

ПУШКИН И ТЕОРИЯ КОМИЧЕСКОГО В РУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Изучение обширной сферы комического у Пушкина — большая и сложная задача, решение которой не только уточнит, расширит привычные представления о гениальном художнике слова, но и может внести нечто новое в понимание литературного процесса. Эта задача требует проникновения в суть тех общественных, этических, эстетических, непосредственно художественных проблем, которые возникали перед поэтом в процессе творческой работы. Необходимо прежде всего выявить объем и сущность проблематики комического в эстетическом сознании писателя. Лишь на такой основе возможно целостное изучение жанровых форм и поэтики комического. Это не значит, конечно, что к изучению творчества нужно идти только через эстетическую теорию, но полное представление о пушкинском смехе без теоретического осмысления вопроса невозможно. Такой подход обусловлен принципами литературоведческой методологии: взаимосвязью литературного развития и эстетической мысли, единством исторического и теоретического аспектов исследования. При этом нельзя забывать, что процесс художественного мышления писателя всегда находится в связи с системой современных ему теоретических понятий, иначе можно просто не увидеть те или иные звенья этого процесса и неполно представить себе эстетические взгляды художника¹.

Предлагаемая статья имеет цель показать, как осмысливал поэт теоретические категории, в каких понятиях и терминах выражались его представления о комическом, обнаружить концептуальное единство эстетических оценок и художественного творчества Пушкина².

Художник чутко откликался на бесконечное многообразие стихии смеха в жизни и в искусстве. Это представляло какой-то особой, исключительной страсти, а было проявлением всеобщей отзывчивости его творческого гения. Тем не менее стихия смеха составляла значительную сферу эстетических и художественных интересов Пушкина. На протяжении всей жизни он активно осмысливал и оценивал комический материал литературы и действительности. Писатель, естественно, воспринимал соответствующие времени эстетические понятия и теоретическую терминологию. Ученые труды в этой области с течением времени привлекали все больше внимания, да и «лицейский способ учения» оставил заметные следы в его теоретических высказываниях и литературно-критических оценках.

Выдающиеся в свое время ученые и педагоги Н. Ф. Кошанский, П. Е. Георгиевский, А. И. Галич, А. Ф. Мерзляков стояли у истоков формирования художественных вкусов и теоретических представлений поэта, П. В. Соболев справедливо утверждает, что объяснить «единство эстетико-философской и эстетико-художественной мысли, которое мы обнаруживаем в творчестве Пушкина, невозможно исходя из одной лишь его гениальности. Необходимо принять во внимание энциклопедизм его познаний и высокую культуру его теоретического мышления...»³. Естественно, что теория, начиная с лицейских лекций П. Е. Георгиевского, внесла в сознание поэта определенные категории комического. Они во многом отличались от принятых сегодня. Одни из них сохранились до наших дней (комическое, юмор, ирония, сарказм, сатира), получив иную интерпретацию, другие (веселое, шутовское, забавное, колкое, затейливое, простодушное) утратили смысл эстетических величин.

Работам русских теоретиков той поры свойствен ряд особенностей. Сам предмет эстетики в России выделился лишь в тот период, когда в 1803 году Павел Сохацкий начал читать лекции в Московском университете. В содержании учебных курсов еще объединялись понятия философии, логики, риторики, поэтики, а искусство истолковывалось в духе «критики вкуса» и «подражания изящной природе».

Эстетическая наука не поспевала за происходившей в это время бурной сменой теоретических концепций и творческих направлений. Поэтому в ее трудах ощущалось смешение идей и принципов. Ученые отдавали значительную дань Лагарпу, Мармонтелю и Баттё, но прислушивались и к Шеллингу, Шлегелям, Гегелю. Они подкрепляли свои рассуждения примерами из эпохи античности и европейского искусства XVII—XVIII веков, но не забывали назвать и лучшие современные произведения.

В русской эстетике начала XIX века шла полемика между классицистической концепцией и романтической теорией искусства. Но, по справедливому заключению З. А. Каменского, «общность эстетической проблематики, преемственность развития науки обусловили то обстоятельство, что при всей своей противоположности... некоторые важнейшие проблемы они рассматривали одинаково, обнаруживая не только свою противоположность, но и единство»⁴. Это во многом относится и к теории комического.

В работы русских теоретиков начала прошлого столетия прочно вошло положение (идушее еще от Аристотеля) о нравственной природе смеха и естественной границе между смешным и безобразным, комическим и трагическим. Разделение комического на «важное» и «забавное», «благородное» и «непристойное», «высокое» и «низкое» было связано не только с эстетическими, но и с этическими нормами эпохи.

В сознании Пушкина отчетливо прослеживается нерасторжимость этико-эстетических представлений⁵. Он широко пользуется современной ему эстетической терминологией. В теоретический кругозор поэта входят характерные для того времени проблематика и терминология комического. Обратимся к тому материалу, который наиболее близок к истокам пушкинских воззрений, — к лекциям лицейского адъюнкта П. Е. Георгиевского. Понятие «комическое» выступает в лицейском курсе эстетики как родовое, объединяющее в себе все виды смеха, и в тесной связи с господствующим представлением о цели поэзии — «соединять приятное с полезным, нравиться и возбуждать благородные страсти»⁶.

По определению Георгиевского, «комическое есть такой остроумный способ представления, в котором предмет кажется смешным»⁷. Плодотворна была для эстети-

ческого сознания лицеистов его мысль о том, что «смешное находится в связи с истинным. Во многих случаях смешное есть зеркало истинного...»

В соответствии с требованиями главного вопроса эстетики — о цели творчества, он предпочитает такие проявления остроумия, и следовательно, смешного и комического, которые позволяют прежде всего «запечатлеть в душе... отвращение к пороку», представлять «смешные пагубные обыкновения». Георгиевский разграничивает «истинное остроумие», принадлежащее к эстетическим явлениям, и «обыкновенное остроумие», которое к эстетике не относится. Комическое как эстетическую категорию он определяет по отношению остроумного к изящному. Комическое является плодом остроумия только в произведении искусства. В этом, эстетически организованном, порядке остроумие подчиняется комическому и смешное становится изящным.

Признавая закономерность комического в искусстве («Кому не известно, что юные музы любят иногда смеяться?»), Георгиевский в духе классицизма считал, что по силе впечатления оно уступает другим видам художественного воздействия. «Каждый согласится, что сострадание и страх более растрогают, нежели комические шутки»⁸. Поэтому эстетик приветствовал «роскошное смешение комического с важным» в итальянской комедии.

В «Руководстве к изучению русской словесности» Георгиевского комическое предстает как одна из «эстетических сил», как категория, охватывающая все явления эстетического смеха. Разновидностью комического названо «забавное»: оно «производит слабейшее потрясение нервов, иногда обнаруживаемое одною только улыбкою; так, например, Дон-Кихот более смешон, оруженосец же его Санчо более забавен». Автор определяет условия комического: «1) вероятие, 2) занимательность (интерес), 3) непродолжительность, 4) противоположность (контраст)»⁹.

Близка по своим принципам к П. Е. Георгиевскому позиция А. Ф. Мерзлякова¹⁰, хотя у последнего термин «комическое» не имеет обобщающего значения. Это значение придано термину «смешное». В книге Мерзлякова проводится лишь разделение смешного на «важное» и «веселое». А последнее выражено понятиями «шуточное»,

«забавное», «комическое», каждое из которых представляет разновидность «веселого». Ни один термин у Мерзлякова не обладает однозначностью и не соотнесен с другими в четкой системе понятий.

Такие важные для своего времени труды, как «Словарь древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова (в 3-х ч., Спб., 1821) и «Учебная книга российской словесности» Н. И. Греча (в 4-х ч., Спб., 1821), рассматривают комическое лишь как понятие, относимое к комедии¹¹.

Таким образом, даже у авторов, стоявших в общем на одной эстетической платформе (классицистической в своей основе), не было единства в понимании предмета и его терминологии. Не удивительно, что эстетическая система, заявленная А. И. Галичем в «Опыте науки изящного», основанном на шеллингианской философии искусства, романтическом понимании творчества, принесла иное понимание проблем комического и иные терминологические величины.

Жизненную основу комического, по Галичу, составляют явления низкого, немощного, дурного в действительности. Однако сами по себе они не становятся смешными: для этого нужно, чтобы «свободный гений» показал «вещь в таких встречах и отношениях, которые приводят ее в неожиданное, но безвредное и притом ошутительное противоречие с ее понятием и назначением». Этот «игривый гений» создает эстетический феномен смешного тогда, когда, «расстроивая действительные формы и отношения, творит, при помощи остроумия и фантазии, по собственным своим законам... и в вольных искажениях дает видеть степень отдаления от идеала...»¹².

В зависимости от того, что подвергается комическим превращениям — «стройные формы природы, либо произведения доблестных усилий человеческого духа, либо же весь великолепный порядок конечных вещей в мире», — различаются и виды комического: «Первое есть дело Гротеска, второе Пародии, третье Юморизма». Гротеск «посмеивается в своих арабесках как бы педантизму самой природы, коей установленные формы тварей кажутся ему еще слишком однообразными»; пародия «действует в кругу человеческом» и умеет найти ограниченное, нелепое, недостойное в «явлениях умственной и свободной деятельности». Юморизм же «комическим

взглядом объемлет и природу и человечество и даже самого себя, т. е. всю вселенную»¹³.

В русской эстетике первой трети XIX века был накоплен большой фактический материал и предложены его классификации, которые не привели тем не менее к решениям, соответствующим требованиям литературного развития. Вот почему в оценке Белинского почти все авторы книг по теории словесности получили отрицательные аттестации¹⁴.

Вместе с тем нельзя забывать, что Н. Ф. Кошанский, П. Е. Георгиевский, А. И. Галич, А. Ф. Мерзляков в определенной мере влияли на формирование эстетических взглядов Пушкина¹⁵. Например, отголоски лицейских лекций Георгиевского слышатся в критике Пушкиным прозаического остроумия и рассудочности (см. далее), в его замечании о том, что на одном смехе «невозможно основать полного драматического действия», в его стремлении к взаимодействию комического с трагическим и возвышенным («О народной драме и драме «Марфа Посадница»).

Однако пушкинские термины и понятия не тождественны категориям и понятиям теоретических трудов. Пушкин вносил свои смысловые оттенки, которые богаче выявляют эстетические качества предмета. Причем вопросы комического интересовали его не в своих категориальных ипостасях, а как художественно-творческие проблемы.

Внимательное рассмотрение контекстного значения слова «комический» (XI, 39; XII, 9, 11, 46—63; XIII, 179, 248)¹⁶ приводит к заключению, что Пушкин не заботился о строгой идентичности в пользовании этим понятием, нечасто привлекал его для определения явлений, относящихся к сфере комизма (за исключением комедии); но гораздо важнее, что в его сознании было представление о родовом эстетическом значении, внутреннем единстве и связи явлений комического.

В языке поэта нет слова юмор. Значит ли это, что само понятие ему было незнакомо? И, с другой стороны, не было ли у Пушкина терминов, которые обозначали эстетическую сущность юмора?

Языковеды Ю. С. Сорокин и Р. А. Будагов относят становление термина юмор как эстетического понятия в России к 30—50-м годам XIX века. «На протяжении при-

мерно двадцати лет (30-е — начало 50-х годов) слово юмор употреблялось и в общем значении «настроение», и в более специальном «сатирическая веселость» («сатирическая усмешка»). И лишь к концу 50-х годов слово юмор становится достоянием и литературного языка, и эстетики»¹⁷.

Это положение, касающееся не только истории языка, но и истории важного эстетического понятия, нуждается в уточнении.

Дело в том, что названные ученые прослеживают изменения в значении слова юмор по некоторым произведениям художественной литературы и словарям XVIII—XIX столетий, но не учитывают тот источник, в котором терминологическое значение слова отражается наиболее полно — книги по эстетике, теории и истории литературы. Между тем уже в одной из первых книг по эстетике на русском языке — в переводе труда геттингенского профессора Мейнерса «Главное начертание теории и истории изящных наук», выполненном Павлом Сохацким в 1803 году, мы встречаемся не только с самим словом юмор в определенном понятийном значении, но и с разъяснением русскому читателю его смысла. «Комический род, — читаем здесь, — есть или удачное описание, или выдумка смешных предметов, или состоит еще в том, что означают названием юмор... а по нашему русскому просторечию, стих». К последнему слову дается примечание: «Так, например, говорят: нынче такой на него стих нашел» (с. 22). Здесь раскрыт эстетический смысл слова: юмор — разновидность комического.

В 1820—1830-е годы не только ученые А. И. Галич, Н. И. Надеждин¹⁸, И. И. Давыдов¹⁹, С. П. Шевырев²⁰, В. Плаксин²¹, но и поэты Н. М. Языков²², В. К. Кюхельбекер²³, В. Ф. Раевский²⁴ употребляли слово юмор как эстетическое понятие. Оно «становится популярным в журналистике 30-х годов»²⁵ и было знакомо, конечно, Пушкину. Но почему же поэт ни разу не употребил его? Думается, дело здесь в следующем.

В комическом различалась особая разновидность, которая «обнаруживается одною только улыбкою» (Гергиевский), имеет целью «доставить увеселение» (Мерзляков). Она получила в классицистической эстетике название «забавное», широко распространенное²⁶, и, подобно другим понятиям, не обладавшее терминологиче-

ской точностью. Наиболее общее значение этого слова близко к слову юмор (в известном его отличии от сатиры). Можно заметить, что слова «забавное», «шутливое», отчасти «веселое» предшествовали в обозначении степени и меры смеха слову «юмор» и некоторое время сопутствовали ему. Но они не могли определять понимания юмора как особого взгляда на мир (именно в этом значении понятие было введено в эстетику теоретиками романтизма).

И Пушкин термином «забавное» обозначал ту меру и степень комического, какую в будущем определяют как юмор (см. XI, 56, 186; XII, 35, 75, 95, 160; XIII, 64, 135, 138—139, 184). Но пушкинский термин не соответствует романтическому значению слова юмор. Вероятно, поэт потому и избегает понятия юмор, что с ним в то время были связаны специфически романтические представления. Говоря о юморе в этом смысле, Гегель видел в нем «искажение и смещение всякой предметности и реальности при помощи остроумия и игры субъективного взгляда на мир», когда в искусстве господствует «творческая власть художественной субъективности над каким бы то ни было содержанием и формой»²⁷. Как видно, поэту удобнее было пользоваться старым понятием «забавное».

* * *

Чаще и охотнее Пушкин прибегал к трем другим понятиям эстетики комического — веселость, остроумие, шутка.

В каждом из названных понятий слиты психофизиологический, этический и эстетический аспекты: такова особенность терминологии того времени. Веселость, например, это и физическое ощущение, и настроенность души, и творческая стихия. Названные понятия очень существенны для понимания Пушкина. Художник вкладывал в них глубокое содержание. Примечательно, что пушкинское понимание рассматриваемых терминологических величин особенно наглядно обнаруживалось в полемике.

Через «Арзамас» и «Зеленую лампу» поэт вошел в активную литературно-общественную борьбу. Уже с этой поры представление о веселости связывается у него с

критически направленным, обличающим смехом. Веселость осмысливается Пушкиным как существенный элемент художественной деятельности в процессе интерпретации материала действительности и искусства в сфере комического. Такое понимание осталось у него непоколебимым до конца дней: веселость — «едва ли не самый редкий из даров» (XII, 11). В этом смысле поэт находил «веселые струны» у лиры Д. Давыдова, отмечал веселость эпиграмм Вяземского, восхищался «настоящей веселостью» Гоголя. Не случайно определение «весельчаков» получили и сатирики Фонвизин («Тень Фонвизина») и Бомарше («К вельможе»). Принципиальным нужно считать и тот факт, что Пушкин отказывал в веселости автору «нравственно-сатирического» романа «Иван Выжигин». Отсутствием «истинной веселости» объяснил он художественную слабость произведений Ф. Булгарина, стремившегося лишь к комическим эффектам.

У Пушкина есть развернутое суждение о произведениях, относимых им к области «легкого и веселого». Вопрос в письме к Рылеву от 25 января 1825 года: «Ужели хочет он (Бестужев.— Л. С.) изгнать все легкое и веселое из области поэзии?» — выражал тревогу по поводу наметившегося в декабристской эстетике романтического рационализма, канонизации высокого. К «легкому и веселому» Пушкин относил не только иронико-комические, бурлескные произведения, но и сатиру. Следовательно, он считал веселость общим родовым признаком, объединяющим «легкие» произведения комического с другими комическими жанрами. Не менее показательным, что общее с этим рядом явлений Пушкин нашел и в «Евгении Онегине».

Такое понимание проблемы в корне отличалось от систематики риторик и пиитик, в которых бурлескные поэмы относились к разряду «комического» или «забавного», комедия рассматривалась лишь как жанр драматургии, а басни и сатиры, как правило, включались в дидактическую поэзию.

Характерна для понимания вопроса заметка Пушкина по поводу «Путешествия NN в Париж и Лондон» И. И. Дмитриева. Он называет стихотворную шутку Дмитриева «образцом игривой легкости» для тех, «которые любят поэзию не только в ее лирических порывах или в унылом вдохновении элегии, не только в об-

ширных созданиях драмы и эпопеи, но и в игривости шуток, и в забавах ума, вдохновенных ясной веселостью».

В этой заметке высказано эстетическое кредо художника: «Нам приятно видеть поэта во всех состояниях его живой и творческой души: и в печали, и в радости, и в парениях восторга, и в отдохновении чувств, и в ювенальском негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа... Благоговею перед созданием Фауста, но люблю и эпиграммы» (XII, 93).

Пушкинская заметка направлена против узости критериев художественности. Любое состояние человеческой души рассматривается как возможный источник поэтического вдохновения. Отсюда мысль о равноправии жанров. Но если относительно поэзии «страстной и выпренней», «обширных созданий драмы и эпопеи», «лирических порывов и унылого вдохновения» элегий это доказывать не приходилось, то произведения, «вдохновенные ясной веселостью», нуждались в защите и перед лицом критики, и в глазах читателей.

Наряду с формулой «легкое и веселое» Пушкин употребляет синонимичную: «легкое и шутовское». Он говорит о «легком и шутовском рассказе» (XI, 156), «легкой и шутовской поэзии» (XI, 399). Эти емкие формулы очерчивали в эстетическом сознании поэта широчайший круг, вбирая разнообразные явления комического, которые он считал необходимым оградить от плоского толкования, защитить от педантической критики и утвердить как необходимую сферу искусства.

Глубокой проблемностью отличались размышления писателя над формами проявления остроумия в художественном творчестве. С точки зрения современной науки остроумие не является литературоведческой категорией. Не так было в пушкинское время. Теоретические труды и учебные руководства по словесности не обходились без определений остроумия, без указаний на его роль в творческом процессе. Мы уже видели, какое место занимало понятие «остроумное» в лекциях Георгиевского. Кошанский поместил остроумие в раздел «Фигуры мыслей, убеждающие разум» и истолковывал как «острую мысль с видимым противоречием», как острословие²⁸. Я. Толмачев указывал на связь остроумия со смехом, в комедии ценил «острый ум, быстро усматривающий рассеян-

ные и отдаленные между собой черты смешного»²⁹. «Остроумие, — писал Мерзляков, — показывается в открытии сходств... между отношениями... особенно блистает в изыскании и удачном открытии прежде сокровенных и быстро озаряющих воображение подобий между вещами»³⁰.

К этим формулировкам очень близка и, как всегда, привлекательна своим лаконизмом отчетливая пушкинская формула, которая отмечена знаком нотабене в рецензии на второй том «Истории русского народа» Н. А. Полевого (1830): «Остроумием называем мы не шуточки, столь любезные нашим веселым критикам, но способность сближать понятия и выводить из них новые и правильные заключения» (XI, 125). Ироническое упоминание «веселых критиков» и их «шуточек» свидетельствует об остроте вопроса. Эстетические понятия у Пушкина были неотделимы от художественно-творческих проблем.

Интерес поэта к остроте и «остроумному» следует связать с тем культом остроумия, в атмосфере которого проходило его воспитание, и с литературной практикой «Арзамаса»³¹.

Пушкин до конца дней своих сохранил любовь к остроуму, меткому слову, пародийно и каламбурно окрашенной фразе. Но всякая нарочитость остроумия, присяжное острословие вызывали у него резкое неприятие. Остроумие вообще не связывалось им исключительно с шуткой или эпиграммой. Для Пушкина остроумное значило прежде всего верное, справедливое, точно найденное в неожиданном сближении явлений и понятий (ср. «гений, парадоксов друг»). Он высоко ценил подлинное остроумие как способность выразить тонкую и оригинальную мысль, создать художественный образ. Остроумие для него естественно и произвольно, оно «не выражает понятия вещей — оно лишь заставляет «понятие светиться через противоречие»³². Из этого заключения Пушкин сделал важный вывод: остроумие и острословие не должны быть целью творческого процесса; усилия в этом отношении воспринимались им с иронией, как «заботная осапка».

Проблема остроумия была связана в сознании поэта с пониманием самой сути художественности. Естественно, что гранью соприкосновения здесь оказалась прежде всего французская литература века Просвещения с ее бо-

гато разработанной традицией острословия. Это была отнюдь не мирная граница, а линия споров, так как эстетическое сознание поэта становилось на новые позиции.

Воспитанный на французской литературе и теории искусства, Пушкин в лицейские и первые послелицейские годы восторженно отзывался о писателях Франции. В произведениях Вольтера и Монтеня, Шамфора и Ривароля, Лярошфуко и Рюльера Пушкин находил «и подтверждение ранее сделанным наблюдениям, и совершенно новые соображения, будившие ум и направлявшие его в еще неизведанном направлении», учился искусству «находить словесные обороты для яркой и образной передачи всех оттенков прихотливой мысли»³³.

На рубеже 1820-х годов Пушкин изучает Байрона, Шекспира, Вальтера Скотта и лейкистов. В эстетических воззрениях и творческих принципах, в содержании художественных произведений поэта появилось нечто новое, чего не могла ему дать французская культура. Одновременно с этим осмысление своеобразия национального исторического процесса рождало у Пушкина-гражданина все более крепнувшее национальное сознание и убеждение в самобытности русской культуры. Эти представления, как известно, совмещались у него с убеждением в ослаблении современного идеологического и художественного потенциала Франции по сравнению с предшествующими великими эпохами истории. Французское влияние теперь представлялось незначительным и вредным³⁴.

Изменившийся взгляд на духовную культуру Франции отразился и на отношении поэта к французскому остроумию и острословию, к насмешливости писателей века Просвещения. С середины 1820-х годов критика «холодного лоска остроумия» усилилась (см. «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», «Арап Петра Великого», «Вольтер», замечания о французской литературе, набросок о В. Гюго, заметки на полях сочинений Озерова и Батюшкова, статью о стихотворениях В. Теплякова). Пушкин стремился ослабить влияние «прозаического остроумия и умничанья» на русскую литературу, считая, что художественное начало в произведениях французских остроумцев XVIII столетия слабее, чем силлогизмы разума, оживляемые острым словом. Пушкин начинает критически относиться к Вольтеру как писателю.

Однако в своей полемике против рационализма Пушкин не преследовал цели ослабить критическую направленность остроумия. Он нашел новые, отличные от просветительских, формы художественности, где острота и шутка одушевлены «сердечной веселостью», сатира подразумевает идеал и смех, страстный, справедливый, «пламенный».

Остроумие, как и веселость, было для Пушкина одной из основ поэтического взгляда на действительность. При этом подлинное остроумие обычно сопутствует веселости — неперменному свойству гармонически цельного восприятия мира.

Цель художника и жанр произведения определяют «норму» остроты, жизнь остроты в тексте. Эстетические представления Пушкина соответствуют его художественному творчеству. Так, детальное исследование каламбуров, одной из самых употребляемых форм остроумия, привело к заключению, что в пушкинской художественной прозе «каламбуры крайне редки. В стихотворных произведениях каламбуры находим в дружеских посланиях, в эпиграммах, в стихах, написанных по поводу каких-либо мелких, незначительных фактов. Случаи употребления каламбуров в «Евгении Онегине», «Руслане и Людмиле», «Домике в Коломне» не часты. Но зато пушкинские каламбуры органично «входят в самую ткань повествования, они, как правило, служат одним из средств передачи определенного, необходимого в данном контексте содержания»³⁵.

Конечно, в произведениях и письмах Пушкина мы найдем то, что принято относить к французскому остроумию (это общая черта эпохи и среды). Но пользовался он этим средством стилистической выразительности все более умеренно. С годами остроумное «изыскание истины» и правдивость изображения действительности все решительнее основывались на художественной иронии. Ирония пушкинского стиля была явлением глубоко закономерным и многозначительным. Именно ею по преимуществу выражался критический пафос творчества писателя.

* * *

В одном ряду с «веселым» и «остроумным» в сознании Пушкина занимали место такие понятия, как шутка,

шутливость, насмешка и связанные с ними социально-нравственные и эстетические представления.

Словами «шутка», «шутливый» Пушкин пользовался часто (см. «Словарь языка Пушкина»), обозначая ими комическую характерность лирического, эпического или драматического жанра.

Эти понятия выражают тонкое ощущение меры смеха поэтом. Противопоставляя шутку, как форму отношений равенства, насмешке, он пользовался и той, и другой. Мера смеха избиралась им в соответствии с отношением к объекту: от легких шуток дружеского письма он восходил к презрительно-желчным сарказмам в полемике, и всегда форма комизма, его интенсивность — удар «сатирической палицей» или тонкое дуновение иронии — были обусловлены. Через всю литературно-критическую деятельность поэта проходит борьба с натянутым весельем, натужным остроумием, плоской шуткой. «Как неудачно почти всегда шутит Батюшков!», «Какая холодная шутка!» — с досадой записывал он на полях «Опытов в стихах и прозе». «Шутки наших критиков приводят иногда в изумление своею невинностью» («Отвержение на критики»). Пушкин точно метил в больное место Булгарина, говоря в «Письме к издателю» («Современник», кн. 3) о статейках «Северной пчелы», исполненных «самых детских мыслей и пошлых шуточек» (XII, 97). О себе же писал, что никогда не имел ни малейшей склонности «стараться насмешить» публику (XI, 144).

Пушкин различал шутовство как форму «смеховой культуры» (термин М. М. Бахтина) и шутовство как глумление над личностью, нравственно-уродливое явление современной ему действительности.

Отношение Пушкина к шутовству в этом втором смысле было резко отрицательным. Он осудил «буффонство», «шутовство», «фиглярство» Вольтера и Даламбера, Екатерины II и Сумарокова и с восхищением отзывался о независимости и самоуважении Суворова и Ломоносова (см., например: XI, 504; XII, 80—81, 156, 254, 329). Во многих произведениях Пушкина шутка была не только мотивом, но и предметом изображения, либо пружиной действия («Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Пиковая дама») ³⁶.

Социально-этическая позиция Пушкина непосред-

ственно отразилась в проблематике и сюжете «Дубровского», где унижение человеческого достоинства вызывает резкий отпор Дубровского: «Я не шут, а старинный дворянин». В повести показано и презренное шутовство. Гости Троекурова хохочут вслед за хозяином, «хотя чувствовали, что шутка псаля могла отнестися и к ним». Исправник заедает жирными пирогами и запивает цимлянским унижительные намеки и оскорбления Троекурова. Помещик Спицин, прямо обзываемый свиньей и испытывавший на себе «лучшую шутку» генерала (травлю медведем), бормочет с угодливой улыбкой: «Вы все изволили шутить, батюшка Кирила Петрович». В «Рославлеве» характер шуток московского «света» позволяет оценить общество накануне войны 1812 года: эти шутки плоски, антипатриотичны.

Следует заметить, что если у господ насмешливость злобна, недоброжелательна, несправедлива, высокомерна, то совсем иначе проявляется эта черта в народе. Метким словом крестьянин оценивает господ. Кучер Антон, встречая молодого Дубровского, говорит о Троекурове и его соседях: «Господа съезжаются к нему, на поклон, и то сказать, было бы корыто, а свиньи-то будут». Он не скрывает насмешливо-презрительного отношения к Троекурову, который у крестьян «не только шкуру, да и мясо то отдерет». Слуга Дубровского Григорий приказание барина: «Скажи Кирилу Петровичу, чтоб он скорее убирался, пока я не велел его выгнать со двора» — исполнил с такой суровой насмешкой, что лицо Кирилы Петровича «стало мрачнее ночи»: «Вон, старый пес! Долой со двора!» Глядя на пылающую усадьбу, Архип с иронией замечает: «Каково горит, а? чай из Покровского славно смотреть».

В пушкинском портрете Емельяна Пугачева обращает на себя внимание «удивительное выражение плутовства и насмешливости», которое часто переходит в «непритворную веселость». Это черта не только портрета, но и психологического строя характера. Она по-своему выражает пугачевскую великую дерзость, сметливость, ум, великодушие. Иносказательные намеки на постоялом дворе, народные присловья и поговорки, «затейливая» сказка об орле и вороне, снисходительно-ироническое отношение к Савельичу, насмешливая игра с «заячьим тулупчиком» соседствуют с прямоотой, добротой, искренно-

стью, твердым словом и делом руководителя восстания.

Изображение Пугачева полностью соответствует сложившимся у Пушкина, под влиянием непосредственных жизненных наблюдений и размышлений над литературными источниками, представлениям о национально особенном и характерном. В этом отношении чрезвычайно важным этапом была формулировка особенностей национального русского юмора в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» (1825). Прежде чем обратиться к ней, напомним, что для теоретико-литературных и критико-публицистических работ пушкинской эпохи вообще чрезвычайно характерен интерес к национальной специфике. В литературно-критических и публицистических выступлениях давалось толкование национальных особенностей европейских литератур. При этом нередко обсуждалась специфика проявления чувства юмора³⁷.

Пушкин не прошел мимо этих исканий общественной и эстетической мысли. Его взгляд задержало на себе примечательное наблюдение в статье Вяземского «Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева» (издание стихотворений Дмитриева 1823 года): «Яркая черта ума русского есть насмешливость лукавая; но наша острота, не заключающаяся, как острота французская, в игре слов или тонком выражении мысли, есть более живописная. Французские шутки беглы и, так сказать, неосязательны, как двусмысленное значение или переливающиеся оттенки слов, из коих они составлены; наши обыкновенно в лицах, и более говорят чувству, чем понятию. Французский остроумец ловко и проворно действует орудием остроты и колет им свою жертву; русский владеет кистью, коею расписывает лица на смех. Шутки французские вырываются под вдохновением Аполлона и напоминают, что он вооружен стрелами меткими и язвительными; наши отзываются добродушием веселого Мома, который насмехается, чтобы смешить и смеяться...»³⁸

Рассуждение Вяземского было положительно оценено Пушкиным. В статье «О предисловии г-на Лемонте...» он писал: «Некто (теперь мы знаем, кто этот «некто». — Л. С.) справедливо заметил, что простодушие... есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный

способ выражаться» (XI, 34). О «нашей русской насмешливости» Пушкин писал и в «Путешествии в Арзрум» (VIII, 453), и в наброске статьи о русской литературе (1830, XI, 184). Пушкин считал, что наиболее полно и ярко эта «черта нравов» выразилась в басенном творчестве Крылова. Позже на этой основе он сблизит с Крыловым Гоголя, в «Вечерах» которого самой важной особенностью находил простодушную и одновременно лукавую веселость (XII, 27).

Таким образом, определение существенных черт национального характера объясняет не только психологическую линию поведения пушкинских персонажей (от реально-исторических лиц, как Пугачев, до сказочно-аллегорических, как Балда), но и характеризует его понимание эстетических особенностей национального юмора.

Ю. Б. Борев верно отмечает: «Национальные признаки юмора (в смысле «чувства комического», поясняет автор. — Л. С.) легко ощутимы, но с большим трудом поддаются теоретической характеристике»³⁹. Не будем утверждать, что пушкинское определение безупречно. Важнее обратить внимание на следующее обстоятельство. В статье «О русской повести и повестях Гоголя» Белинский тоже определяет юмор Гоголя через соотношение его с характерными чертами русского национального юмора вообще. Белинский писал, что у Гоголя «юмор чисто русский», то есть «спокойный в самом своем негодовании, добродушный в самом своем лукавстве»⁴⁰. Трудно не заметить общую суть в высказываниях Пушкина и Белинского. Пушкинское определение национальных особенностей «чувства комического» и литературных форм его, характерных для своего времени, было поддержано и развито Белинским.

Понимание народного юмора крепло и углублялось в общении с народом. Народный склад речи, народная психология, взгляд на вещи с особой остротой воспринимались поэтом. Этому способствовало собиранье и изучение фольклорного материала, который писатель считал «отправной точкой и одним из важнейших эстетических ориентиров» литературного развития⁴¹. В планах истории русской литературы (1834) Пушкин сделал запись о пословицах: в глаза поэту бросилось, что многие из них построены по принципу гротеска (XII, 208). В гротеске и гиперболе «веселое лукавство ума» и национальный

талант словесной живописи находят яркую, заостренную форму. В живой разговорной речи и в народном творчестве, как и в литературе, гротеск выявляет такие черты действительности, которые могли бы быть неизвестны и скрыты⁴². Исследователь народно-поэтической сатиры отмечает: «Важную роль в народном творчестве играют произведения, построенные на отрицании обычного порядка вещей, стремящиеся как бы вывернуть мир наизнанку»: загадки — иносказания, небывальщины — сказки, небылицы — песни, «нескладушки» — частушки. Присущие им юмор и гиперболизм «свидетельствуют о несокрушимом оптимизме народа и о его творческой силе»⁴³. А. Л. Слонимский, исследуя речь Арины Родионовны, обнаружил такие элементы, как «изобразительность», «гиперболизм», сдобренные «юмористической заправкой». Важен его вывод о заметном влиянии этих черт народной языковой стихии на речь и творчество Пушкина⁴⁴.

В национальной специфике юмора Пушкин обнаружил еще одну существенную черту, которая с невиданной до того ясностью обозначилась именно в его творчестве: грустный призыв веселого одушевления и веселую солнечность, проступающую сквозь тоску, отчаяние и грусть. Еще наблюдательный кишиневский знакомый Пушкина В. Горчаков запомнил его «часто смеющимся в избытке непринужденной веселости и вдруг неожиданно переходящим к думе, возбуждающей участие». В. А. Соллогуба, знавшего поэта в зрелые годы, поразила особенная пушкинская улыбка, сочетавшая «самую язвительную насмешку с безмерным добродушием». Гоголь свидетельствовал, что по мере слушания «Мертвых душ» Пушкин, «который всегда смеялся при моем чтении... начал понемногу становиться все сумрачнее и наконец сделался совершенно мрачен»⁴⁵. В произведениях Пушкина переходы и переливы психических состояний обнажают глубину эмоционального мира человека; они объясняют и богатство оттенков пушкинского смеха.

Эта черта в более контрастной форме свойственна Гоголю и определена самим Пушкиным как «смех сквозь слезы» (XII, 27). Но нужно сказать, что «узнавать» ее начали с Пушкина, и в числе первых, кто обратил на нее серьезное внимание, был Гоголь («Несколько слов о Пушкине»). Называя Пушкина первым национальным поэтом, «чрезвычайным явлением русского духа»⁴⁶, Го-

голь имел в виду и этот необычайно широкий диапазон души — от «разгулья удалого» до «сердечной тоски». А вскоре и Белинский в «Литературных мечтаниях», назвав Пушкина «совершенным выражением своего времени» и «представителем человечества русского», отметил, что поэт «в одно и то же время исторгал у нас и смех и слезы»⁴⁷. Белинский неоднократно писал о характерной пушкинской грусти, уверенно определяя ее как черту национального характера и особенность эстетически-национального: «Русский человек упивается грустью, но не падает под ее бременем», ибо, выражаясь порой томительной и надрывающей душу грустью, могучий, крепкий, здоровый национальный характер всегда имеет мощное тяготение «к самой бешеной, иступленной веселости»⁴⁸. Так и у Пушкина грусть «сменяется шуткою, эпиграммою, тяжелая скорбь неожиданно разрешается освежающим душу юмором»⁴⁹. Его нельзя назвать ни поэтом грусти, ни поэтом веселья, ни трагиком, ни комиком исключительно: он все...»⁵⁰.

Определив национальное своеобразие русского юмора и ярко выразив его в своем творчестве, Пушкин, однако, не замыкался в рамках национальной специфики комического. В культуру мышления, эстетический кругозор и писательское искусство Пушкина вошли утонченная светская шутка, скептическая, язвительная насмешка французских поэтов, «шутливый слог» шекспировской драмы, байроническая ирония, «едкая и шутливая сатира» немецкой сказки. И это было естественной частью сложного «протеизма» Пушкина, обнимавшего национальное и общечеловеческое.

* * *

Из всего сказанного видна концептуальность суждений Пушкина о комическом.

Так, понимание веселости как бесценного человеческого качества основывается у Пушкина на утверждении искренней и отвержении нарочитой, шутовской веселости. Отсюда прославление «настоящей веселости» как редчайшего творческого дара и осмысление ее как эстетического понятия, что побуждало писателя поддерживать произведения «легкого и веселого» жанра и способствовать развитию истинных комических дарований. Подобным же образом понима-

ние остроумия как способности творческого интеллекта, направленной на «изыскание истины», приводит Пушкина к размышлениям о месте и формах остроумия в художественной литературе. А различие шутки и насмешки в эстетическом плане связано у него не только с ощущением меры смеха в собственном творчестве, но и с активной нравственно-эстетической и гражданской позицией писателя, боровшегося за расширение в русской литературе сферы веселой шутки и умной насмешки над социальным злом.

Веселость, остроумие и шутливость — качества, лежащие в основе комической оценки явлений действительности писателя. И в этом отношении они представляют собой, выражаясь современным языком, инвариант в комическом. Однако они вариативны в своих проявлениях — зависят от жанра, целевой установки писателя и т. д. Существенным моментом является национальная специфика их проявления, обусловленная жизнью, историей, традициями нравственного уклада, эстетическими идеалами народа. Всеми этими факторами определяется «норма» различных степеней и форм комического в диалектике конкретного художественно-творческого процесса.

Наряду с живейшим ощущением единства комического одно из коренных положений творческого кредо Пушкина — переход и взаимодействие комического с разнообразными формами возвышенного и трагического.

Термины и понятия, которыми пользовался Пушкин, были определены в классицистической теории искусства. Однако восприняты они поэтом не схоластически. С одной стороны, через них осуществлялась в его сознании связь с предшествующими эпохами «смеховой культуры» — античностью, русским и европейским классицизмом, просветительской эстетикой; с другой стороны — творческие задачи, художественные и литературно-критические замыслы, вся реалистическая устремленность его творчества наполняли эти термины и понятия смыслом, соответствовавшим пушкинской эстетике художественного реализма.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. На это обстоятельство не раз обращали внимание исследователи. См., например: Б. В. То м а ш е в с к и й. Пушкин — читатель французских поэтов. — Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова.

М.—Пг., 1922, с. 211; П. Н. Берков. Из истории русской пародии XVII—XX вв.— Вопросы советской литературы, вып. 5. М.—Л. Изд-во АН СССР, 1957, с. 253—254; В. Б. Шкловский. О художественной прозе. Размышления и разборы. М., «Советский писатель», 1959, с. 162.

2. Конкретные эстетические и художественно-творческие проблемы, которые вставали перед поэтом при осмыслении им произведений комических жанров и в процессе его работы в этих жанрах, рассматриваются нами в других статьях. См., например: Заветы Пушкина-пародиста.— «Кубань», 1974, № 1; Пушкин и жанр шутиливой поэмы.— В сб.: Эстетические взгляды писателя и художественное творчество. Краснодар, 1974; Пушкин о комедии.— Там же.

3. П. В. Соболев. Философская эстетика и художественная мысль.— «Русская литература», 1971, № 2, с. 9.

4. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 4(1). М., «Искусство», 1969, с. 32.

5. См., например: В. Э. Вацуро. Пушкин в общественно-литературном движении 1830-х годов. Автореф. канд. дис. Л., 1970.

6. Введение в эстетику (лекции П. Георгиевского в записи лицеиста А. Горчакова).— «Красный Архив», 1937, № 1, с. 141.

7. Там же, с. 203.

8. Там же, с. 140.

9. П. Е. Георгиевский. Руководство к изучению русской словесности. В 4-х ч., ч. 1. Спб., 1836, с. 66—69. В этой части руководства Георгиевский следует за кратким курсом эстетики Войцеховича «Опыт начертания общей теории изящных искусств» (М., 1823), см. с. 54—55.

10. А. Ф. Мерзляков. Краткое начертание теории изящной словесности. В 2-х ч. М., 1822.

11. См. у Остолопова—ч. 1, с. 100; у Греча—ч. 4, с. 55.

12. А. И. Галич. Опыт науки изящного. Спб., 1825, с. 44—45.

13. Там же, с. 46—49; В. Плаксин в своем учебном пособии «Краткий курс словесности» (Спб., 1832) вторит в этом вопросе Галичу—см. с. 55.

14. См.: В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1, с. 63; т. 3, с. 272—275; т. 6, с. 344—347; т. 8, с. 503—514.

15. См.: Б. С. Мейлах. Пушкин и его эпоха. М., ГИХЛ, 1958, с. 100—115.

16. Все цитаты из произведений Пушкина даются по Академическому Полному собранию сочинений в 16-ти томах (М.—Л., 1937—1949). В скобках указываются том и страница.

17. Р. А. Будагов. История слов в истории общества. М., «Просвещение», 1971, с. 188—189.

18. См. рецензию на «Полтаву» в «Вестнике Европы», 1829, № 8. А также: Н. И. Надеждин. Литературная критика. Эстетика. М., ИХЛ, 1972, с. 334—335.

19. См.: Чтения о словесности, курс 4-й. М., 1838, с. 272; курс 1-й. М., 1837, с. 101.

20. См.: История поэзии. М., 1835, с. 63.

21. См.: Вас. Плаксин. Руководство к познанию истории литературы. Спб., 1833, с. 256.

22. См.: М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1951, с. 639.

23. См.: Дневник В. К. Кюхельбекера. Л., «Прибой», 1929, с. 40—41.
24. См.: Пушкин в воспоминаниях современников, т. 1. М., ИХЛ, 1974, с. 368.
25. Ю. С. Сорокин. Развитие словарного состава русского литературного языка (30—90-е годы XIX века). М., «Наука», 1965, с. 128—129.
26. См., например: Войцехович. Опыт начертания общей теории изящных искусств. М., 1823, с. 55; Я. Толмачев. Правила словесности, ч. 3. Спб., 1818; Н. Кошанский. Общая риторика, изд. 10. Спб., 1849, с. 88—90; А. Е. Измайлов. Рассуждение о рассказе басни.—«Вестник Европы», 1817, № 2, с. 84—85 и др.
27. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 3. М., «Искусство», 1967, с. 194—196.
28. См.: Н. Ф. Кошанский. Указ. раб., с. 111.
29. Я. Толмачев. Правила словесности..., ч. 3, с. 105.
30. Краткое начертание теории изящной словесности. М., 1822, с. 21.
31. См.: Эпиграмма и сатира. Из истории литературной борьбы XIX века, т. 1. М.—Л., 1931, с. 21; «Арзамас» и арзамасские протоколы. Л., 1933; Б. С. Мейлах. Указ. раб., с. 360—370; В. С. Краснокутский. Проблема комического в теории и творчестве арзамасцев.—«Вестник Московского университета», Филология, 1973, № 6, с. 16—28.
32. А. Н. Лук. Остроумие (Логико-эстетический и психофизиологический анализ, перспективы моделирования). Автореф. канд. дис. Киев, 1967, с. 11.
33. Н. К. Козмин. Пушкин-прозаик и французские остролювы XVIII века.—«Известия АН СССР по русскому языку и словесности», т. 1, кн. 2. Л., 1928, с. 537.
34. См.: Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., «Советский писатель», 1960, с. 62—174.
35. Е. П. Ходакова. Каламбуры у Пушкина и Вяземского.— В кн.: Образование новой стилистики русского языка в пушкинскую эпоху. М., «Наука», 1964, с. 294, 333. См. также: Е. П. Ходакова. Словесная шутка.—«Русская речь», 1974, № 3, с. 40—48; В. С. Краснокутский. «Арзамасский язык» в письмах Пушкина.—«Русская речь», 1974, № 5, с. 35—41.
36. Об этом подробно писал Л. П. Гроссман в статье «Искусство анекдота у Пушкина».— См. в кн.: Леонид Гроссман. Собр. соч. в 4-х т., т. 1, Пушкин. М., «Современные проблемы», 1928.
37. Из крупных работ следует назвать диссертацию Н. И. Надеждина «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической», монографию П. А. Вяземского «Фонвизин», «Историю поэзии» С. П. Шевырева.
38. П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. 1. Спб., 1878, с. 136—137.
39. Юрий Боров. Комическое. М., «Искусство», 1970, с. 62.
40. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1. М.—Л. Изд-во АН СССР, 1953, с. 298—299.
41. См.: Ф. Я. Прийма. Проблема национального и общечеловеческого у Пушкина.—«Русская литература», 1972, № 1, с. 13—14.
42. См. об этом в кн.: Ю. В. Манн. О гротеске в литературе. М., «Советский писатель», 1966.

43. Д. М. Молдавский. Русская народная сатира. Л., «Промсвещение», 1967, с. 17—19.
44. См.: А. Л. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., ГИХЛ, 1959, с. 394—395.
45. Пушкин в воспоминаниях современников. М., ГИХЛ, 1950, с. 182, 472, 416.
46. Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., ИХЛ, 1967, с. 68.
47. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1. М. Изд-во АН СССР, 1953, с. 72.
48. В. Г. Белинский. Там же, т. 5, с. 125—126.
49. С другой стороны, «много истинной грусти скрывалось иногда за смехом Пушкина», заключает Б. В. Томашевский, подводя итог своим изучением поэтического наследия Пушкина. См.: Б. В. Томашевский. Пушкин. Кн. 2. М.—Л., 1961, с. 443—444.
50. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 5, с. 557.

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Научные труды, вып. 230

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ
ПИСАТЕЛЯ
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО

КНИГА ВТОРАЯ

КРАСНОДАР, 1977