сатирический анализ нередко входит в теснейшее соприкосновение с предметом критики и отыскивает комическое в нем самом. Поскольку проявления человека как социального типа «монополизировал» гротескно-рационалистический образ, сатира обращается в этом случае к внутренней жизни личности, к индивидуальному характеру.

Откроем наугад щедринских «Господ Головлевых». У Иудушки проситель, обнищавший мужик Фока. «Так как же ты говоришь, ржицы тебе понадобилось», — слышим мы скрипучий голос Иудушки.

«— Да, ржицы бы...

— Купить, что ли, собрался?

— Где купить! в одолжение, значит, до новой!

— Ахти-хти! Ржица-то, друг, нынче кусается! Не знаю уж, как и быть мне с тобой...

Порфирий Владимирович впадает в минутное раздумье, словно и действительно не знает, как ему поступить: «И помочь человеку хочется, да и ржица кусается»...

— Можно, мой друг, можно и в одолжение ржицы дать,— наконец говорит он: — да, признаться сказать, и нет у меня продажной ржи: терпеть не могу божьим даром торговать! Вот, в одолжение — это так, это я с удовольствием. Я, брат, ведь помню: сегодня я тебе одолжу, а завтра ты меня одолжишь! Сегодня у меня избыток,— бери, одолжайся! четверть хочешь взять — четверть бери! осьминка понадобится — осьминку отсыпай! А завтра, может быть, так дело повернет, что и мне у тебя под окошком постучать придется: одолжи, мол, Фокушка, ржицы осьминку — есть нечего!

— Где уж! пойдете ли, сударь, вы!..

— Я-то не пойду, а к примеру... И не такие, друг, повороты на свете бывают. Вот, в газетах пишут: какой столб Наполеон был, да и тот прогадал, не потрафил. Так-то брат...»

Кажется, Иудушка полон благожелательства, и мужик получит, чего хочет. И действительно, дело слаживается. Но «слаживается, как хочется Порфирию Владимировичу». И вот уже Иудушка, оставшись наедине с самим собой, «берет лист бумаги, вооружается счетами, а костяшки так и прыгают под его проворными руками... Мало-помалу начинается целая оргия цифр. Весь мир застилается в глазах Иудушки словно дымкой, с лихорадочной торопливостью переходит он от счетов к бумаге, от бумаги к счетам. Цифры растут, растут...»

Художественный смысл эпизода состоит в сатирическом разоблачении сладкого Иудушкина словоблудия. Взятый «на пробу» елей обнаруживает в себе немалую дозу яда. Налицо неожиданно раскрывающееся комическое противоречие между словесной оболочкой героя и его сущностью.

Отличительный признак сатиры—гротеск — в приведенной сцене имеет совсем не тот вид, что в рационалистических произведениях. Теперь гротеск отказывается от фантастических преобразований. Он как бы маскируется, приспособляясь к «наличному» материалу, и разрушает контуры объекта только за счет его же внутренних «ресурсов», едва различимыми подчеркиваниями, переакцентировками или выбором повествовательных ракурсов, в числе которых не последнее место занимает публицистическое освоение (вернее, отчуждение) мишени, а в некоторых произведениях — взгляд на нее с какой-то специфической точки зрения, например, с позиции вымышленного рассказчика.

В таком понимании гротескна и политическая сентенция Иудушки: «какой столб Наполен был, да и тот прогадал...», и дважды повторенная коммерческая мыслишка: «ржица кусается». Гротеском затронуты речи героя, костяшки, прыгающие под его руками, цифры, оргия цифр, завладевшая его душой.

В публицистически обнаженных репликах автора Иудушкина двойная бухгалтерия — предмет прямого обвинения. И эта гневная распрямленность щедринского слова, охватываю-

щего несколькими точными штрихами внутренний мир героя, также показывает нам Иудушку в гротескном плане.

Наконец принцип художественного отбора. Совершенно очевидно, что в центре писательского внимания — человеческая индивидуальность, человеческая жизнь как осуществление этой индивидуальности. Но не менее очевидно и другое. Писателем взята индивидуальность однобокая, целиком обращенная «во внутрь», в себя. Объект сатиры как бы человек, но именно «как бы», потому что он не обладает человеческой разносторонностью и духовная жизнь его сводится к одной-единственной страсти: к стяжанию. Отпадают лишние питательных соков прочие человеческие чувства, выстраиваются в узкий ряд поступки — перед нами стяжатель. В самой постановке художественной проблемы уже сделано гротескное допущение: признано возможным вести психологические изыскания в русле одного, хотя бы и определяющего личного качества.

Но что очень важно в Иудушке — так это то, что, несмотря на свою сатирическую однолинейность и определенность, герой для нас *стяжатель*, но не *стяжательство*, и рассматривается автором как личность, которая, конечно, социальна, но не как социальное явление, лишенное всего личного. Словом, важно то, что образ раскрывается в психологическом плане и что гротеск приводит нас к познанию духовной жизни человека.

Вспомним еще «Миргород». Детально, до самой мизерной подробности выписана жизнь

Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны. С исключительной добросовестностью переданы все их разговоры, перечислены привычки. Герои как на ладони у сатирика, видные ему насквозь, до тончайшего нерва, понятные до последнего вздоха. А как бережно воспроизведены перипетии ссоры Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, не забыты ни бекеша, ни бумажка с семенами от съеденной дыни, ни гусиный хлеб, который один «ненавистный сосед» выстроил на зло другому «с дьявольской скоростью». Тон сатирика в обоих рассказах эпичен, медлительно-плавен, словно о ратных подвигах идет повествование, словно описывается бой Ахилла с Гектором или щит Ахилла, а не ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, знаменитая миргородская лужа или какой-нибудь плетень. Создается гротескный контраст между манерой изложения, проникновенно обращенной к психологии, быту, к жизни персонажей как к внутренне значительным явлениям, и действительной пустотой, никчемностью этой жизни. Психологический анализ, не восставая против героев, против их высокой самооценки, постоянно применяясь к их уровню, исподволь разрушает идиллическую безмятежность изображаемой действительности.

Речь героя, его мысли, поступки, его мимика — все это в «Господах Головлевых», в сатирических повестях «Миргорода» — путь «в человека». Личность — центр художественного мироздания. И способ познания этой личности — бдительный контроль над нею. Мы име-

ем дело еще с одним методом сатирического анализа, идущим к обобщениям через индивидуальность, которую писатель рассматривает скрупулезно, словно под микроскопом. К большому, к выводам — непременно от малого, к образу — от детали, к абстракции — от подчеркнуто конкретного — таково движение сатирической мысли, напоминающее теперь индукцию. Но, кстати сказать, логическое конструирование в «Старосветских помещиках» или «Господах Головлевых» не играет той роли, какую оно выполняло в рационалистических произведениях. В самом деле, события в «Господах Головлевых» идут своим чередом, и этот «черед» зависит от взаимодействия выведенных характеров...

Иудушка и Органчик созданы одним писателем, но отнюдь не из одного «теста». Различия между этими героями определяются соотношением общего и индивидуального в образе. В Органчике преобладает общее, в Иудушке — индивидуальное.

Действие в сатирико-психологическом произведении уже не может развиваться по схеме сменяющихся тезисов или сталкивающихся аргументов. Чаще всего сатирико-психологический сюжет — описание-портрет либо жизнеописание. В обоих случаях он представляет собой объяснение и раскрытие характера через поступки, мысли, реплики.

Однако психологическая сатира способна сосуществовать и рационалистическим сюжетам. Образ, попавший в кругозор героя-наблюдателя, может быть элементом формулы, деталью

комплексного образа и, наряду с этим, индивидуальностью. Герою-наблюдателю из плутовского романа — Жиль Блазу, Гусману де Альфараче или Молю Флендерс, — отнюдь не отказано в праве на личную неповторимость, интимные чувства, а в конечном счете на живой характер, хотя общий замысел произведения в этих случаях по-прежнему рационалистический. Образ-формула выступает здесь как обстоятельство, способствующее раскрытию образа-характера.

Вполне естественно, что во многие произведения сатирико-психологический анализ, с его тонким штриховым гротеском тонов и деталей, входит вместе с рационалистическим как партнер и союзник. Такое сочетание намечается, например, у Гоголя в «Миргороде», где образ явления, образ провинциальной дикости вырастает из индивидуальных образов Ивана Ивановича, Ивана Никифоровича, Пульхерии Ивановны и т. п. Ощущение условности, столь острое при рационалистическом анализе, часто спадает, а то и вовсе сходит на нет, когда в дело вступает психологический юмор.

Методы сатирического анализа, о которых шла речь, способны к активному взаимодействию, ибо их объединяет как общность цели, критический пафос, так и характерная черта комического образа — противоречивость. Вот почему, доведись Иудушке встретиться с Брудастым, они куда легче нашли бы общий язык, чем Брудастый и Каренин. В ответ на «Раззорию!» Иудушка посетовал бы на дороговизну да на свои страдания; по поводу «Не потерплю!»

помянул бы еще раз Наполеона. Словом, объяснились бы.

Сатирико-психологический анализ «молоде» рационалистического. Он зародился в литературе позже, сопровождая становление полнокровного реалистического метода и выражая усилившийся интерес искусства к человеку. Последним обстоятельством объясняется, в частности, то, что сатирико-психологический образ часто согрет откровенно жалостливым чувством, окрашен тонами горечи и грусти, как это мы видим, например, у Гоголя.

Формирование социалистического реализма в сатире также прошло не только через «рационалистический» этап, но и через «психологический». С ним связаны имена таких крупных прозаиков, как Л. Леонов («Записки Ковякина...»), но, конечно, главным представителем этого направления должен быть назван М. Зощенко, автор «Сентиментальных повестей», «Мишеля Синягина», «Возвращенной молодости».

Жизнь индивида у Зощенко разложена на простейшие поступки, те, в свою очередь, — на жесты, мимические движения, реплики. У нас на виду практические помыслы героя теряют качества человеческой мысли, животные желания вытесняют эмоцию. Основной сюжетной единицей становится бытовая сценка. Гротескное действие с его напряженным ритмом и неожиданными поворотами событий не нужно в повествовании, принявшем вид «жития». Гротеск теперь обращен «во внутрь» и обслуживает психологическое исследование. Если, на-

пример, «космические» думы Шмакова в «Городе Градове» были своеобразной «абсолютной идеей» бюрократизма и не раскрывали личность героя, то, напротив, соображения обывателя Кашкина из «Возвращенной молодости» по поводу планет с «укороченными» сутками насквозь пропитаны его, сугубо кашкинским, субъективным мировосприятием.

«Ну, хорошо,— говорил он о жителях этих планет,— ну, пускай они спят три часа, ну, пускай работают четыре часа, но три-то часа, поймите, мне же мало для личных дел. Все-таки хочется туда-сюда пойти. Я не говорю — театр. В театрах я почти не бываю. Но мало ли? Одних трамваев другой раз ждать час и больше приходится. Или там чего-нибудь купить — цельные сутки стоять. Нет, это у них что-то уж очень торопливая жизнь. У нас все-таки, знаете, лучше. Хотя тоже, конечно, много неувязок, но в двадцать четыре часа мы все неувязки можем уложить. У нас хватает этих часов для беспорядка».

Зощенковский герой — обыватель за решением чисто «животной» задачи: как выжить. Зброшенный судьбой в среду себе подобных, он тем не менее всегда в положении новоявленного Робинзона — вне большого коллектива, вне социальных страстей, вне мироздания. Но конечно, он не Робинзон и нисколько не похож на человека, который раскрывает себя в труде и которому труд сохраняет его самого. Для героя «Сентиментальных повестей» труд органически неприемлем. Предметом сатирико-психологического анализа в зощенковских по-

вестях выступает человек, теряющий человеческий облик. Объяснение распада личности сатирик ищет в психологии героя.

Познакомимся с историей гибнущего безвольного интеллигента, «малоизвестного, небольшого поэта» Мишеля Синягина, как она изложена устами простодушного рассказчика в одноименной повести.

Мишель принадлежал к тем «возвышенным» людям, с «нежными душами», которые «просто даже плакали при виде лишнего цветка на клумбе или прыгающего на навозной куче воробушка». Он любил «таких прекрасных, отличных поэтов и прозаиков, как Фет, Блок, Надсон и Есенин», и, не отличаясь оригинальностью таланта, склонен был им подражать. Из-под синягинского пера выходили стихи, полные «гражданской грусти».

В интимной сфере Мишель был личностью раздвоенной, ибо хотя и «любил нереально какую-то неизвестную женщину, блестящую в своей красоте и таинственности», но в то же время успешно прошел сквозь «черновую любовь» к недавней гимназистке Симочке, подарив ей ребенка. Вскоре после свадьбы «Мишель написал новое стихотворение «Нет, не удерживай меня, младая дева» и стал быстро и торопливо укладывать свои чемоданы».

Мишель поселился у тетки в Ленинграде, жил на теткойны средства, затеял роман с молодой дамой, «рожденной для лучшей судьбы и беспечной жизни». А когда вконец обнищал, — очутился на бирже труда. Мишель мог бы поехать на торфяные разработки. Но «это

предложение страшно поразило Мишеля и даже напугало».

Начался последний акт этой потерянной жизни. Синягин стал просить милостыню. «При этом Мишель низко кланялся, и приветливая улыбка растягивала его лицо. И, низко кланяясь, он следил глазами за монетой, стараясь поскорей угадать ее достоинство». Он «вел сносную и даже сытную жизнь», но, случилось, уносил с вешалки чужое пальто. Шли годы. Синягин жил в ночлежке, нищенствовал, ругался, дрался. И с горя вспомнил Симочку. Потянуло к ней, к верным харчам, к теплу. Добрался Синягин до родного города. Попросил приюта у Симочки и ее мужа. А потом заболел и умер.

Даже в простом пересказе повести заметно тяготение писателя к исследовательскому, как бы естествоиспытательскому решению темы, приведшее его впоследствии, в «Возвращенной молодости» и «Перед восходом солнца» к чисто научным размышлениям о причинах психических расстройств. История Мишеля Синягина — это история духовной деградации в сатирических картинах. И хотя гибель Мишеля в какой-то мере мотивирована социально — описанием слащаво-сентиментальной атмосферы синягинского детства, она прежде всего предопределена ущербностью самой личности.

Если для рационалистического мышления в сатире характерно тяготение к эксперименту, то психологический анализ предпочитает наблюдение. Для Брудастого со всеми подробностями его облика никак не отыщешь двойника в жизни. Зато прототип Иудушки может быть

представлен как реальное лицо, весьма схожее со своим окарикатуренным литературным портретом. Точно так же читатель вправе рассчитывать, что какие-то эпизоды из жизни Акакия Акакиевича или Мишеля Синягина списаны с натуры. И в самом деле, П. В. Анненков вспоминает, как однажды при Гоголе рассказан был канцелярский анекдот о бедном чиновнике, «который необычайной экономией и неутомимыми, усиленными трудами сверх должности накопил сумму, достаточную на покупку хорошего лепажевского ружья...». Ружье было потеряно, чиновник слег в горячке и едва не погиб.

Нет сомнения в том, что перед нами ситуация, положенная Гоголем в основу «Шинели». В высшей степени оправданные художественные изменения, которые были внесены писателем в анекдот, чтобы он стал повестью, не отменяют, а скорее выделяют важнейшую функцию наблюдения при сатирико-психологическом анализе. Гоголь сделал свою повесть шедевром реалистического искусства, в частности благодаря тому, что синтезировал наблюдения «из разных источников» в целостную образную систему.

На неопубликованных страницах автобиографической книги «Перед восходом солнца» М. Зощенко рассказывает о судьбе поэта Т., удивительно похожей на синягинскую. «Я был свидетелем, как уходил этот мир, как с плеч его соскользнула эта непрочная красота, эта декоративность излишества,— пишет Зощенко. И продолжает: — Я вспомнил одного поэта —

А. Т...ва. Он имел несчастье прожить больше, чем ему надлежало. Я помнил его еще до революции, в 1913 году. И потом я увидел его через десять лет.

Какую страшную перемену я наблюдал. Какой ужасный пример я увидел.

Вся мишура исчезла. Все возвышенные слова были позабыты. Все горделивые мысли были растеряны.

Передо мной было животное, более страшное, чем какое-либо иное, ибо оно тащило за собой привычные профессиональные навыки поэта.

Я встретил его на улице. Я помнил его обычную улыбочку, скользившую по губам, — чуть ироническую, загадочную. Теперь вместо улыбки был какой-то хищный оскал.

Порывшись в своем рваном портфеле, поэт вытащил тоненькую книжечку, только что отпечатанную. Сделав надпись на этой книжечке, поэт с церемонным поклоном подарил ее мне.

Боже мой, что было в этой книжечке!

Ведь когда-то поэт писал:

Как девы в горький час измены,
Цветы хранили грустный вид.
И, словно слезы, капли пены
Текли с их матовых ланит...

Теперь, через десять лет, та же рука написала:

Пышны юбки, алы губки,
Лихо тренькает рояль,
Проституточки-голубки,
Ничего для вас не жаль...

Все на месте, все за делом
И торгует всяк собой:
Проститутка статным телом,
Я — талантом и душой.

В этой книжечке, напечатанной в издании автора (1923), все стихи были необыкновенные. Они прежде всего были талантливы. Но при этом они были так ужасны, что нельзя было не содрогнуться, читая их.

В этой книжечке имелось одно стихотворение под названием «Моление о пище». Вот что было сказано в этом стихотворении:

Пищи сладкой, пищи вкусной
Даруй мне, судьба моя,—
И любой поступок гнусный
Совершу за пищу я.
В сердце чистое нагажу,
Мыслям — крылья остригу,
Совершу грабеж и кражу,
Пятки вылижу врагу!

Эти строчки написаны с необыкновенной силой. Это смердяковское вдохновенное стихотворение почти гениально. Вместе с тем история нашей литературы, должно быть, не знает сколько-нибудь равного цинизма, сколько-нибудь равного человеческого падения.

Впрочем, это не было падением, смертью при жизни, распадом, тлением. Поэт по-прежнему оставался здоровым, цветущим, сильным. С необыкновенным рвением он стремился к радостям жизни. Но он не пожелал больше врать. Он перестал притворяться. Перестал лепетать слова — ланиты, девы, перси. Он заменил эти слова иными, более близкими ему по духу. Он

сбросил с себя всю мишуру, в которую онрядился до революции. Он стал таким, каким он и был на самом деле — голым, нищим, омерзительным...

...Этот поэт Т. действительно стал нищим. Он избрал себе путь, который не заслуживал. Я увидел его однажды на углу Литейного. Он стоял с непокрытой головой. Низко кланялся всем, кто проходил мимо.

Он был красив. Его седеющая голова была почти великолепно. Он был похож на Иисуса Христа. И только внимательный глаз мог увидеть в его облике, в его лице нечто ужасное, отвратительное — харю с застывшей улыбкой человека, которому больше нечего терять...

...Я встретил Т. год спустя. Он уже потерял человеческий облик. Он был грязен, пьян, оборван. Космы седых волос торчали из-под шляпы. На его груди висела картонка с надписью: «Подайте бывшему поэту»...

Пожалуй, не может быть двух мнений о чувствах автора. Он от всей души презирает как Мишеля Синягина, так и его вероятный прототип, хотя и в мемуарах и в повести сквозит обида за человеческое достоинство, униженное и попранное самим человеком. Вместе с тем, повести недостает чего-то неуловимо тонкого и очень существенного, гоголевского. Чего же? Может быть, той художественной решимости, которая заставляет писателя отложить в сторону ружье, если оно не стреляет, и заменить его шинелью. Иными словами, реши-

мости вывести судьбу поэта Т. на орбиту крупных социальных обобщений.

Острый скальпель сатирико-психологического анализа оправдывает себя, когда хирургическое вмешательство в психику человека становится общественной потребностью, когда болезнь Иудушки Головлева, например, получает столь опасное распространение, что, «оперируя» своего героя, сатирик вступает в борьбу с явлением типическим.

ВЕСЕЛЫЙ ДВОЙНИК

Небезызвестный персонаж «Золотого теленка» Васисуалий Лоханкин некоторыми чертами облика и биографии напоминает Мишеля Синягина. Оба, например, кичатся своими духовными запросами, один прикидывается поэтом, другой — мыслителем. Оба по уши погружены в праздность, оба на «исходе жизненного пути» нищенствуют. Лоханкин так же, как и Синягин, вторгается в новую семью своей бывшей жены на правах приживальщика. И конечно, прототипом Васисуалия вполне мог бы оказаться тот же поэт Т.

Вместе с тем, между героями лежит дистанция если и не огромного размера, то вполне изрядная, и определяется она, очевидно, отнюдь не их индивидуальными или социальными свойствами. Знакомясь с Мишелем, мы испытываем брезгливость, тоску и отвращение. Мы осознаем также его комическую раздвоен-

ность, но непосредственной смеховой реакции герой не вызывает. Смех как бы останавливается на полпути, на уровне интеллектуальной оценки объекта, избегая эмоционального выражения. Над Васисуалием мы смеемся бесконтрольно. Мы просто не можем не смеяться. Глубокое осмысление образа начинается позже: это теперь вторичный процесс.

Сравнивая Мишеля и Васисуалия, довольно легко заметить, что синягинские приключения и злоключения повторены Лоханкиным с явной насмешкой, с издевательскими подчеркиваниями и передергиваниями. Словно некий шут вызвался сыграть роль зощенковского героя и вот теперь передразнивает его, копируя то один штришок, то другой, утрируя без удержу и все же оставаясь верным натуре.

Посмотрим, как показано возвращение заблудшего мужа в «Мишеле Синягине» и в «Золотом теленке».

У Зощенко: «Путаясь в словах и со страхом называя фамилии, Мишель стал спрашивать о бывших жильцах, об арендаторе дома и о Серафиме Павловне, его бывшей жене...

Через полчаса Мишель, унимая сердцебиение, стоял у дома на Басманной улице.

Он постучал и, не дожидаясь ответа, открыл дверь и шагнул на порог кухни...

— Серафима Павловна, — тихо сказал Мишель и шагнул к ней...

Не смея к ней подойти и страшась своего вида, Мишель сел на табурет и сказал, что вот он наконец пришел и что вот у него какое печальное положение.

Он говорил тихим голосом и, разводя руками, вздыхал и конфузился...

Они обедали втроем за столом и, кушая вареное мясо с хреном, изредка перекидывались словами относительно дальнейших шагов...

Мишель, не смея поднять глаза на Симочку, благодарил и жадно пожирал мясо и хлеб, запихивая в рот большие куски».

У Ильфа и Петрова: «На лестнице стоял Васисуалий Лоханкин. Он по самую бороду был завернут в белое марсельское одеяло, изпод которого виднелись волосатые ноги. К груди он прижимал книгу «Мужчина и женщина», толстую и раззолоченную, как икона. Глаза Васисуалия блуждали...

— Я к вам пришел навеки поселиться,— ответил Лоханкин гробовым ямбом,— надеюсь я найти у вас приют...

Лоханкин переступил порог босыми ногами и, бормоча: «Несчастье, несчастье»,— начал метаться по комнате. Концом одеяла он сразу смахнул на пол тонкую столярную работу Птибурдукова. Инженер отошел в угол, чувствуя, что ничего хорошего уже не предвидится...

— Я к вам пришел навеки поселиться,— повторил Лоханкин коровьим голосом.

Его желтая барабанная пятка выбивала по чистому восковому полу тревожную дробь...

— Уж дома нет,— сказал Васисуалий, продолжая дрожать.— Сгорел до основания. Пожар, пожар прогнал меня сюда. Спасти успел я только одеяло и книгу спас любимую притом. Но, раз вы так со мной жестокосердны, уйду я прочь и прокляну притом...

— А я думаю, что, может, так надо,— сказал Васисуалий, приканчивая хозяйский ужин,— может быть, я выйду из пламени преобразившимся, а?

Но он не преобразился...

...С полу донесся тягучий шепот Лоханкина:

— Варвара! Варвара! Слушай, Варвара!

— Чего тебе? — негодуяще спросила бывшая жена.

— Почему ты от меня ушла, Варвара?

Не дождавшись ответа на этот принципиальный вопрос, Васисуалий заныл:

— Ты самка, Варвара! Ты волчица! Волчица ты, тебя я презираю».

Герой Зоценко стоит перед читателем такой, каков он есть,— опустившийся и жалкий. Он тот, кого мы видим. Объективно, то есть в жизни, герой Ильфа и Петрова — точная копия Мишеля, однако в сатирическом мире он утверждается иными средствами. Входя в него на маскарадных котурнах, он то и дело шаржирует свой прототип и тут же вновь оказывается всецело ему подобным. Возникает постоянно исчезающее и вновь возобновляющееся равновесие образа и его реальной основы. Гротескные акценты на миг нарушают их взаимное сходство и немедленно его восстанавливают. Пребывая тем же Васисуалием Лоханкиным, которого мы безоговорочно приравниваем к Мишелю Синягину, он одновременно оказывается карикатурным двойником Мишеля. Герой ежесекундно тот и не тот. Все его поведение — протест против синягинской однозначности. Образ сосредоточивает комическую двойст-

венность в себе самом, и она не нуждается более в рационалистическом или психологическом осмыслении.

Любопытно, что событиям, происходящим вокруг Синягина, редко посвящаются детализированные описания, что охотнее всего автор пользуется услугами статистов, действия которых можно перечислить или назвать, не развертывая в самостоятельный эпизод. Отправил Мишель свою тетку в сумасшедший дом — и реакция обывательской «общественности» у Зощенко освещена так:

«Жильцы судачили о всяких превратностях судьбы и говорили о необходимости показательного суда над Мишелем, который обратно свел тетку с ума, решив воспользоваться ее последними креслами.

Однако Мишель на другой день слег в постель в нервной горячке и этим прекратил пересуды».

Ильф и Петров по-иному изображают трения между героем и его средой, явно стремясь создать как можно больше острых положений.

« — Что? Общее собрание будет? — спросил Васисуалий Андреевич тоненьким голосом.

— Будет, будет, — сказал Никита Пряхин, приближаясь к Лоханкину, — все тебе будет. Кофе тебе будет, какава! Ложись, — закричал он вдруг, дохнув на Васисуалия не то водкой, не то скипидаром.

— В каком смысле ложись? — спросил Васисуалий Андреевич, начиная дрожать.

— А что с ним говорить, с нехорошим человеком! — сказал гражданин Гигиенишвили.

И, присев на корточки, принялся шарить по талии Лоханкина, отстегивая подтяжки.

— На помощь! — шепотом произнес Васисуалий, устремляя безумный взгляд на Люцию Францевну.

— Свет надо было тушить! — сурово ответила гражданка Пфферд.

— Мы не буржуи — электрическую энергию зря жечь, — добавил камергер Митрич, окуная что-то в ведро с водой.

— Я не виноват! — запищал Лоханкин, вырываясь из рук бывшего князя, а ныне трудящегося Востока.

— Все не виноваты! — бормотал Никита Пряхин, придерживая трепещущего жильца.

— Я же ничего такого не сделал.

— Все ничего такого не сделали.

— У меня душевная депрессия.

— У всех душевная.

— Вы не смеете меня трогать. Я малокровный.

— Все, все малокровные!

— От меня жена ушла! — надрывался Васисуалий.

— У всех жена ушла, — отвечал Никита Пряхин...

...Васисуалия Андреевича положили животом на пол. Ноги его молочно засветились. Гигиенишвили размахнулся изо всей силы, а розги тонко запищали в воздухе.

— Мамочка! — взвизгнул Васисуалий.

— У всех мамочка! — наставительно сказал Никита, прижимая Лоханкина коленом.

И тут Васисуалий вдруг замолчал.

«А может быть, так и надо,— подумал он, дергаясь от ударов и разглядывая темные, панцирные ногти на ноге Никиты.— Может, именно в этом искупление, очищение, великая жертва...»

И покуда его пороли, покуда Дуня конфузливо смеялась, а бабушка покрикивала с антресолей: «Так его, болезного, так его, родименького!» — Васисуалий Андреевич сосредоточенно думал о значении русской интеллигенции и о том, что Галилей тоже потерпел за правду».

Перед нами в лице героя человек, который кого-то изображает — с большой точностью, — и весьма утрированно. Этот «кто-то», объект сатиры, прототип Лоханкина, приходит к читателю под маской своего карикатурного двойника, и читатель узнает его в непривычном, «откорректированном» виде легче и лучше, чем если бы в книгу пожаловал он сам. Возникает чувство, что Ильф и Петров в образе Лоханкина как бы пародируют некий литературный факт.

Встретив в сцене экзекуции из «Золотого теленка» клич Васисуалия «На помощь!», вызывающий в памяти пороховой запах битв и звон мушкетерских шпаг, а потом «коммунальную» реплику Люции Францевны: «Свет надо было тушить!» — мы можем выделить в этом эпизоде все элементы пародии. Предмет насмешки — доморощенный философ Васисуалий. Пародийный акцент — слова Люции Францевны. Карикатурный двойник философа — опять же Васисуалий, но уже не мыслитель, не Галилей, а Васисуалий во вполне конкретной позе. Не

случайно на все последующие вопли героя Пряхин откликается как эхо, при этом комически искажая каждую лоханкинскую фразу. Перед нами очередной пародийный мотив, причем объектом пародии оказывается не только Васисуалий, но и его «партнер».

Пародирование, то есть художественное, сатирическое «передразнивание», имеющее задачей «снизить» предмет, обычно трактуется как внутрилитературный прием: «в своем рассказе сатирик Игрек очень метко спародировал творческую манеру Икса». И самый простой вывод, напрашивающийся при сравнении Лоханкина с Синягиным, именно таков: Ильф и Петров пародируют Зощенко, история Лоханкина — пародия на биографию Синягина. Но этот вывод — ложный. Повесть Зощенко была написана, судя по авторской пометке на рукописи, в сентябре 1930 года, то есть одновременно с интересующими нас страницами «Золотого теленка». Повесть увидела свет в 1931 году, когда роман уже печатался на страницах «Тридцати дней». Возможность сознательного литературного пародирования в данном случае абсолютно исключена.

Образы Васисуалия и Мишеля пересекаются в одной точке, когда они взяты применительно к действительности: у этих образов общий предмет критики. Они уходят друг от друга очень далеко в литературном плане, поскольку получают различное истолкование.

Судя по тому, что многие персонажи романов Ильфа и Петрова: людоедка Эллочка, Никифор Ляпис, Воробьянинов, Изнуренков,—

как известно, располагают реальными прототипами, очень вероятно, что художественно схожий с этими персонажами Васисуалий пародирует непосредственно жизненный материал, без каких бы то ни было «буферных» литературных посредников. И тогда, видимо, пародирование можно понимать как разновидность сатирического анализа действительности, как особый принцип типизации. Попытаемся привести факты, подтверждающие связь ильф-петровских приемов с литературной пародией. Аналогии, к которым мы только что прибегли, доказательством, конечно, не являются.

В инсценировке байроновского «Дон-Жуана» режиссер Н. Акимов дал ведущим (их в спектакле четверо), помимо обязанности читать авторский текст, еще одну нагрузку: они своей мимикой, своими позами то и дело комментируют поступки и слова героев. Подчас ведущие становятся пародийными дублерами артиста. Скажем, Дон-Жуан, страдая от морской болезни, грустит о разлуке с Юлией. Ведущий несколькими точно рассчитанными жестами показывает зрителю, что физические страдания Дон-Жуана явно значат для него куда больше, чем моральные. Пародия как бы материализовалась, превратилась в действующее лицо. Ее можно потрогать, даже сфотографировать. К сожалению, литература не открывает нам таких возможностей. Зато она позволяет проследить зарождение пародийного анализа жизни, показать, как в литературной пародии шлифуется его техника, как пародирование приводит к ироническому переосмысле-

нию характера. Эти процессы вполне открыто протекают в многочисленных сатирических произведениях. К ним мы сейчас и обратимся, уделяя поначалу главное внимание книгам, появившимся почти одновременно с сатирической эпопеей Ильфа и Петрова.

Мы уже говорили, что пародирование предполагает симбиоз объекта и его «сниженного» двойника. Самое простое, самое обыденное представление о двойнике связано, как правило, с зеркальным отражением. В зеркале мы видим более или менее точную копию предмета. Если развить эту аналогию, то пародия окажется «кривым» зеркалом из комнаты чудес, смешно растягивающим, сжимающим, искажающим контуры объекта — другого художественного произведения.

Возможен и такой случай, что, сколько ни озираться вокруг, — даже следов отражаемого литературного объекта мы не обнаружим. Комические фигуры в зеркале будут претендовать на художественное первородство. И все-таки происхождение наших новых карикатурных знакомцев на поверку — чисто пародийное. Просто читателю неизвестно промежуточное литературное звено, оно забылось, как рыцарские романы, породившие «Дон-Кихота».

Предмет, отражаемый «кривым» пародийным зеркалом, — это другое зеркало, подчас тоже выпуклое или вогнутое, другая повесть, новелла, поэма. И тут нам раскрывается такая особенность пародии: она обращается отнюдь не к прототипам этой повести или новеллы, — то есть имеет дело не с живым человеком, — а

к их художественному воплощению. Воспроизведению подлежит не то, что есть в действительности, а то, что увидел в действительности осмеиваемый автор, и то, как он это увидел. Пародия «забирает» у своей «жертвы» принципы композиции и типизации, стилистику и сюжет, героев и диалог — словом, все, что может понадобиться для создания нового художественного единства. Забирает в любых дозах и сочетаниях, какие соответствуют замыслу пародиста, и возвращает читателю в утрированном виде, как другое самостоятельное произведение, должное изобразить и осмеять определенную творческую манеру, отнюдь не жизнь.

В пародии действует принцип «вассал моего вассала не есть мой вассал». Прототип прототипа пародии не есть прототип пародии. Бенья Крик в пародии А. Архангельского «Мой первый сценарий» целиком зависит от бабелевского Бени, героя «Одесских рассказов», и только весьма условно, опосредствованно связан с Мишкой Япончиком, Бениным жизненным предшественником.

«Бенья Крик, король Молдаванки, неиссякаемый налетчик, подошел к столу и посмотрел на меня. Он посмотрел на меня, и губы его зашевелились, как черви, раздавленные каблукom начдива восемь.

— Исаак,— сказал Бенья,— ты очень грамотный и умеешь писать. Ты умеешь писать об чем хочешь. Напиши, чтоб вся Одесса смеялась с меня в кинематографе.

— Бенья,— ответил я, содрогаясь,— я написал за тебя много печатных листов, но, нака-

жи меня бог, Беня, я не умею составить сценариев.

— Очкарь! — закричал Беня ослепительным шепотом и, вытащив неопишуемый наган, помахал им. — Сделай мне одолжение, или я сделаю тебе неслыханную сцену!

— Беня, — ответил я, ликуя и содрогаясь, — не хватай меня за грудки, Беня. Я постараюсь сделать, об чем ты просишь.

— Хорошо, — пробормотал Беня и похлопал меня наганом по спине.

Он похлопал меня по спине, как хлопают жеребца на конюшне, и сунул наган в неопишуемые складки своих несказанных штанов.

За окном, в незатейливом небе, сияло ликующее солнце. Оно сияло, как лысина утопленника, и, неопишимо задрожав, стремительно закатилось за невыносимый горизонт...

— Исаак, — сказал Беня, — ты очень грамотный, и ты носишь очки. Ты носишь очки, и ты напишешь с меня сценарий. Но пускай его сделает только Эйзенштейн. Слышишь, Исаак?

— Хвороба мне на голову! — ответил я страшным голосом, ликуя и содрогаясь. — А если он не захочет? Он работает из жизни коров и быков, и он может не захотеть, Беня».

Мы слышим знакомую одесскую речь, видим Бенину колоритную фигуру, чувствуем бабелевскую кисть в пейзажах. Короче говоря, перед нами чуть ли не продолжение «Одесских рассказов». Но продолжение весьма своеобразное. Прототип пародийного Бени Крика не совпадает с прототипом «настоящего». Нашумевший в свое время налетчик Мишка Япончик

явно безразличен пародисту, его интересует литературный персонаж Беия Крик как воплощение творческой манеры Бабеля. Беия помещен в крайне неожиданную ситуацию, характерную, однако, для литературной пародии: он беседует со своим создателем. Идейная тенденция бабелевской книги заменена пародийным заданием; настоящий Беия подчинялся своему автору, пародийный восстает против него, смеется над ним. Настоящий имел как бы самостоятельную жизнь, которая отнюдь не сводилась к выяснению отношений с писателем; пародийный целиком посвящает себя этим отношениям. Так концентрируется в пародии сходство, соседствующее с несходством, и несходство, непонятное без сходства. Это — черты специфического пародийного гротеска, которые, кстати сказать, почти совпадают с чертами созерцаемого в жизни комического явления.

Какой же элемент художественного текста наиболее доступен для пародии? Начнем с простого житейского передразнивания. Оно включает в себя серию жестов, реплик, движений. Можно, конечно, представить себе и неподвижную передразнивающую маску. Но она будет соответствовать скорее графике, карикатуре, чем литературе. Ведь известно, что отличие литературы от изобразительного искусства состоит, в частности, в том, что ее герои существуют во времени. Раз так, литературная пародия не может быть статичной, а ее динамичность, по-видимому, выразится в первую очередь, в переосмыслении внешних положений.

Подчас простое суммирование, монтаж готовых ситуаций уже дает пародийный эффект. Роман Н. Борисова «Зеленые яблоки» (1927) — чрезвычайно любопытный в этом отношении эксперимент, показывающий, сколь широкие сатирические возможности открываются перед пародией при свободном использовании готового материала, в данном случае авантюрно-приключенческого.

На титульном листе книги — восемнадцать имен: Марк Твен, Роберт Стивенсон, Стефан Цвейг, Жюль Ромен, Герберт Уэллс и т. д.

Теперь бы в самый раз произнести сакраментальное: сюжет «Зеленых яблок» несложен. Однако в действительности он далеко не прост.

Глубокой ночью Джона Бертона посещает незнакомка. Это Айрис Стром. Она просит Джона рассказать, как ведет себя живущий в соседней квартире Джеральд Марч, ее родной брат. Увы, Джеральд пьет. Айрис страшно удручена. Бертон нашептывает ей слова утешения. Обстановка становится все более интимной. И... мы вынуждены поставить много-точие.

С Бертоном знакомится на улице его двойник. Пригласив героя в ресторан, незнакомец, назвавшийся Стромом, излагает свою просьбу. Не согласится ли Бертон жить в его доме и под его именем? Стром не скрывает: возможны покушения. Зато, если Бертон уцелеет в течение месяца, он будет щедро вознагражден. Бертон соглашается, получает инструкции и конверт с деньгами. Конверт он, не глядя, сует в карман. И вселяется в свой новый дом.

Ночью в Бертоне стреляют из темноты. Бертон сразу же включает свет. Перед ним — Айрис. Оказывается, она жена Строма. Бертон с трудом внушает Айрис, что Стром — другое лицо, что он — Бертон. Айрис уходит, и в спальне появляется Джеральд Марч. Он пришел, чтобы задушить мнимого Строма. Снова объяснение.

Проснувшись поутру, Бертон открывает полученный от Строма конверт с деньгами. В конверте — миллион фунтов стерлингов одной купюрой. Бертон пытается найти Строма, но говорят, что тот уехал за границу. Голод загоняет Джона в таверну. Его кормят в долг: никто не в состоянии дать сдачу с миллиона. Такая же история — в одежной лавке. Словом, не тратя ни единого шиллинга, герой живет припеваючи...

Последующие эпизоды романа весьма разнообразны, но одинаковы по своему литературному происхождению: все это почти не измененные отрывки из уже существующих книг, сведенные в единое целое.

Автор «Зеленых яблок» изложил свой замысел к концу книги: «Дали мне груду романов... по-видимому, разных авторов... Скука побудила меня заняться созданием своего сюжета, который являлся бы плотью от плоти, кровью от крови всех этих... романов... Я вырывал страницы из разных книг и соединял их в порядке разворачивания моего сюжета».

«Зеленые яблоки» — литературная пародия, оригинальная именно своей неоригинальностью, очень показательный для литературове-

дения лабораторный опыт, демонстрация того факта, что серьезный текст, особым образом повернутый, выглядит юмористически. Готовые самостоятельные ситуации посредством монтажа превращены в элементы качественно нового сюжета. Былые связи нарушены, возникли неожиданные контакты между персонажами. И прежде скрытый комизм тех или иных положений стал теперь очевидным.

Монтаж совершает то, что в других случаях достигается за счет специально придуманных образов-двойников. Собственно, он сам и творит их, используя ситуацию как материал, подвергающийся переосмыслению.

Пародия начинается там, где повторение существующих в литературе ситуаций и образов служит их шутливым или гневным опровержением, отрицанием. Сатирик как бы «отводит» художественные формы, предпочитаемые автором «исходного» произведения. Именно такая целенаправленная пародия нередко предшествует появлению острых сатирических творений, ибо насмешливое переосмысление литературных прототипов пародии в конечном счете влечет за собой соответствующую переоценку реальных жизненных фактов. Если объект пародии впоследствии отходит для читателя на задний план, но сама пародия достаточно четко ориентирована на действительность, перед нами, очевидно, новое самостоятельное произведение.

Возьмем «Трех толстяков» Ю. Олеси. (1924). С первого взгляда это утопия. Один лагерь — толстяки, другой — народ, возглавляе-

мый канатоходцем Тибулом и доктором Гаспаром. И между этими двумя лагерями идет борьба не на жизнь, а на смерть. Но утопия Ю. Олеша разыгрывается как бы на кукольной сцене. Персонажи не без насмешки подделываются под людей из обычных утопий. У маленькой девочки Суок отыскивается двойник... только не настоящий, а игрушечный — кукла, изготовленная искусным мастером. Тибул убегает от преследователей по крышам, в точности, как это делают его ровесники из авантюрных романов. Развитие ситуаций носит характер игры. Даже элементарные движения героев выглядят, как чудачество в духе чаплинской буффонады.

Улавливая в романе элементы литературной пародии, читатель начинает относиться к трем толстякам не только как к мишени рационалистического обличения, но и как к пародийно-двойственной мишени. Жизненный сатирический объект осмысливается с помощью двух аналитических систем.

Такой же перенос пародийного восприятия с литературного объекта на материал действительности намечается в романе В. Катаева «Остров Эрендорф» (1925). Это в какой-то мере пародия на «Трест Д. Е.» И. Эренбурга, о чем свидетельствует не только повторенная Катаевым тема гибнущей капиталистической цивилизации, но и многочисленные намеки в тексте. Вместе с тем, это пародия на целый жанр — жанр утопического памфлета двадцатых годов. И наконец, катаевская сатира, пройдя сквозь пародийные «усилители» обращает

ся против реального жизненного врага, против капитализма.

Сюжет утопии у Катаева обновлен: он вывернут наизнанку. Чудаковатый профессор Грант путем сложных математических операций приходит к заключению, что земле угрожает катастрофа, которая не коснется только маленькой точечки, затерянной в океане, — острова Эрендорф. О своем открытии профессор сообщает «главному капиталисту» Матапалю. Матапаль немедленно приобретает у Эрендорфа его остров, чтобы превратить этот клочок суши в Ноев ковчег капитализма. Грант и Елена, усыпленные гипнотизером и находящиеся в гипнотическом трансе, разъезжают с Матапалем по белу свету. Между тем их безуспешно разыскивают два человека. Один из них — Джонни — хочет предложить Елене свою руку и сердце, другой — Ван — никому не рассказывает о своих намерениях. Джонни настигает Елену на острове, приводит ее и профессора в чувство. Все трое сразу же покидают цитадель Матапаля.

Флот революционных повстанцев подходит к острову. Но Матапаль спокоен: в его распоряжении «машина обратного действия», лучи которой мгновенно парализуют оружие нападающих. Вдруг, в самый разгар пышного бала во дворце Матапаля, остров проваливается в морскую пучину.

До этого момента события развиваются так, как в любом сатирико-утопическом романе двадцатых годов. И тут наконец запыхавшийся Ван добирается до профессора:

«...По недосмотру главного монтера в вашем арифмометре № 829724501 АВ вместо плюса вставлен минус, и наоборот... Наша фирма приносит вам свои извинения по поводу этого прискорбного инцидента...

— Моя репутация спасена! — воскликнул профессор Грант. — Вместо плюса минус? Это в корне меняет дело. Значит, остров провалился вполне научно, и все материки, — наоборот, остаются на своих местах».

Итак, перед нами типичный пародийный обман. Работает литературная «машина обратного действия» — мистификация. Толкая героев на не оправданные здравым смыслом поступки, она делает их комичными. И поэтому Матапаль вызывает не только негодование, но и смех, так же как профессор Грант не только сочувствие, но и ироническую улыбку.

При пародировании литературного произведения, а особенно — жизни, весьма важную роль приобретают повествовательные элементы, раскрывающие двойственность изображения, его «расслоенность». Среди героев пародийной сатиры часто встречаются симметрично расположенные персонажи, близнецы, люди, не отличимые друг от друга, повторяющие друг друга, а наряду с этим — олицетворенные противоположности.

Мир, в котором разворачивается действие, необычен. В нем главенствуют законы игры, спектакля, мистификации, обмана, создающие некий шуточный вариант действительности.

В сатирическом тексте пародия заявляет о себе многочисленными, подчас едва уловимыми

ми акцентами, намеками, которые придают специфическую «карнавальную» окраску всему происходящему.

Так, скажем, в «Растратчиках» В. Катаева, где объектом пародии становится жизненный факт сам по себе, промежуточная литературная инстанция даже не подразумевается, она попросту опущена. Однако в описании событий есть почти незаметный для глаза пародийный акцент, пародийная двуплановость. Поначалу растрата — навязчивый сюжет, овладевший психикой старика курьера. Погрузившись в свои предчувствия, он и вообразить не может, что Прохоров и Ванечка в мыслях далеки от кражи. Расспросами и намеками старик чуть не насильно толкает героев на преступление. Теперь Прохоров и Ванечка наяву повторяют действия, раньше совершавшиеся ими лишь в воображении курьера. Налицо спрятавшаяся пародия. Ее неотлучно, как тень, сопровождает явная ирония, двусмысленно-насмешливое авторское отношение к персонажу.

Между иронией и пародией существует тесная связь. Возьмем элементарное ироническое высказывание: «Таня Анциферова придумала правдивую историю». Вполне очевидно, что это высказывание несерьезно и содержит в себе скрытую насмешку. В воздухе так и висит какой-то несформулированный финал фразы, который целиком ее перечеркнет. О факте говорят, что он «тот», заведомо подразумевая обратное. На поверхности характерная для иронии положительная или снисходительная оценка противоречивого явления.

Если с этой точки зрения подойти к рационалистическому и психологическому анализу, то окажется, что на первый план выдвинуто «не тот». Преобладают мотивы прямого обличения.

Наконец при пародийном анализе объект раскрывается в своем «осмешненном» двойнике как «тот» и одновременно «не тот». Комплекс «тот — и не тот» находится в подвижном, исчезающем и непременно восстанавливаемом равновесии.

Теперь представим себе иронический по замыслу монолог на десяток страниц, целое произведение, в котором нет ни малейшего намека на его несерьезность, на то, что утверждения автора надо понимать в обратном смысле. Ирония не состоится. Читатель будет вправе соглашаться или не соглашаться с авторским текстом, но сатирический замысел в любом случае ускользнет от его внимания.

Ирония нуждается в механизме, который создавал бы у читателя представление о двойственности факта. Таким механизмом и становится пародирование.

Методика пародирования состоит в «удвоении» объекта. У объекта появляется смешной дублер, заслоняющий под конец самый объект. Мы тем не менее воспринимаем пародийный образ как синтетический. Мы постоянно помним о существовании исходного образа и мысленно различаем его в пародийном двойнике. Пародия обладает «вещностью», она осязаема.

При ироническом подходе к объекту намечается его расщепление изнутри. Мы сопостав-

ляем одно мнение об объекте с другим, оставаясь в рамках объекта и не привлекая никаких других вспомогательных материалов. Ирония поэтому, если ее не подкрепить реальными образными средствами, останется неуловимым призраком, фактом писательского мировосприятия. И тут выручает техника пародирования. Даже тогда, когда герой пребывает в одиночестве и никаких его двойников поблизости или на расстоянии не сыщешь, пародия «работает» в полную силу. Герой пародирует свои предыдущие поступки. В этом, кстати, смысл столь распространенных в сатире повторяющихся действий, реплик и т. п.

«Вещность» пародийных приемов выражается в том, что они обращены к внешним ситуациям и осуществляются во внешних ситуациях. Нельзя «передразнить» ощущение боли, радость или горе, но можно передразнить любое видимое раскрытие эмоции. Нельзя спародировать духовную опустошенность или подлую мысль, но можно спародировать любой поступок, ими продиктованный. И следовательно, юмор положений — это юмор пародийный.

Иронии доступны характеры. Духовная опустошенность, безусловно, подсудна иронии так же, как подлость или трусость. Поскольку характеры раскрываются в ситуациях, ирония нуждается в услугах пародии и делает ее своим инструментом.

Пока герой не интересен писателю как личность, пародийные ситуации неглубоки, сатира нацелена, скажем, на литературный объект, на творческую манеру другого писателя. Со-

шлемся для ясности на Беню Крика в юмореске А. Архангельского. Иронически отнестись к марионетке, хотя бы даже и попадающей в смешные положения, невозможно. Но едва пародийный анализ устремляется к человеку, возникает атмосфера иронического раздумья. Переосмысливается личность, переосмысливается жизнь. И поэтому наше отношение к Прохорову, Ванечке или к настоящему Бене Крику далеко от беззаботной веселости, которую внушал нам Бенья в интерпретации А. Архангельского. Мы можем, по-видимому, сказать, что юмор характеров — это юмор иронический. И следовательно, между пародией и иронией такая же связь, как между ситуацией и характером.

Вполне естественно, что именно в пародийных произведениях на почве пародийного анализа возникает ирония. Очень наглядно этот процесс протекает в романе С. Заяицкого «Красавица с острова Люлю» (1927). Рассказывая, как четверо авантюристов-парижан искали девушку, которую впервые увидели на киноэкране, С. Заяицкий не боится переключки с Жюлем Верном, Стивенсоном или Вольтером. Напротив, он сознательно идет на пародийные аналогии, и они помогают писателю иронически истолковать поведение героев. Уверенной пиратской походкой заявляется в роман веселый авантюрист Галавотти, у которого «из одной подогнутой штанины вместо ноги торчала деревяшка, словно кость из отбивной котлеты». И тотчас же чуть не за руку втаскивает за собой другую, совсем уже стивенсоновскую фигуру.

«Снизу, из-под пола донеслись странные звуки, казалось, что кто-то катает пустую бочку по железному листу и от времени до времени пускает в ход автомобильную сирену.

— Что это? — спросил Эбьен с некоторым страхом.

— Это, — отвечал Галавотти таинственно и восхищенно, — кривоглазый Педж поет вечерние псалмы».

Постреляв малость из револьвера в пустую бутылку, Педж является героям: «На огромном красном лице сверкал один глаз, другой был, по-видимому, давно выколот и заменен скорлупою грецкого ореха. Нос был приплюснут к правой щеке, а в огромной пасти, придерживаемая тремя темными зубами, торчала трубка».

Полученный от незадачливых путешественников доллар Педж с минуту жевал и разглядывал на свет, потом, удостоверившись, что он настоящий, перешел к переговорам. «Педж поправил скорлупу в своем глазу и с необычайной ловкостью плюнул в окно так, что плевок его только слегка задел за ухо Роберта Валуа. Он долго молчал.

— А они, — наконец произнес он, — не шаромыжники...

— О мистер Педж, это же все ученые люди... Это Колумб, это Архимед, это Шекспир, а это Эйнштейн...

Педж кивнул головою глубокомысленно:

— Я сам окончил воскресную школу».

И конечно же, в минуты гнева Педж страшен, он изрыгает проклятья под стать всем

Билли Бонсам мировой литературы: «В следующий миг разразилась буря. Казалось, в легкие старого Педжа залез целый оркестр из ударных инструментов.

— Чтоб святая Варвара отгрызла вам ваши корявые носы, кашалоты с сердцами мосек. Эй, Джон, мой племянник! Прыгай в лодку, мальчуган! Проруби дно! Пусти ко дну весь этот выводок поганых угрей, чтоб из них на том свете сварили окрошку в день ангела самого Вельзевула...»

Старый Педж двойствен, как всякий пародийный персонаж, как выражение «день ангела самого Вельзевула». Живым своим глазом он смотрит в сказочно-романтические дали, где фрегаты под черными разбойничьими флагами бороздят безбрежный океан, вставным — в условный мир гротескных фигур. В таком же положении Галавотти. Его настоящая нога опирается на легендарную землю Острова Сокровищ, деревяшка — на призрачно-условную почву острова Люлю.

Но в то же время пародийный образ един, он реален для других героев, и, что очень важно, они реальны в той же степени для него. В результате пародийный персонаж как бы провоцирует ироническое раздвоение других фигур, заставляет искать в каждом герое по аналогии с собой противоречие, очередное воплощение формулы «тот — и не тот».

Достаточно вслушаться в речь героев, чтобы почувствовать, насколько широко охвачены они, эти попутчики пародийного Педжа, ироническим переосмыслением:

Банкир Ламуль, любуясь в интимной обстановке прекрасным видением на экране, говорит киномеханику: «Нельзя ли сделать так, чтобы она разделась...»

Профессор-географ Сигаль — бездельнику Морису, нетерпеливо ожидающему сведений об острове Люлю: «Недавно группа островов Силю-а исчезла внезапно под поверхностью воды в то время, как жители справляли праздник царя Ту-ту-ту, повторяющийся один раз в 170 лет. 170 — число глаз возлюбленной Ту-ту-ту стоносной Ишь-ты. Около 5000 человек исчезло под водой». — «Какой ужас! — вскричал Морис». — «Да, ужасно, — согласился профессор. — К счастью, продолжал он, — острова через минуту вновь появились в пятидесяти верстах от прежнего места, так что большинство отделалось легкой ванной...»

Адвокат Эбьен о себе: «Сумел доказать невиновность того бандита, который убил зверски всю свою семью и потом в течение недели бил по щекам и дергал за нос трупы... никто ничего не понял, но прокурор плакал».

Заметим, что наиболее исчерпывающую характеристику герой получает в тех фразеах, где и не пытается себя характеризовать. Одна реплика — и банкир Ламуль у нас как на ладони. Небольшой монолог — и мы видим упоенного эрудицией профессора насквозь. Зато адвокат, единственный, кто заговорил о себе, пока остается для читателя расплывающимся неопределенным пятном. Ибо ирония если и уживается с самооценками, то только при условии, что их необоснованность вскоре обнажится.

Все без исключения изобразительно-сатирические средства в «Красавице с острова Люлю» переданы в ведение пародийно-иронического анализа. И поскольку комплекс «тот — и не тот» немислим в вакууме, поскольку он непременно должен быть обоснован ассоциативно, «привязан» к объективному миру кровеносной системой разнообразных сопоставлений, в романе большую роль играют специфические сравнения и метафоры.

Под взглядом автора реальные лягушки то и дело становятся воображаемыми волами, мухи — слонами. Постоянно поддерживается иронический контраст между истинным, известным читателю обликом предмета и его словесной характеристикой. Чуть ли не каждый троп в романе норовит стать гиперболой.

Если уж пароход — то такой большой, что взрослый человек пройдет от носа до кормы разве что за сутки. Если уж провожание, то самое эффектное: «...количество махавших платков было так велико, что поднятый ими ветер выгнал в открытое море большой рыболовный парусник». Мир забрасывает героев чудесами, повертывается к ним диковинно раздутыми или смешно искаженными сторонами: «Профессор быстро окунул в океан руку и тотчас выдернул с жалобным криком:

— Это Гольфштрем, — вскричал он».

Не напрасно один из героев сетует: «...Мне случалось терять пуговицы и любовные записки... Но потерять океан?..» В той атмосфере «игровой» невесомости, которая окружает мир пародийно-иронического романа, океан так

же легко потерять, как в обычных, несатирических условиях — пуговицу.

Насмешливое возвышение образа является у С. Заяицкого изнанкой другого процесса — развенчания. Обе эти тенденции, сочетаясь, оборачиваются все тем же двуликим Янусом пародийно-иронического мироощущения.

В «Красавице с острова Люлю» литературная пародия то и дело трансформируется в пародирование жизненного материала, которое обязательно сочетается с иронией. Использование пародийно-иронического анализа здесь дает такие же результаты, как в «Растратчиках»: писатель изображает жизнь в «форме жизни» и вместе с тем добивается сатирического эффекта. Характерно, что мироощущение, пронизывающее обе повести, удивительно напоминает атмосферу, которая окружает ильф-петровских героев. Стало быть, можно ожидать, что следы литературного пародирования найдутся у тех же Ильфа и Петрова.

Эти следы, конечно, не лежат на поверхности. Но стоит копнуть поглубже — и обнаружатся любопытные вещи. Персонаж «Двенадцати стульев» отец Федор начнет передразнивать поступки дьякона Ипостасина из романа В. Гончарова «Долина смерти» и присвоит себе искаженную фамилию другого персонажа этой же книги Вострова. Стихи Никифора Ляписа окажутся пародийным продолжением виршей, посвященных «проходному» герою журнала «Бузотер» Гавриле. Исключенная из романа глава о писателе Агафоне Шахове и его «натурщике» кассире Асокине напомнит катаев-

ских «Растратчиков». А другая такая глава — о том, как Ляпис и его собратья во халтуре придумывали сюжет, связанный с таинственными исчезновениями стульев, — прозвучит легкой насмешкой над... «Двенадцатью стульями». Разговор Остапа Бендера со студентами на страницах «Золотого тельца» воспроизведет в памяти подобную же сцену из эренбургского «Рвача». Рядом с Берлагой встанет некто Берлога, действующее лицо «Больших пожаров» — коллективного романа двадцати пяти советских писателей, — репортер, попадающий по ходу действия в сумасшедший дом, как и Берлага.

А «литературная энциклопедия» Остапа? А писатель, пишущий про то, как «рассупонилось солнышко»? А город N. и город Арбатов как пародийная копия таких же городов в «провинциальных» повестях? Без сомнения, перед нами во всех случаях литературная пародия.

Об этом следует помнить не для того, чтобы в перечне проблем, «охваченных» романами Ильфа и Петрова, упомянуть еще одну. Нет, обилие едва различимых, полностью «вросших» в их текстовую ткань литературно-пародийных кусков важно как аргумент в пользу все той же мысли: органическое слияние «внутрилитературных» фактов с многообразным жизненным материалом не было бы возможным, если бы для «внутрилитературных» и «жизненных» явлений избирались соответственно разные методы литературного анализа.

Сопоставляя текст «Двенадцати стульев» или «Золотого тельца» с различными воспо-

минаниями о прототипах романов, мы подчас непосредственно наблюдаем признаки пародирования жизни. Скажем, на страницах воспоминаний об Ильфе и Петрове то и дело попадаются портреты «прототипов», выполненные в серьезной манере. Если соотнести «серьезный» портрет приятеля сатириков Глушкова с его литературным «веселым» двойником Изнуренковым, выяснится, что герой романа написан так, словно Ильф и Петров прочитали эти мемуарные страницы и спародировали их.

В книге Хескета Пирсона «Диккенс» рядом с характеристикой того или иного диккенсовского знакомого частенько говорится, что этот знакомый впоследствии был изображен в таком-то романе великого юмориста под таким-то именем. Потом в тексте появляется цитата. И точно — перед нами пародийный вариант пирсоновского серьезного описания.

Среди набросков к «Золотому теленку» есть такая запись: «Правящий класс умертвил его (Остапа.— А. В.) деньги. Деньги — труд... Спал плохо, боялся, что украдут деньги. Стал похож на Кореико». Эта мысль — ось, определяющая сатирическое переосмысление образа как в «Золотом теленке», так и в «Двенадцати стульях». В ней — то общее, тот закон, который цементирует пародийные мотивы романа единым ироническим заданием. Двойственность персонажей должна раскрыться в соотношении их паразитических стремлений с суровым социальным принципом: «Кто не работает, тот не ест», в конфликте между ложным благополучи-

ем охотников за миллионами — и трудовым счастьем строителей Турксиба.

Самый замысел «Двенадцати стульев» и «Золотого тельца» обрекает их героев на беспокойную двойную жизнь, которая чревата пародийными ситуациями. Вспомним для начала отца Федора. Подобно Остапу и Воробьянинову, предприимчивый священнослужитель устремляется в погоню за брильянтами. Однако нам с самого начала известно, что отец Федор идет по ложному следу, и отчасти поэтому, отчасти же потому, что герой сразу успел раскрыться как неудачливый прожектер, его линия воспринимается не как авантюрная, а как пародийная, сам отец Федор — не как подлинный соперник Остапа и Воробьянинова, а как их сатирический конкурент, веселый двойник.

Воробьянинова мы видим во многих пародийных ролях. Он сознательный или невольный участник мистификаций: «гигант мысли», «отец русской демократии», попрошайка, «мальчик» при «художнике» и т. п. Он карикатурный дублер Остапа: охотник за брильянтами, искуситель Лизы Калачовой. Двусмысленным уже по самой своей сути выглядит весь комплекс взаимоотношений Воробьянинова с Бендером. Плут теперь является покровителем того, кто номинально должен сам быть его покровителем. Традиционная схема вывернута наизнанку, переиначена. Постепенно из внешних «игровых» положений вырастает всеобъемлющая саркастическая оценка образа, истолкованного на фоне четкого критерия «деньги — труд», прошлое — настоящее. Бывший

хозяйин жизни Воробьянинов — ныне отщепенец. Бывший светский лев ныне отзывается на кошачью кличку «Куса». Герой живет как бы в двойном времени, в двух рядах измерения — субъективном и реальном; он весь во власти иронии. Поскольку образы Остапа и Воробьянинова взаимно пародийны, то, естественно, насмешка над вторым нередко рикошетом попадает и в первого.

В «Золотом теленке» Остап не раз сознательно передразнивает Кореяко, не раз истолковывает его поступки в пародийном плане. Но вспомним, что великий комбинатор, в конце концов, становится похож на этого хищника, помимо своей воли, не столько превращаясь в пародию на него, сколько находя в нем пародию на себя. Оглядишься герой вокруг повнимательней, он обнаружил бы, что столь же активную сатирическую позицию по отношению к нему занимает и весь экипаж «Антилопы», что Балаганов и Паниковский пародируют его не только в райисполкоме, в качестве сыновей лейтенанта Шмидта, но, например, и за распиливанием гимнастических гирь, когда они на свой манер включаются в поиски миллиона.

Пародийные мотивы, ставшие сюжетной пружиной обоих романов, — ибо что же такое брильянты или миллион, как не мистификация, с помощью которой авторы выталкивают Остапа на поиски сатирических наблюдений, как не самообман, благодаря которому Остап клюет на эту удочку, — эти мотивы, естественно, могут быть распознаны в каждом поступке главного героя. Его жизнь — сплошная цепь розыг-

рышей, перевоплощений, трюков. В его репликах претерпевают пародийное разоблачение как его партнеры, так и многие явления, казалось бы стоящие в стороне от сюжета: политическая демагогия, бюрократическая глупость, безвкусица, штампы.

Важно отметить, что «игровые» моменты у Ильфа и Петрова, как правило, строго ориентированы на основную сатирическую идею, ситуация разворачивается, как правило, в русле ведущего сатирического интереса. Раскрываемая пародийными средствами ироническая двойственность персонажей всегда оборачивается противоречием между прошлым, чей символ — деньги, и настоящим, чей символ — труд.

Итак, возникнув как прием в литературной пародии, пародирование в «большой» сатире усложняется, превращается в один из главных методов юмористического анализа.

Склонный к тесному взаимодействию со всеми другими средствами остроумной критики, пародийный анализ обладает способностью пропитывать собой каждую клеточку сатирического текста, распространяться почти безудержно, легко преодолевая жанровые, композиционные, стилистические барьеры.

В самом деле, для пародийного анализа все жанры хороши, кроме скучного. Победоносиков с его бесподобными бюрократическими речами — столь же явный объект пародийного анализа, как Васисуалий.

«Зеркальная», «передразнивающая» тактика пародийного анализа очень полно и широко отвечает требованиям реалистического метода,

она остро необходима для изображения действительности с помощью «живых» персонажей, способных сохранить в сатире атмосферу подлинной жизни, той жизни, в которой частное и общее, индивидуальное и типическое, личность и явление находятся в диалектическом единстве. С возникновением критического, а затем и социалистического реализма пародирование раскрывается как один из самых действенных способов типизации в сатире.

Ирония — почти обязательная цель сатирика, принявшего на вооружение пародийный анализ. Вот почему манера таких писателей, как Ильф и Петров, точнее всего может быть определена сдвоенным прилагательным, которое мы уже употребляли: «пародийно-ироническая».

Пародийно-иронический анализ буквально по пятам преследует литературную пародию, едва она, окрепнув, сбрасывает тесные одежды наивной передразнивающей аллегории, характерной для древнего пародийного эпоса, скажем, для «Войны мышей и лягушек». Безликие мыши и лягушки могли сделаться карикатурными двойниками героев «Илиады» и «Одиссеи» потому, что эти герои не имели индивидуальных черт, воплощая некие идеальные представления о воителе-гражданине. Но вот в художественной литературе появляется человек как *личность*, и книжная пародия теперь начинает активно вторгаться в сферу характера, провоцируя пародийно-ироническое переосмысление жизненных фактов.

Первоначальный замысел «Дон-Кихота»

был, как известно, «книжным». Героям рыцарских романов, одержимым средневековыми предрассудками, сатирик решил противопоставить идальго и вовсе помешавшегося на феодалных бреднях. Словом, назревала, на первый взгляд, всего только сатира на «Амадиса Галльского» и другие подобные сочинения. Но на страницах книги, великолепно совместившей с литературно-полемическими мотивами глубокую и смелую общественно-политическую мысль, произошло художественное чудо. Получив мощное жизненное наполнение, пародийные фигуры отказались от роли марионеток, скованных закономерностями осмеиваемого произведения и, стало быть, пляшущих под дудочку как самого сатирика, так и чуждых сатирику идей. Образы осознали себя прежде всего *характерами* и тотчас вступили в сложные конфликтные связи с окружающей действительностью. Дон-Кихот и его эпоха встретились как полярно противоположные силы. Пародийное происхождение главного героя обусловило ироническую трактовку его облика, психологии, действий, и следствием этого, казалось бы, могло стать утверждение и возвышение существующей действительности. Однако ироническая двойственность героя повлекла за собой двойственность в авторском понимании его отношений с эпохой, а вслед за тем — и самой эпохи. Идеалы средневековья, доведенные в образе Дон-Кихота до абсурдной крайности, до галлюцинаций, до фактической гибели, обнажили именно в этом крайнем повороте, в этой своей абсурдности — новое качество гуманисти-

ческого мироощущения с его нелепой, на феодальный взгляд, идеей общечеловеческого равенства. Она обрисовалась как прогрессивная концепция жизни, и тотчас сумасшествие героя также стало иронически двусмысленным. Возникла альтернативная ситуация. Либо безумен Дон-Кихот, и его благородные порывы подвиги в медицине в качестве заурядных патологических симптомов, либо безумием отмечено феодальное общество, и тогда Дон-Кихот — великий искатель правды, вступивший в борьбу со своей эпохой верхом на дряхлом Росинанте при полусерьезной-полунасмешливой поддержке одного-единственного современника — своего оруженосца Санчо Пансы. И на глазах у читателя замысел романа переосмысливается. Крушатся герцогские замки, ветряные мельницы и корчмы, опрокидывается все то, что казалось незыблемым и вечным. Непризнанным победителем, но все же победителем, выезжает со страниц книги в бессмертие Дон-Кихот.

Не случайно рядом с ним его воплощенная противоположность Санчо. Начинается новая глава истории, в которой взаимная пародийность и ироничность этих двойников-антиподов, двойников наизнанку приобретает новый смысл. В романе Сервантеса необъявленное классовое и интеллектуальное соревнование героев идет с переменным успехом. Санчо сильнее как выходец из народа, как трезвый реалист. Дон-Кихот — как провидец и мечтатель. Но в благоразумии глубоко симпатичного Санчо есть едва заметные признаки ограниченности буржуазного человека, которые разовьются в мещанское

самодовольство мольеровских выскочек и которые начисто отсутствуют у Дон-Кихота. В этом отношении гуманист Дон-Кихот выше плута Санчо, хотя как раз Дон-Кихот чаще оказывается объектом смеха.

Когда буржуазный человек утрачивает связь с народом и, не довольствуясь мнимым губернаторством Санчо, захватывает подлинный трон общественного властителя, он сам оказывается в положении объекта сатиры. И уже не плут наддувает своего хозяина, как это было в десятках комедий и сатирических повестей, а хозяин потешается над растолстевшим и обрюзгшим плутом, как маэстро Абрагам над котом Мурром у Гофмана.

«Житейские воззрения кота Мурра» — неприкрытая пародия, все образы которой, словно насмешливое эхо, повторяют и искажают мотивы плутовского романа. Мурр — это, естественно, сам плут, пикаро. Пудель Понто — типичный напарник плута, и истории, которые он рассказывает Мурру, — точная копия вставных новелл в плутовском романе. Кошка Мисмис и ее дочь Мина — возлюбленные пикаро. Наконец, маэстро Абрагам — его высокопоставленный покровитель. Этот персонаж у Гофмана выполняет еще и обязанности посредника между пародийным, «животным миром» и миром человеческим.

Реминисценции из осмеиваемых произведений возникают в «Мурре» чуть ли не на каждой странице, иногда завершаясь прямыми публицистическими выпадами, вроде такого: «Мурр! Мурр! Уже опять плагиат! В «Чудесной

истории Петера Шлемиля» герой книги описывает свою возлюбленную по имени тоже Мина, теми же словами». Однако Мурр — не безучастный регистратор чьих-то литературных оплошностей и не аллегорическая мышь из античной литературы. Больше того, он и кот-то в очень условном смысле. Мурр — характер. Мурр — рассудительный плут, потомок Санчо, удобно устроившийся на земле и превратившийся в буржуазного филистера. Вся его исповедь, на первый взгляд, просто пародийная, насквозь иронична. Спутник Дон-Кихота, плут, на новом историческом этапе удостаивается той же сатирической участи, что и сам Дон-Кихот. Но уже без последующей реабилитации.

Еще одна важная особенность книги. История Мурра нет-нет да и осветит шутливой аналогией события, развертывающиеся в реальном плане романа, среди людей, отретуширует иронией портрет или диалог, обнажит двусмысленность придворных отношений или мишурную никчемность немецкой аристократии. Столь характерные для Гофмана два повествовательных плана — это два художественных мира, которые пародируют друг друга, начиная тем самым разрушительную цепную реакцию иронического переосмысления действительности.

Если у Гофмана техника пародийно-иронического анализа несколько механистична, если пародия и ирония в его книгах подчас воспринимаются порознь, производя впечатление суммы с заранее объявленными слагаемыми, то, например, для Диккенса цельное пародийно-ироническое восприятие жизни уже совершенно

обязательно. Буржуазная реальность во всех проявлениях видится ему комически искаженной. Ее неотъемлемое свойство на диккенсовский взгляд, двоедушие, лицемерие, иногда лукаво-симпатичное, — и, значит, читателю можно представить милого, сентиментального и немного загадочного чудака, чаще — жестокое и желчное; тогда мы встречаемся с вкрадчивым подлецом, вроде Урии Гип, или с бездушным мистером Домби.

Средством сатирического отказа от этой двойственной действительности и сатирического же возвращения к ней являются у Диккенса поиски ее «несерьезного» аспекта. Писатель создает «игровую» пародийную действительность, которая хотя и похожа на обычную, однако в то же время лишена ее «настоящести», полной напускного достоинства, и целесообразности, на поверку мнимой.

Мистер Пиквик и его друзья разъезжают по Англии с некой научной целью. Задачи их, однако, весьма туманны и, в конце концов, читателю безразличны, чего не скажешь о приключениях героев. Это немотивированное путешествие — первый мотив «игровой» жизни в ряду многих. Перечислим еще некоторые. Пиквикистов частенько принимают не за тех, кем они являются. С другой стороны, авантюрист Джингль выдает себя за одного из них. Их судят за то, чего они не совершали. Они бегают от тех, кто за ними не гонится. И они сами идут в руки Джинглю, который осыпает их своими мистификациями, пока в свой черед не становится объектом проделок Сэма Уэллера.

Сознательная или случайная мистификация, этот житейский эквивалент пародии, возведена на страницах «Пиквикского клуба» в ранг закономерности, определяющей судьбы героев. Слуга Джингля сообщает Пиквику, что его хозяин намерен похитить ночью из женского пансиона богатую наследницу. Пиквик направляется в сад пансиона, чтобы поймать Джингля. Перелезая через забор, герой падает, и, естественно, начинается страшный переполох. Обитательницы пансиона видят в Пиквике злонамеренную личность, ни единому его слову никто не верит. В конце концов выясняется, что история с намечавшимся похищением — чистейшее надувательство, выдумка Джингля. Мало того что каждый жест Пиквика в роли преследователя пародиен — пародиен и самый сюжетный механизм, пружина которого «заведена» обманщиком.

Естественно, что обитатели этого мира мистификаций, герои «Пиквикского клуба», — пародийные фигуры, хотя сатира Диккенса не преследует никаких литературных мишеней, обращаясь за материалом непосредственно к жизни. И опять-таки естественно, что авторское отношение к этим героям с первых же строк отмечено двусмысленной улыбкой. Только-только мы успеваем узнать, к примеру, что мистер Пиквик великий человек, как сатирик тотчас поясняет это сообщение, называя главный труд мистера Пиквика: «Размышления об истоках Хэмстедских прудов с присовокуплением некоторых наблюдений по вопросу о теории Колюшки». Эти «пруды» и, особенно «Колюшка», — типичный пародийный акцент, высвобождаю-

щий иронию. А когда она вырывается на волю, ее не вернешь, как глупого сказочного джина обратно в бутылку.

Можно сравнить пародийные мотивы «Пиквикского клуба» и «Золотого тельца» — и окажется, что столь различные произведения столь несхожих авторов используют один и тот же аналитический метод.

«...Мистер Пиквик вышел из кэба. Мистер Тапмен, мистер Снодграсс и мистер Уинкль, нетерпеливо ожидавшие прибытия своего славного вождя, подошли его приветствовать.

— Получите,— протянул мистер Пиквик шиллинг вознице.

Каково же было удивление ученого мужа, когда этот загадочный субъект швырнул монету на мостовую и в образных выражениях высказал пожелание доставить себе удовольствие — рассчитаться с ним (мистером Пиквиком).

— Вы с ума сошли,— сказал мистер Снодграсс.

— Или пьяны,— сказал мистер Уинкль.

— Вернее, и то и другое,— сказал мистер Тапмен.

— А ну, выходи! — сказал кэбмен и, как машина, завертел перед собой кулаками.— Выходи... все четверо на одного...

— Подумайте только,— апеллировал возница к толпе,— в твой кэб залезает шпион и заносит не только твой номер, но и все, что ты говоришь в придачу. (Мистера Пиквика осенило: записная книжка...)

И кэбмен швырнул шляпу оземь, обнаруживая полное пренебрежение к личной собствен-

ности, сбил с мистера Пиквика очки и, продолжая атаку, нанес первый удар в нос мистеру Пиквику, второй — в грудь мистеру Пиквику, третий — в глаз мистеру Снодграссу, четвертый, разнообразия ради, — в жилет мистеру Тапмену, затем прыгнул сперва на мостовую, потом назад, на тротуар, и в заключение вышиб весь временный запас воздуха из груди мистера Уинкля — все это в течение нескольких секунд...

До этого момента толпа оставалась пассивным зрителем, но, когда пронеслось, что пиквикисты — шпионы, в толпе начали с заметным оживлением обсуждать вопрос, не осуществить ли им в самом деле предложение разгоряченного пирожника, и трудно сказать, на каком насилии над личностью решили бы остановиться, если бы скандал не был прерван неожиданным вмешательством нового лица.

— Что за потеха? — спросил довольно высокий худощавый молодой человек в зеленом фраке, вынырнувший внезапно из каретного двора гостиницы.

— Шпионы! — снова заревела толпа.

— Мы не шпионы! — завопил мистер Пиквик таким голосом, что человек беспристрастный не мог бы усомниться в его искренности.

— Так, значит, не шпионы? Нет, — обратился молодой человек к мистеру Пиквику, уверенным движением локтей раздвигая физиономию собравшихся, чтобы проложить себе дорогу сквозь толпу...

— Идемте! — проговорил зеленый фрак, силою увлекая за собой мистера Пиквика и не пе-

реставая болтать.— Номер девятьсот двадцать четвертый, возьмите деньги, убирайтесь — почтенный джентльмен — хорошо его знаю — без глупостей — сюда, сэр,— а где ваши друзья? — сплошное недоразумение — не придавайте значения — с каждым может случиться...»

Этот отрывок воскрешает в памяти не только легкость Ильфа и Петрова в обращении с персонажами, не только их стиль, изобилующий неожиданными сравнениями и меткими речевыми характеристиками ¹, но также многие ситуации, с той же расстановкой сюжетных сил и с теми же сатирическими пружинами... Остап Бендер вот-вот изымет миллион у Корейко — и вдруг раздается сигнал учебной воздушной тревоги, на которую Корейко и рассчитывал. Остап попадает в «отравленную зону», его уносят на носилках, а Корейко, надев противогаз, исчезает. Пока Остап в положении «обиженного», почти в положении Пиквика. А теперь другой эпизод. Уличная толпа собирается свести счеты с нашкодившим Паниковским. Кажется, расплата неминуема. Появляется Остап. Он предлагает желающим записаться в свидетели — и через мгновение Паниковский свободен. На сей раз Остап выступает в более свойственном ему амплуа Джингля. Но в обоих случаях ход событий предопределен все той же мистификацией и предопределяет ироническую насмешку над героями.

¹ Можно сопоставить, например, пятистопный ямб Лоханкина с «телеграфной» речью Джингля, как принципиально схожие речевые характеристики.

По законам пародийной «игровой» жизни развиваются события во многих произведениях Твена и Генри, Джерома и Гашека. Все тот же «розыгрыш» открывает дорогу ироническому смеху в твеновских рассказах «Банковый билет в миллион фунтов стерлингов» и «Человек, который совратил Гедлибург», хотя первый из них написан в мирно-юмористических тонах, а второй — в беспощадно саркастических. Одинаковая внешность героев-двойников и проистекающая отсюда путаница — пародийный ключ к сатирическому выходу в действительность в «Принце и нищем». Трое, или, считая собаку, четверо, на лодке выбираются у Джерома из серьезного мира в пародийный, где их ждут веселые розыгрыши и обманы. Простодушно-наивный Швейк только тем и занимается, что надувает разного рода начальство, мелкое и крупное, ставя под «смеховой» удар как своих личных недругов, так и весь австро-венгерский иерархический строй в целом.

Очень наглядно осуществляется пародийно-ироническое проникновение в тему у О. Генри, чей излюбленный прием — внезапный сюжетный поворот, как бы подмена одной сюжетной линии другой, — по существу, не что иное, как разновидность мистификации. Пародийны типичные для О. Генри неожиданные концовки, ибо ожидаемый финал обычно подготовлен логикой событий, а неожиданный является как бы его шутливым опровержением по формуле «наоборот». Согласимся, что «эффeкт» неожиданности возможен лишь при определенности ожидания, в состав неожиданности обязатель-

ным компонентом входит неосуществившийся прогноз. Развязка *не та*, хотя была *той* в предположениях.

Характерна в этом отношении новелла «Джефф Питерс как персональный магнит». Испытывая один из своих бесчисленных способов делать деньги, ее герой объявляет себя врачом. Тут же выясняется, что срочная медицинская помощь нужна местному судье, который и приглашает Джеффа к себе. Джефф у постели судьи несет псевдонаучную тарабарщину, делает таинственные пассы, и мы с облегчением вздыхаем, когда больной выплачивает ему двести пятьдесят долларов, гонорар за первый сеанс. Если бы автор поставил здесь точку, перед читателем был бы плутовской рассказ. Но действие продолжается. Все время, пока Джефф занимается лечебными процедурами, в комнате присутствует некто третий, якобы родственник больного. Как только «лекарь» берет деньги, этот третий, назвавшись сыщиком, надевает на него наручники. Так мог бы закончиться детективный рассказ. Но новелла и на этом не кончается. Сыщик выходит на улицу вместе с арестованным, и вдруг последний говорит ему: «А теперь, Энди, сними-ка с меня наручники, а то перед прохожими неловко...» Ситуация, пройдя через «плутовской» и «детективный» этапы, развивается в пародийную. Объект сатиры, судья, на миг превратившись было из обманутого в обманщика, возвращается на исходный рубеж иронически осмеянным.

Призма, сквозь которую О. Генри смотрит на своих героев в «Королях и капусте», по-

прежнему расслаивает контуры предмета. Каждая линия в романе двойится, каждый факт карикатурно преломляется в других фактах. Президент республики Анчурия на долгое время сливается в наших представлениях с президентом компании «Республика». Художник, отказавшийся от профанации искусства, в каком-то ракурсе совпадает с фотографом, устыдившимся шантажа. Сходство у Генри немедленно ведет к контрасту, а контраст то и дело переходит в сходство.

Роман изобилует «игровыми» эпизодами. Дикки шутя занимает пост президента республики. Джонни Этвуд, обеспечив коммерческий успех отцу любимой, тем самым устраивает свое счастье. Феличе, оборванный анчурийский «адмирал», весь флот которого — утлая лодчонка, принимая себя всерьез, пытается задержать своего «создателя» — мятежного министра, придумавшего некогда для Феличе адмиральскую должность.

Идет постепенное накопление пародийных ситуаций, поначалу безобидных, вроде проделки с репейником, затем весьма ядовитых, как история возвышения Дикки, ставленника паровой компании, или рассказ о гибели кукольного адмирала, наконец беспощадных, как эта далеко не случайная неразбериха, в которой капиталистическое предприятие можно спутать с буржуазной республикой. И когда пародийное давление достигает предельного уровня, шутка вырастает в саркастическую оценку событий. Из хаоса как будто разрозненных «игровых» новелл вырастает непримиримое обличение;

двойная жизнь теперь обращена к читателю самой непривлекательной стороной, «опереточный» же ее аспект отпадает, оказавшись переходящим, мишурным.

Как можно было заметить, пародийно-иронический анализ в процессе развития постепенно переводит «книжные» мотивы на подчиненное положение, признавая их допустимыми, желательными, но отнюдь не обязательными. Даже Честертон, чьи новеллы часто посвящаются насмешливому опровержению конан-дойлевской детективной логики, обычно использует литературно-полемический момент как сугубо внешний повод для развертывания своей собственной, всегда неожиданной сатирической позиции. Поэтому в «Клубе удивительных промыслов» главная фигура не Руперт Грант, любитель-детектив, мыслящий по рецептам Шерлока Холмса, а его брат Бэзил, дающий событиям художественно-интуитивное объяснение, обязательно более правдивое и психологически достоверное, нежели то, которое подсказывают факты. В других циклах честертонских рассказов пародийная должность сыщика-неудачника вообще упраздняется и все следовательские функции ложатся на плечи остроумного наблюдателя. Этот последний, сталкивая различные версии, получает как бы стереоскопическую картину происшествия, в которой линия ложных предположений шерлок-холмсовского толка пародийно оттеняет реальное действие, но самостоятельного значения уже не имеет.

Применительно к «игровым» моментам сатирический анализ, по мере своей эволюции, не-

редко и весьма настойчиво проявляет ту же тенденцию, стремясь ослабить нарочитость изобразительных приемов, освободить повествование от маскарадных, подчас чисто спиритических мотивировок. Пародия все более тщательно маскируется под обычную жизнь. Она как бы осознает себя частицей, полноправным элементом этой жизни в ряду многих и рискует теперь вызывать дух иронии, фигурально говоря, без «столоверчения». Пародийно-иронический гротеск обогащается новым качеством — способностью органически «вживаться» в реалистическое изложение, а при необходимости «перебрасывать» свою технику в глубокий подтекст сатиры. Этот этап в совершенствовании сатирических методов целиком связан с сатирико-юмористическим творчеством А. П. Чехова.

Художественное наследие великого юмориста разворачивает перед нами в сжатом виде всю историю пародийно-иронического анализа. Образцами жанра смело могут быть названы бесчисленные чеховские стилизации и пародии, будь то «Письмо ученому соседу» или рассказ «Ненужная победа» — великолепная подделка под Мора Иокаи, «Каникулярные работы институтки Наденьки» или веселая имитация Жюля Верна в «Летающих островах». В таком произведении, как «Шведская спичка», литературная пародия уже приглушена. Конечно, поиски мнимоубитого, который на самом-то деле развлекается с женою ищущего, весьма недвусмысленно отдают насмешкой над детективом. Но конкретная книжная мишень устранена, ее заменили некие жизненные факты, комически

осмысливаемые по схеме мистификации. В рассказе «Радость» исчезают даже «игровые» мотивы. Коллежский регистратор Митя Кулдаров, «находясь в нетрезвом состоянии, поскользнулся и упал под лошадь», а теперь вот, на глазах у читателя, буквально задыхается от счастья: «...про меня напечатали!», «Теперь обо мне вся Россия знает!» Реакция Мити на газетную заметку выдает свою пародийность при мысленном соотнесении ее с той реакцией, которой следовало бы ожидать. Но это не «внешняя» неожиданность, связанная с путаницей или «розыгрышем», как у О. Генри, а неожиданность «внутренняя», психологическая. Пародия, материализуясь в поступках героя, пользуется при этом «сырьем» обыденности и в результате становится настолько неприметной, что как бы сливается с иронией. Перед наблюдателем объект, воспринимаемый, как непосредственно комический. Он *тот* — и не *тот*, хотя для получения иронического эффекта его не тянули силой в пародийную ситуацию. Герой разворачивается в пародию сам. Комический характер и комическое положение приведены в нерасторжимое единство.

В положении «вне игры» многие незабываемые чеховские герои: толстый и тонкий, полицейский надзиратель Очумелов, Беликов. И если это положение все-таки пародийно, то только по вине самих героев. Ибо у Чехова пародийная ситуация чаще всего не какие-то навязанные персонажам правила поведения или свойства применяемой наблюдателем оптики, кривизна сатирической призмы, а реальный

факт человеческого существования, поставленный в определенную, главным образом в будничную связь с другими столь же реальными фактами. Именно это, вероятно, имел в виду В. Шкловский, говоря, что Чехов нашел «новый способ обнаружения бессмысленности обычного при помощи сдвижения отдельных моментов действительности» и что в рассказах Чехова «ложная действительность сама себя опровергает».

Сила чеховского сатирического искусства — в его безыскусственности. Сатирический анализ Чехова, сочетая пародию с иронией до их полного взаимного растворения, ведет нас непосредственно к комическому.

А теперь, после самого беглого знакомства с техникой пародийно-иронического анализа, напомним еще об одной чрезвычайно симпатичной и человеческой черте этого сатирического метода. Пародийно-иронически образ больше, чем какой-либо другой, воздействует на читателя эмоционально. Он не требует интеллектуальной расшифровки комического противоречия, как образ рационалистический или сатирико-психологический. Он не рассчитывает, как они, на «редуцированный», приглушенный отклик, на смех «в уме». Показывая нам жизнь в непосредственно комическом облике, он и вызывает непосредственный смех, который приходит к читателю сам.

НА СЛУЖБЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЕДИНСТВА

Недавно в печати появилось короткое сообщение: «Эксперимент «Палеолит». Летом 1963 года группа студентов-историков... решила искусственно «воссоздать» условия жизни людей палеолита. Они выехали в один из самых глухих районов СССР... и зажили там жизнью «людей каменного века», употребляя только каменные орудия и добывая огонь трением...»

Ситуация, окрашенная комизмом «перевернутого времени» и прямо-таки ждущая юмористического осмысления. Можно без труда представить себе веселую приключенческую повесть, написанную на этом материале... Группа туристов случайно попадает во владения «первобытных» людей. Путешественники не знают, что стали невольными участниками «игры», возникают многочисленные недоразумения, «тарзаньи» переплеты, пока все не разрешается раскрытием мистификации.

Но можно дать фактам и иное направление. Можно воспользоваться самой идеей осмеяния старины через нашу современность или капиталистической действительности через старину и противопоставить «первобытному» обществу иное общественное устройство в конкретных, а может быть, и отвлеченных образах. В последнем случае уже трудно будет обойтись без гротеска, без фантастики. На передний план выдвигаются крупные социальные явления, и они-то как раз и будут в объективе сатиры.

Наконец, не исключено и такое сюжетное решение. Студенты встречаются в поселке, неподалеку от своего «стойбища», жалкого, опустившегося субъекта и выслушивают его исповедь. В основу произведения ляжет эволюция характера, внутренняя жизнь человека, превратившегося в полуживотное. На сей раз «эксперимент «Палеолит» явится фоном для психологического повествования, в котором эпизодические фигуры «первобытных» людей послужат контрастным проявителем противоречивости человека «современного», ибо на деле-то все обстоит по-иному: он — первобытный, а современные — они.

Очевидно, писательская целевая установка в конечном-то счете и определяет наиболее уместный в каждом случае способ типизации. Идейный замысел, обусловленный мировоззрением сатирика, — вот диспетчерский центр, регулирующий использование аналитических средств того или иного ряда.

Надо думать, что различия между системами сатирического анализа объясняются также

объективными психологическими закономерностями творческого процесса. Три типа ассоциаций — по контрасту, по сходству, по смежности — в какой-то мере соответствуют трем аналитическим рядам в сатире. При рационалистическом анализе противоречие между героем и его маскирующимся прототипом раскрывается через посредство контраста. При психологическом делается упор на их сходство. Пародийно-иронический анализ предлагает нам решение, при котором герой и его прототип — двуединый образ, сочетание схожих и, вместе с тем, контрастирующих двойников, расположенных рядом, сгруппированных по смежности. Склонность литератора к какому-то одному способу типизации зависит, вероятно, помимо других факторов, еще и от характера ассоциаций, свойственных его мышлению.

Само собой разумеется, что творческая индивидуальность писателя шире определенной системы ассоциаций, системы сатирического анализа. Художник вносит в изображение много личного — начиная от мысли и наблюдений и кончая построением фразы, отделкой слова. Системы сатирического анализа — это, напротив, общее. Это специфическое сочетание изобразительных принципов, характерное для целой группы произведений.

Поскольку образ, созданный по определенным законам, вправе рассчитывать в рамках художественного единства на общество себе подобных, типы сатирического анализа обладают жанрообразующим потенциалом. Рационалистический анализ ведет к созданию публицистиче-

ски насыщенных, памфлетных, плакатных произведений. Психологический — лежит в основе развернутых прозаических полотен. Пародийно-иронический охотно входит в самые различные роды литературы, давая крен то в сторону пародии, то в сторону иронии, в зависимости от того, находится ли в фокусе сатирического внимания характер или ситуация.

Особенности художественного макромира находят свое продолжение в микромире, и, следовательно, следы той или иной системы анализа несет на себе не только «большой» образ, но и каждый его атом. Троп, эта минимальная единица образности, оказывается крошечным зеркальцем, отражающим общий замысел. Так, например, гиперболы или понятийные остроты: игра слов, парадокс, перечисление — особенно характерны для рационалистического анализа, с его тяготением к преувеличению-эксперименту и к логическому абсурду. Психологический анализ опирается на наблюдение, и описательные «фиксирующие» словесные средства, такие, как эпитет, для него незаменимы. Сравнение и метафора, в которых обязательно сосуществуют объект и его измененное второе «я», другой предмет, в которых гротеск всегда остается как бы в рамках наблюдения, а наблюдение приобретает гротескный вид, — самый подходящий словесный материал для пародийно-иронического творчества.

В литературной практике системы сатирического анализа склонны к широкому взаимодействию. Мы уже наблюдали, как «сотрудничают» психологический и рационалистический

образы. Пришло время добавить, что и пародийный анализ отлично уживается с другими типами остроумного разоблачения. Семейство Полипов в «Крошке Доррит», Департамент Околичностей в «Холодном доме», «Геркулес» в «Золотом тельце» — вот примеры того, как пародийный анализ «у себя дома» сочетается с рационалистическим. С другой стороны, он и сам охотно вторгается на «рационалистические» и «психологические» территории, кидая то там, то здесь сверкающие блики веселой насмешки.

Любопытно, что пародия, встречаясь с «психологическими» образами, становится проничной. На «рационалистической» почве она остается просто пародией. Это понятно. Ведь «хлеб» пародии, ситуация, «освобожденная» от характера, встречается именно в «рационалистических» произведениях.

Системы сатирического анализа могут входить в книгу всем «триумvirатом», причем этот процесс никак не похож на заселение коммунальной квартиры несколькими семьями. Разновидности сатирического анализа не просто сводят образы с образами, а переплетаются до полного взаимопроникновения всех художественных средств. Пародийные мотивировки обусловливают действия «рационалистического» героя, психологические наблюдения уточняют образ пародийного, жизнеописательный сюжет верно служит образу-формуле, а ирония активно эксплуатирует категорию времени.

Очень часто синтез элементов, относящихся к разным аналитическим рядам, дает блестящий художественный эффект. Возьмем «Дон-Кихо-

та». Общий замысел этого подлинно великого произведения — пародийно-иронический. Главный герой истолковывается в психологическом плане. Однако образ противостоящего Дон-Кихоту мира — формула-многочлен, и сюжет, призванный ее «вывести», — рационалистичен; это традиционная охота наблюдателя за наблюдениями.

Еще пример — «Мертвые души». Приводной ремень действия — пародийная мистификация, хорошо продуманное надувательство. Завладев психикой Чичикова, мошенническая идея выталкивает его в путешествие — на традиционную тропу плута. Так возникает в гоголевской поэме рационалистический мотив, приводящий к созданию образа небывалой обобщающей силы — образа помещицьеи Руси. Наконец составные части этой обширной картины — портреты Ноздрева и Манилова, Коробочки, Плюшкина и Собакевича — точные сатирико-психологические этюды.

В «Янки при дворе короля Артура» тема выводится на сюжетную орбиту рационалистическими средствами — с помощью «машины времени» — и, естественно, разрешается в ряде образов памфлетного типа. Однако всеобъемлющая пародийная интонация спасает героев от тех слишком тесных объятий логики, которые могли сковать их движения как рыцарские доспехи. И окончательный приговор средневековой морали выносят веселые фигуры «игрового» мира, творимого фантазией изобретательного янки, мастера остроумных интриг и сенсационных обманов, вроде фокуса с солнечным затме-

нием, происходящим якобы по его воле. Рассказ в «Янки» ведется от первого лица, и это первое лицо выражает себя как характер. Стало быть, психологической детали также отводится достаточно почетное место, которым она и пользуется в интересах иронии.

Кстати сказать, твеновский роман представляет собой любопытное продолжение сервантесовского. По натуре своей Янки — тот же Дон-Кихот, по положению — Дон-Кихот наизнанку. Он является из нового мира, из Нового Света, в старый, тогда как Дон-Кихот уходит из старого в новый. Встретившись, но не заметив друг друга в средние века, герои заняты одним делом: они пародируют эту эпоху — первый с позиций американского образа жизни, который силою противодействия в свой черед сатирически переосмысливается, другой — с позиций самой эпохи. Оба побеждают эпоху, и оба терпят от нее поражение. Однако самое существенное — не близость некоторых внешних положений у Сервантеса и Твена, а сходство их сатирического видения, приводящее порой к одинаковым комбинациям аналитических элементов в одинаковых случаях.

Изучение того, как различные системы сатирического анализа «врастают» в организм «серьезного» художественного произведения, — задача, заслуживающая специальной работы. Однако хотелось бы мимоходом упомянуть одну область «серьезного» литературного творчества, на почве которой сатирические мотивы сейчас развиваются особенно интенсивно. Речь идет о научной фантастике. Книги Р. Бредбери,

С. Лема, А. Азимова, А. и Б. Стругацких, как научные, легко открывают дверь рационалистическому анализу, как фантастические — гротеску. Роботы вводят в сатиру новую разновидность пародийного двойника, который, кстати сказать, обладает весьма привлекательным для нее качеством: он не признает никаких мотивировок, кроме логических, и действует лишь в полном соответствии с заданной программой. Нетрудно догадаться, что этот механический человек куда проще, чем диккенсовский или твенсовский герой, смирится с рационалистическим сюжетом. И впрямь — и у Лема, и у Бредбери, и у Стругацких мы находим очень тонкое и свежее сочетание пародии с логикой.

Вырабатывается новый тип сюжетных мотивировок, основанный на статистическом отборе возможных вариантов действия. Так персонажи рассказа «Хоровод» американского писателя А. Азимова — и люди и роботы, по существу, погружены в решение некоей шахматной проблемы, заняты поисками лучшей «комбинации». Наслаждение, которое получает от рассказа читатель, тоже «шахматное», вроде того, какое испытываешь, раздумывая над математической головоломкой или над позицией «мат в три хода». Аналогичные ситуации предлагает нам и детективная литература, но там нет роботов, и поэтому безразличие писателя к характерам не выглядит столь откровенным. При всей необычности способов художественного познания, которые предлагает научная фантастика, нужно признать, что они расширяют изобразительный арсенал сатиры.

Итак, мы познакомились с тремя разновидностями сатирического анализа — тремя типами образного мышления в сатире. В идеальном виде эти типы встречаются далеко не всегда, то и дело вступая в содружество и взаимодействие. Некоторым произведениям вообще чуждо сквозное использование приемов одного ряда. Однако и «комбинированный» и свободный от примесей «однородный» анализ — все равно рационалистический, психологический или пародийный — является острым и точным инструментом критики.

Те изобразительные тенденции, которые, думается, точнее всего могут быть охарактеризованы как определенные ряды аналитических мотивов, как типы сатирического анализа, так или иначе отмечались различными исследователями. Широкую известность приобрело, например, рассуждение Р. Фокса об английской литературе восемнадцатого столетия. Фокс пишет, с одной стороны, о произведениях, авторы которых не изображают «внутреннюю жизнь своих героев», поскольку этим авторам «важнее показать «как», а не «почему». С другой стороны, он выделяет «новый тип романа — роман, где весь интерес сосредоточен на чувствах и побуждениях личности... общая социальная картина почти не имеет значения». И затем упоминается Сервантес, видевший действительность «во всей ее полноте». Подобные же мысли содержатся в работе С. Бочарова «Характеры и обстоятельства», в статье Л. Пинского о романе М. Алемана «Гусман де Альфараче». Однако все упомянутые исследования не имеют прямого отноше-

ния к сатире, в них рассматриваются самые общие закономерности литературного процесса.

В своей статье о психологическом анализе в сатире С. Бочаров говорит о двух принципах сатирической типизации, о «кукольном» образе, вроде Органчика, и о психологическом — таком, как Иудушка Головлев или Клим Самгин. Но главное для него — объединяющий эти образы «автоматизм», и гораздо в меньшей степени — сложная система сцеплений в сатирическом произведении. Образы же «диккенсовского» или «твеновского» типа не привлекают интереса исследователя.

Понятие сатирический анализ, бытующее на страницах иных литературоведческих трудов в стертом, невыразительном употреблении, представляется нам чрезвычайно емким именно потому, что учитывает и вбирает в себя все без исключения элементы данной вещи в их живом динамическом и в то же время устойчивом единстве. Оно обращено в равной мере широко ко всей художественной вселенной и к художественному атому, позволяя видеть отражение малого в большом, большого — в малом, и, значит, ведет нас в лабораторию сатирического творчества. Вместе с тем оно помогает уловить генетическую зависимость, образное сходство или структурную связь между самыми разными сатирическими сочинениями.

Различение типов сатирического анализа имеет прямой практический смысл, в частности, именно потому, что путаница, возникающая в наших литературно-критических статьях о са-

тире, как правило, связана с непониманием ее специфических и разнообразных методов.

Большинство упреков, адресованных в свое время Ильфу и Петрову их критиками, шло по одной линии: «смехачество!», «смех там, где нужен гнев!». И следовал логический вывод: «такая сатира нам не нужна». Авторам сих статей сатира представлялась чем-то вроде свирепого вышибалы с огромными кулаками и мрачным выражением лица. Что уж там пародийно-иронический анализ против этой фигуры! Где ему выстоять! Ан, выстоял! Умерли, забылись многие громоподобные обличения двадцатых годов. А веселая реалистическая эпопея Ильфа и Петрова осталась. Причем осталась благодаря своему полнокровному пародийно-ироническому юмору. Она продолжает бить по пошлости, глупости, нахальству, косности с прежней силой.

Психологический юмор Зощенко, претендующий на обобщение в той же мере, что и врачебная история болезни, вызывал у иных критиков тяжкие раздумья: сатирик-де создает образ обывателя, образ перерастает в тип, — смотрите-ка, не обозвал ли он обывателями всех нас! Опять непонимание принципов сатирического анализа.

После двадцатого съезда КПСС, нанесшего догматикам и схоластам сокрушительный удар, литературно-критическая мысль ожила. А все же нет-нет да и послышится, словно с того света, унылый голос «аллилуйщика», давно осмеянного Ильфом и Петровым. Он теперь изъясился из своего репертуара заклинания: «смеяться

грешно» и «улыбаться грешно». Но, не видя разницы между смехом и улыбкой, не различая, где в сатире лево, а где право, по-прежнему охотней размахивает критической дубинкой, чем вникает в суть художественного творчества.

Несколько лет назад была опубликована юмористическая повесть Т. Есениной «Женя — чудо XX века». Писательница использовала гротескную технику «на грани фантастики», то есть связала развитие событий со смелым научным допущением. Напомним для ясности, что персонажи книги, считая теоретически возможным создание «искусственного» человека, некоторое время видят его черты в никому не известном юноше Жене, с которым нас знакомит «первое лицо», газетчик Дима, он же — повествователь. Активно участвуя в развитии действия, Дима сталкивается со многими другими людьми. Так в наше поле зрения и попадает бюрократ Петр Кириллович, в котором автору безразлично все, кроме его социальной сущности. Типичный образ-формула. Казалось бы, такая обобщенно-памфлетная фигура, весьма характерная и для мировой сатиры, и для советской, не должна никого удивлять. Но вот критику Ю. Идашкину эта фигура решительно непонятна. И он начинает раздраженно протестовать: «Повесть эта ужасно «кр-р-р-итическая», — пишет критик... — Едва ли не главная жертва бичующего пера... — Петр Кириллович. Кто же он такой? Неизвестно. Автор специально предупреждает нас, что ни в коем случае не назовет ни фамилии, ни должности этого героя. Нам известно лишь, что он руководящий работник

солидного масштаба... Петр Кириллович не имеет собственных мнений, тщетно печется о своем давно потерянном авторитете, ни шагу не желает сделать без машины, и в довершение всего жена его принимает взятки. Автор буквально изничтожает этого тупого вельможу и доводит его до инфаркта. Но читатель остается совершенно равнодушным к судьбе этого «полуанонима». Он до того кустарно, «на живую нитку» сметан из нескольких фельетонных героев, до того безлик, изначально примитивен, что победа над ним выглядит просто какой-то «стыдной».

Любопытно в этой критической аттестации образа не столько полное отсутствие аргументов, сколько ее применимость к любому образу, содержащему рационалистические мотивы. Вероятно, об Органчике или о редакторе «Гробгазеты» критик написал бы то же самое, что о Петре Кирилловиче. И впрямь: безлик, изначально примитивен, тупой вельможа, «полуаноним». Ю. Идашкин не замечает, что сатирик, по-видимому, и хотел нарисовать такого героя: тупого и примитивного. Если даже допустить, что этот персонаж не удался, то не потому, что он тупой и примитивный, а потому, что автору не хватило мастерства, чтобы разоблачить его тупость и примитивность. Невосприимчивость критика к рационалистическому анализу завела его в тупик. А уж тут рукой подать до «кр-р-р-итических» реплик с бичующим «р-р-р». Как будто эти звукосочетания могут что-нибудь объяснить читателю.

Быть может, цитата из Ю. Идашкина — слишком мрачный аккорд для последних строк книги о смехе. Но, начав ее давним примером непонимания сатиры, трудно было не закончить примером, к сожалению, более свежим. Или, лучше сказать, более поздним.

Но в наши дни тот или иной критик, ополчившийся против смеха, не в силах остановить развитие советской сатиры, успешно продолжающей на основе социалистического реализма лучшие традиции русской классической и мировой литературы, сатиры, решительно выступающей против всего, что мешает народу идти в свое светлое завтра.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Ю. Б о р е в, О комическом, изд. «Искусство», М. 1957.

У. Г у р а л ь н и к, Смех — оружие сильных, изд. «Знание», М. 1962.

Л. Е р ш о в, Советская сатирическая проза 20-х годов, изд. АН СССР, М.—Л. 1960.

Д. Н и к о л а е в, Смех — оружие сатиры, изд. «Искусство», М. 1962.

Я. Э л ь с б е р г, Вопросы теории сатиры, изд. «Советский писатель», М. 1957.

СОДЕРЖАНИЕ

Человек, который стал дедушкой самому себе	7
Органчик и его вселенная	36
Путешествие в характер	63
Веселый двойник	79
На службе художественного единства	129
Краткий список литературы	143

Вулис Абрам Зиновьевич

В ЛАБОРАТОРИИ СМЕХА

Редактор *Е. Мельникова*. Художественный редактор
Г. Андропова. Технический редактор Л. Фейлер.
Корректор Г. Бейлинсон.

Сдано в набор 8/IX-1965 г. Подписано в печать
19/II-1966 г. А 12018. Бумага типографская № 1. Фор-
мат 70×90¹/₃₂. 4,5 печ. л. 5,25 усл. печ. л. 4,80 уч.-
изд. л. Тираж 30 000. Заказ 1098. Цена 24 коп.

Издательство «Художественная литература»
Москва Б-66, Ново-Басманная, 19.

Полиграфкомбинат им. Я. Коласа Комитета по печати
при Совете Министров БССР. Минск, Красная, 23.

24 коп.

ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ:

- В. БАЗАНОВА. «Сказки»
М. Е. Салтыкова-Щедрина.
И. ДЮШЕН. «Жан-Кристоф»
Р. Роллана.
Ю. МАНН. Комедия Н. В.
Гоголя «Ревизор».
Л. ЧУКОВСКАЯ. «Былое и
думы» А. И. Герцена.

