

Борис Брикер, Анатолий Вишевский

ЮМОР В ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЕ СОВЕТСКОГО ИНТЕЛЛИГЕНТА 60-х — 70-х ГОДОВ

Там говорят "свои" в дверях с усмешкой скверной.
И. Бродский.

Новая культурная политика в Советском Союзе, если пока еще и не создала целой культурной эпохи, то по крайней мере изменила систему отношений между автором и читателем. Этот факт заставляет нас взглянуть на ушедший на наших глазах период в культуре (конец 60-х — начало 80-х годов), в котором сложились свои отношения между художником и его аудиторией. В данной работе мы хотим показать, как эти отношения сформировали часть культуры, которую условно можно назвать оксюморонным сочетанием "популярная культура интеллигента". В ней нас интересует популярный юмор интеллигента — искусство, которое существует на грани художественной литературы, эстрадной комедии и журналистики.

Речь пойдет об определенном сговоре между авторами-юмористами и их аудиторией. Для того, чтобы вступить в этот сговор, нужно было пройти весь путь современного советского интеллигента: читать те же книги, слушать те же пластинки, смеяться над теми же шутками. Этот сговор и есть то, что создает специфику одного русла советского юмора, его форму и особый вид коммуникации. В основе такой коммуникации лежит принцип умалчивания, который, хотя и имеет родовые связи с "эзоповым языком",¹ исходит из него, все же является шагом вперед по сравнению с ним; шагом вперед, который ведет к тупику.

"Эзопов язык" опирается на формулу, которая в самом упрощенном виде может быть сведена к следующему: "говорим одно, но подразумеваем другое". Выбор тематических объектов, к которым прилагается формула "эзопова языка", хоть и широкий, но все-таки ограничен: только то, о чем нельзя говорить прямо, становится объектом "эзопова языка". Узнаваемость таких объектов в популярной культуре интеллигента настолько облегчилась, что она перестала быть интеллектуальной загадкой и частично потеряла свою эстетическую функцию. Отсюда переход от формулы "говорим одно, но подразумеваем другое" к формуле "говорим одно, но подразумеваем одно и то же". Член формулы "другое", означающий в формуле "эзопова языка" определенный закодированный объект, на который направляется внимание читателя, в нашей формуле заменяется абстрактной величиной, обозначающей любой неопределенный объект. (Этот объект также мог бы быть и членом формулы "эзопова языка".) Такая формула с неопределенным последним членом определяет особую форму абстрактного интеллектуального юмора, к которому интеллектуальный читатель и автор приходят в результате пресыщенности знакомыми конкретными формулами. В этих случаях ни автор ни читатель не знают, над чем они конкретно смеются. Смех является результатом сговора, причастности к кругу,² участники которого способны полу-

чать эстетическое удовлетворение от формулы, которая только предполагает возможность какой-либо (не важно какой) интерпретации. Частью этого сговора является и то, что читателю-зрителю важен не так выход к определенному сатирическому объекту, как сам факт сговора: не важно, что находится за нашей формулой, важно то, что там всегда что-то может находиться, и потому мы смеемся. Такое явление можно сравнить с ситуацией, в которой через таможенню проносятся чемодан с двойным дном; в потайном дне ничего нет, но сам факт, что в чемодане есть потайное дно и мысль о том, что там могло бы лежать, создает ощущение общности и причастности к тончайшему обману.

Эту мысль образно выразил Михаил Жванецкий в одном из своих монологов, где автор говорит о дефиците некоторых товаров и об исчезновении какого-то одного товара одновременно с прилавков всех магазинов: "Или "пятерчатка": у всех сразу как схватила голова! Наверное, все сразу об одном и том подумали..."³ Объект здесь не назван. "Об одном и том" и есть то пустое двойное дно, о котором мы говорили. В общности ("об одном и том"), во взаимопонимании, даже при отсутствии определенного закодированного объекта, и есть сговор, в который вступают автор и читатели-зрители.

Такой сговор основан на предполагаемом знании участниками сговора культурного текста. Культурный текст это текст, который существует вне реального текста, но вступает с ним в определенные отношения. Культурный текст в нашем понимании это не просто "культурный словарь" эпохи, а текст, который обладает подобием завершенной жанровой структуры. В основе этой структуры лежит условное описание жизни человека, некое среднеарифметическое среднего человека, похожее на составленную компьютером схему. Все элементы этого описания настолько характерны для всех участников, что любой из них может подставить под эту общую схему свою жизнь со всеми ее частными элементами, подставить и увидеть, что жизнь его совпадает с этой схемой. Более того, такой участник вдруг с удивлением обнаруживает, что даже частные личные индивидуальные и неповторимые черты его жизни тоже уже запрограммированы в общей схеме "жизнь человека".⁴

Жизнь человека берется в ее целостности: в ней выделяются разные этапы — такими этапами могут быть рождение и смерть. Мы могли бы попробовать описать этот культурный текст — во всяком случае, он поддается приближительному описанию. Вместо этого мы предлагаем взглянуть на стихотворение О. Молоткова, опубликованное в свое время в отделе юмора "Литературной газеты". В нем более или менее воспроизведена такая жизнь человека:

Человеческая комедия. Инженерный вариант.

Мама, сказка, каша, кошка,
книжка, яркая обложка,
Буратино, Карабас,
ранец, школа, первый класс,
грязь в тетради, тройка, двойка,
папа, крик, головной мозг,
лето, труд, река, солома,
осень, сбор металлолома,

Пушкин, Дарвин, Кромвель, Ом,
 Гоголь и Наполеон,
 Менделеев, Герострат,
 бал прощальный, аттестат,
 институт, экзамен, нервы,
 конкурс, лекция, курс первый,
 тренировки, семинары,
 песни, танцы, тары-бары,
 прочность знаний, чет-нечет,
 радость, сессия, зачет,
 стройотряд, жара, работа,
 культпоход, газета, фото,
 общежитие, взятка-мизер,
 кинотеатр, телевизор,
 карандаш, лопата, лом,
 пятый крус, проект, диплом,
 отпуск, море, пароход,
 по Кавказу турпоход,
 кульман, шеф, конец квартала,
 цех, участок, план по валу,
 ЖСК, гараж, квартира,
 теща, юмор и сатира,
 детский сад, велосипед,
 карты, шахматы, сосед,
 сердце, печень, лишний вес,
 возраст, пенсия, собес,
 юбилей, часы-награда,
 речи, памятник, отграда.

Стихотворение в схеме воспроизводит культурный текст, который стоит за данным литературным текстом. В каком-то смысле в этом коротком стихотворении поднимается завеса над сговором. Культурный текст, на основе которого осуществляется сговор, раскрывается простым называнием существительных-кодов, составляющих его. В рассматриваемой нами культуре юмора любой из этих кодов, взятый в отдельности или в сочетании с другим или другими элементами, может развиваться в отдельную структуру, за которой все равно будет угадываться культурный текст "жизнь человека", схематично представленный стихотворением Молоткова.

Авторы юмористических произведений накладывают свои тексты на этот культурный текст, а читатели-зрители проецируют свой культурный текст на новый художественный текст. В то время, как культурный текст всегда в пределах рассматриваемых нами текстов разных авторов это постоянная величина, отношения между культурным текстом и текстами авторов меняются. Мы остановимся на трех разных типах таких отношений на примерах монологов Михаила Жванецкого, миниатюр Феликса Кривина и рассказов авторов "иронической прозы".

Михаил Жванецкий использует жанровые черты эстрадного монолога. Форма монолога Жванецкого есть устный рассказ, предполагающий не читателя, а слушателя. Он так же, как и эстрадный монолог, основан на репризе.⁵ Сохранив некоторые черты эстрадного монолога, Жванецкий создал свой жанр. Прежде всего он уничтожил преграду между автором и его аудиторией, удалив посредника в лице исполнителя, рассказчика, актера. Автор сам читает свои монологи: в сговоре со зрителями маска не нужна. Почти всегда рассказчик на сцене — это и есть писатель Жванецкий, и голос рассказчика это голос автора. Чтение автора создает элемент сопричастности и почти интимного посвящения. Такое отсутствие маски у Михаила Михайловича Жванецкого отличает его и от литературы, которая черпает из устного монолога, например, от сказа Михаила Михайловича Зощенко, сравнение с которым здесь напрашивается не только из-за совпадения имени и отчества. Существовала взаимная связь между зощенковским сказом и жанром эстрадного монолога. Так, реприза (шутка) в эстрадном монологе похожа на "юморему" (термин М. Крелса, 6-7) в рассказах Зощенко. Зощенко использовал приемы эстрадного монолога в рассказах 20-х годов, эстрадные исполнители же в свою очередь популяризировали рассказы Зощенко чтением со сцены.

Сам Жванецкий в своем творчестве прошел путь от эстрадной маски (через постепенное ее изживание) к почти полному отказу от нее: сначала как безликий автор, отдающий свои произведения почти на откуп артисту А. Райкину, который силой своего таланта и популярности, и благодаря природе самого жанра, растворял личность одного из многих "поденщиков" этого жанра — автора текста. Жванецкий ушел от Райкина к другим исполнителям (своим землякам-одесситам Роману Карцеву и Виктору Ильченко). Но никакие исполнители не смогли сохранить голос автора. Тогда автор сам вышел к зрителю. Вначале он еще сохранял маску героя (и даже сейчас ее иногда сохраняет), превращаясь в исполнителя, но только оставшись один на один со своей аудиторией как автор Жванецкий, он вступил с ней в сговор.⁶

На магнитофонных записях выступлений Жванецкого смех вызывается не только репризой, но и особым непроницаемым диалогом между членами аудитории друг с другом и с автором. В этом смехе угадывается даже некоторое подмигивание, которое трудно записать на магнитофон, но которое является выражением исследуемого нами предмета — сговора. В эстрадных монологах Жванецкого культурный текст подразумевается, как нечто данное и общепонятное для автора и его аудитории. Жванецкий раз и навсегда договорился со своими читателями, что он не будет повторяться, то есть, повторять то, что все уже знают, и не будет выстраивать свой текст как стройную систему. Напротив, он просто вырывает из культурного текста отдельные элементы и предоставляет своей аудитории самой ввести их в культурный текст. Зритель, знакомый с культурным текстом, является соавтором в том смысле, что он находит место в культурном тексте, откуда эти элементы были взяты, и восстанавливает нарушенную связь. Юмор возникает как чувство удовлетворения от верного попадания в цель, правильного заполнения элементом нужного места в культурном тексте. Простое упоминание любого из элементов культурного текста тут же вызывает целую структуру, в

которой этот элемент занимает определенное и одинаковое место для всех связанных в текст. Поэтому в монологах Жванецкого почти никогда нет сюжета, и состоят они не из событий, историй, а отдельных фраз, не связанных между собой в том понимании, в котором связан привычный монолог (например, театральный).

В каждом монологе автор как будто продолжает разговор, начатый ранее. В этот же разговор могли быть вовлечены и его зрители между собой год назад или за 10 минут до начала выступления. Такой разговор автора со зрителем напоминает разговоры в кругу близких друзей, где все уже все знают, где есть свои, понятные только в этом кругу, коды; и общий разговор постоянно начинается с середины и не кончается, а прерывается как бы на полуслове. Круг Жванецкого это такой же узкий круг близких друзей, только во много тысяч раз больше. Поэтому не нужно уточнять время и место действия, объяснять, кто герой, рассказывать его биографию; да и героя как такового нет — в монологах Жванецкого даже не упоминаются имена. Монологи начинаются с середины, например: "Да, да, именно, именно: за все надо сказать спасибо!" (как в споре); "А вот этот человек..." (как будто только что рассказал о другом человеке); "Хватит спорить только о вариантах и зернопогрузчиках" (как будто все только и делают, что спорят о вариантах и зернопогрузчиках); "Это говорю я, глава семьи, жена, я, жена, глава семьи..." (хотя то, о чем говорит, еще не было сказано); "И что смешно: министр мясной и молочной промышленности есть и очень хорошо выглядит..." (вообще, как будто вырвано из середины предложения); "А вот этот рассуждает так: ..." (как будто только что другой рассуждал иначе). Посмотрим на концовки монологов: "... пока, пока, пока..." (где трюкотиче уже само за себя говорит), "... спасибо за все. Молодцы!", "Прошу к столу, вскипело!" (где вместо концовки вставлены логически не подходящие слова и выражения).

Таким образом, монологи Жванецкого могут читаться не только (и не столько) как отдельные тексты без начала и конца, а куски из одного текста — постоянно ведущегося (с перерывами на обед: "Прошу к столу — вскипело!") диалога между автором и его аудиторией. И если согласиться с таким подходом, становится ясным, почему в некоторых монологах Жванецкого логическая связь нарушается, и в один монолог проникают темы из других монологов. Единство же всех этих кусков восстанавливается в их связи, в их своеобразном диалоге с тем культурным текстом, на котором основывается сговор автора со своей аудиторией.

Монологи Жванецкого являются скрытыми диалогами и строятся по тому же принципу, по которому построен следующий монолог:

- Алло, это милиция? Скажите, вы меня не вызывали?
- Я вернулся из командировки, а соседи говорят, кто-то приходил с повесткой: меня куда-то вызывают.
- Чижиков, Игорь Семенович.
- Лесная 5, квартира 18.
- Я не знаю, по какому делу.
- Нет, я не в магазине, я конструктор.
- Не блондин.
- 33.

- Я на всякий случай. Вдруг вы...
- Не вызывали?
- Может, ограбление?
- Я-то нет, но мало ли, может, кто-нибудь оклеветал. Может, вы знаете?
- Пока ничего. Значит, вы не вызывали. Извините за беспокойство...
- Аллю, это военкомат? Вы меня не вызывали случайно?... [и так далее... — авт.]

Вопросы и ответы, существующие по другую сторону кабеля, легко угадываются. Комический эффект пропал бы при наличии второго лица. Юмор строится именно на том, что читатель, посвященный в сговор и знающий культурный текст, угадает недостающее. Смех является не только способностью угадать, восстановить недостающее звено, но и осознанием того, что то же самое думают сидящие вокруг посвященные в сговор.

В приведенном примере в упрощенном виде представлена модель, которую использует Жванецкий в своих монологах. Монологи Жванецкого — это скрытые диалоги автора со своей аудиторией. Реплики и вопросы, которые могли бы подаваться из зала, остаются за рамками текста, и в монологах Жванецкого, говоря словами автора, мы "получаем подробные ответы не на свои вопросы", вернее, вопросы эти могли бы быть заданы, потому что они если не "на языке" у всех, то по крайней мере "на уме". Поэтому когда Жванецкий начинает "отвечать" на незадаанные вслух вопросы своей аудитории, в зале раздается смех. В монологах Жванецкого такими ответами на вопросы воображаемого собеседника, взятыми из культурного текста, являются часто встречающиеся фрагменты, по смыслу не связанные со своим непосредственным контекстом:

- Да, согласен, я пока и поддержку там не глядя, что же я, из-за этой чепухи потрачусь?
- Да, просидел, проголосовал и пошел.
- Все это действительно существует, что бы там ни говорили.
- Спасибо, спасибо вам всем.
- Да, да, именно, именно, именно: за все надо сказать спасибо.
- У нас еще не все хорошо...

Еще пример: "И что смешно: министр мясной и молочной промышленности есть и очень хорошо выглядит". Одно это предложение, с которого начинается монолог, уже вызывает взрыв смеха у аудитории Жванецкого. Важно, что начало монолога является ответом на какую-то реплику, в которой невидимый кто-то как будто усомнился в существовании министра мясо-молочной промышленности или в здоровом цвете лица министра. Реплика автора о наличии министра далека от факта культурного текста "отсутствие мяса", но именно на дальности ассоциации и на удовлетворении читателей при угадывании этой дальней связи строится юмор.

Монологи Жванецкого это диалоги с отсутствующей одной частью. Такая структура создает обрывочность текста и необычную ассоциативную связь. Все это происходит потому, что отдельно взятая фраза из Жванецкого пересекается и вступает в определенную связь с культурным текстом, стоящим за пределами монолога. Поэтому нет большой разницы в нарративной технике автора между монологом, диалогом и полилогом (то есть текстом, состоящим из набора реплик разных лиц?). Читая полилоги или диалоги со сцены, автор пользуется теми же интонациями, что и при чтении своих монологов, не меняя интонаций при переходе от одного персонажа к другому. Такая форма связана с тем, что в текстах Жванецкого обычно нет четко вырисованного героя: "я" героя часто не выражено или переходит в "ты" или "мы". Даже в тех случаях, когда "я" героя присутствует, оно не четко выражено, что дает возможность участникам сговора включить свое "я" в текст автора. Поэтому у Жванецкого часто встречаются личные конструкции первого лица без местоимений "я" или "мы", неопределенно-личные, безличные и модальные конструкции, или конструкции, в которых "я" героя, даже если и присутствует, размыто:

— Слава богу, пообедал, слава богу поспал. Проснулся — спасибо, заснул — благодарю! (...) И не надо роптать, критиковать, подсмеиваться.

— Поведение в диспуте должно быть простым: не слушать собеседника, а разглядывать его. В самый острый момент попросить документы. Сверить прописку, затребовать характеристику с места работы, легко перейти на "ты"...

— Там инструкция есть: ведро воды сзади в телевизор заливаешь с утра, на ведро воды пачку соли за семь копеек, и ветролуи. Это если диктор предупреждает, что пошьем...

— Что внешность человеческая?.. Ничто. Главное — ум... Ну, что такое форма лица или носа, размер глаз, прическа? Все это мелочи. Главное — ум, взгляды, интеллект... Вот что главное... Но если к этому еще красивая внешность — тогда все. ("Что внешность!")

Отсутствие индивидуальности героя у Жванецкого определяется также и наличием в текстах конкретных деталей-предметов, которые повторяются из текста в текст и которые знакомы всем участникам сговора, как взятые из их жизни. Эти детали одинаковы для всех и взяты из культурного текста: например, сто пятьдесят рублей в месяц, автобус, который не подходит к дому, поликлиника одна на всех, пейзаж из окна, который для всех одинаков, пиджак букле фабрики "Светоч", небольшой объем двухкомнатных квартир, популярные телепередачи, дефицитные товары (туалетная бумага, "пятерчатка", "эти противники детей" — презервативы) и т. д. Из этих деталей в сознании участников сговора выстраиваются образы и картины, которые прочитываются всеми одинаково.

Такой идентичный взгляд на вещи создает героя, которым является неопределенно-обобщенное "мы". Таким образом выстраивается мир, состоящий из конкретных предметов, деталей и образов, в центре которого находится это "мы". Этот мир отделен от другого мира, граничащего с ним и вступающего с ним в

определенные отношения. Два мира разделены разного рода границами, ощущение которых очень важно у Жванецкого.⁸ Эти границы могут быть как вполне конкретными (государственная граница СССР), так и метафорическими (границы дозволенного и др.); или же соединять в себе и конкретное и образное значения. И если неким героем мира сговора является обобщенное "мы", то таким героем в граничащем с ним мире является категория, выраженная местоимением "они". "Они" — это все те, кто не входит в сговор и находится за границей. Границу эту пересечь невозможно: все, находящееся по ту сторону границы, лежит за пределами реальности.⁹ Государственная граница СССР постоянно служит источником шуток, поэтому в мир сговора каждый раз попадают географические названия, существующие по ту сторону границы. Пересечение неприступной границы, представленное в монологах Жванецкого как нечто обыденное и каждодневное, становится источником юмора и вызывает смех:

— Как, вы не бывали на Багамах? Ну, грубо говоря, не бывал. Вы же знаете: все время на работе.

— Сидней меня раздражает...

— Мне в Париж по делу! ("Такое кино")

Государственная граница может совпадать с границей, которая отделяет "нас" от "них"; "нас", кто мечтает о загранице, как о чем-то потустороннем, и "их", для кого это реальность; "нас", для кого газетная фраза (скажем, о рекордной добыче мяса) является только источником иронического подмигивания, и "их", для кого газетная фраза — реальная действительность, так как "им" все доступно:

И что главное: мясная и молочная промышленность есть, мы ее видим и запах ее чувствуем. И что самое главное: продукции выпускается в пять раз больше, чем в сороковом году. И что очень важно: действительно расширен ассортимент. И в общем, в очень удобной упаковке. Все это действительно существует, что бы там ни говорили. Просто чтоб это увидеть, надо попасть к ним внутрь. Они внутри видимо все это производят и видимо там же все это и потребляют. У них объем продукции возрастает, значит, возрастает и потребление ими же. И нам всем, стоящим тут же под забором, остается поздравить их во главе с министром, пожелать дальнейших успехов им и их семьям...

Забор, о котором идет речь, — та же граница. К таким границам относятся и очереди, и "переходы, перекрестки, звонки, свистки, ограждения" и экран телевизора. Последняя граница совмещает в себе несколько границ: и государственную границу, — когда по телевизору показывают "Клуб кинопутешественников", то есть другие страны, — и границу между естественным и искусственным, бутафорным миром, в котором реализуются газетные штампы, превращаясь из мертвых цифр и фраз в реальность для "них". На таком многоплановом обыгрывании понятия границы построен ряд монологов Жванецкого. Например, жена рассказывает о том, как из простой семьи создают искусственную телевизионную и пока-

зательную семью. Экранная жизнь может совмещаться с мечтами по ту сторону границы, которую "мы" все равно не могут пересечь:

— Фиджи, Таити, Лос Пальмас — такие названия! И острова очень давно открыты, говорят,¹⁰ кем-то, а сейчас живут на доходы от туристов, каких-то...

— Вы расскажите мне про Париж... Вы говорите, там розовый воздух. Вы говорите, там Бульвар Инвалидов и повсюду маленькие "бистро"? Как интересно!

— [М]ы в Стамбуле с корреспондентом устриц жевали, он по ихнюю сторону, мы по нашу. То есть он жует: стереофония, звук, цвет, хруст, писк — единственное вкуса нет, хотя слюна уже есть...

— Давайте рассуждать о крахе и подъеме Голливуда, не видя ни одного фильма. Давайте упоминать философов, не читая их работ. Давайте спорить о вкусе устриц и кокосовых орехов. До хрипоты, до драки. Воспринимая вкус еды на слух, представляя фильм по названию, живопись по фамилии, страну по клубу кинопутешествий, острогу мнений по хрестоматии.

Участники сговора стремятся преодолеть границу, но без ощущения границ мир сговора не может существовать. На ощущении границ, на присутствии чего-то недозвоненного, что находится за их пределами, и что "мы" не знают, не видят, а только домысливают, строится весь мир Жванецкого. Границы эти не может пересечь и сам автор (Жванецкий 60-х — 70-х годов), который поэтому заинтересован только в том, чтобы к ним подойти вплотную. Автор косвенно выразил эту мысль, когда в одном из своих интервью сказал о том, что ему нужны "закрытые двери", и что с открытием новых "дверей" в Советском Союзе ему не остается ничего другого, как искать другие закрытые "двери". Таким образом, граница становится единственной реальностью автора и чуть ли не единственным кругом его тем.¹¹

* * *

Средством выражения формулы "жизнь человека" у Феликса Кривина служит иной, чем у других авторов-юмористов, материал. Этим материалом является набор абстрактных и полуабстрактных категорий, которые проецируются на человека. Кривин оперирует в сферах вещей, грамматики, математики, мира растений и животных, театральных условностей, природных явлений, мира мифов, которые он переносит на культурный текст. Такой подход отразился в названиях его книг: "В стране вещей", "Вокруг капусты", "Карманная школа", "Подражание театру", "Гиацинтовые острова", "Веселые Архимеды" и др.

По форме тексты Кривина — миниатюры, которые строятся на своеобразной формулировке законов природы; правил школьной науки: математики, грамматики; отношений между вещами и т. д. Эти законы и правила проецируются на мир человека по увиденным автором аналогиям с этим миром. На узнавании этой аналогии строится юмор:

Пломба

Свинцовая Пломбочка и мала, и неприметна, а все считаются с ней. Даже могучие стальные замки нередко ищут у нее покровительства. И это понятно: у Пломбочки хоть и веревочные, но достаточно крепкие связи. ("Полусказки", 29)

В таблице умножения суровая дисциплина, но числа подчиняются ей легко и охотно. Разве можно не подчиниться дисциплине, которая существует под знаком равенства? ("Калейдоскоп", 152)

В отличие от басни кривинские тексты строятся не на аллегории, а на аналогии, то есть вместо того, чтобы брать человеческие отношения и описывать их на материале мира животных, писатель берет отношения, объективно существующие в природе, а читатель уже сам производит их перевод в мир человеческих отношений. Связь мира природы с человеческим миром осуществляется чисто формальными средствами, чаще всего на уровне языка. Формальным посредником между этими мирами обычно выступает глагол, два значения которого (прямое и переносное) реализуются в двух различных сферах. В этих случаях многозначность часто достигается благодаря тому, что на одном из уровней глагол является частью фразеологической единицы:

Светская жизнь

Фотопленка слишком рано узнала свет и поэтому не смогла как следует проявить себя на работе. ("Полусказки", 38)

Поскольку только в сфере человеческих отношений глагольное сочетание приобретает черты фразеологизма, на уровне природном (или предметном) это сочетание в контрасте с его фразеологическим значением приобретает дополнительный эффект реализации метафоры. Подобный механизм часто встречается у Евгения Шварца, где он вводится в речь персонажей;¹² у Кривина же на основе этого механизма строится вся миниатюра — в каком-то смысле этот механизм и есть миниатюра, и есть жанр писателя. В механизме Кривина первичным является природный мир; примеры, которые он приводит из этого жанра, берутся прямо из школьных учебников, различных справочников или энциклопедий. Поэтому в творчестве Кривина мы находим не поиски новых тем, а поиски новых сфер, новых областей знания и новой терминологии.

В своих более ранних книгах Кривин заботился о том, чтобы структуры, которые он находил в природно-предметном мире, совпадали с определенными отношениями между людьми. Из такого совпадения получалась какая-то мораль, которая, несмотря на указанные различия, сближала миниатюры Кривина с басней. Однако такой метод имеет свои ограничения; в конце концов ограничения и возможности использования многозначности в языке и точности совпадения аналогий. Например:

Миниатюра "Животное, которое не может говорить" (1970) — это история о том, как животное, которое не может говорить, становится человеком. В этой миниатюре Кривин использует тот же механизм, что и в басне "Птица, которая не может летать".

Заплата

Новенькая заплатка достаточно ярка, и она никак не может понять, почему ее стараются спрятать. Ведь она так выделяется на этом старом костюме! ("Полусказки", 13)

Клякса

Среди однообразных букв на листе бумаги одна Клякса умеет сохранить свою индивидуальность. Она никому не подражает, у нее свое лицо, и прочитать ее не так-то просто. ("Полусказки", 14)

Характерно, что в обоих случаях при описании объекта автор так увлекается формальной связью, что получаются противоположные морали: и заплатка и, особенно, клякса в "объективном" описании автора воспринимаются в положительном свете.

Когда же автор исчерпывает возможности однажды найденной формы, он вступает в сговор. Формулируя какую-нибудь структуру в предметном мире, он оставляет ее открытой для возможной проекции на человеческий мир. Сам автор не проводит никаких параллелей, мало того, он даже не знает, какая связь может получиться. Он как будто играет в игру: подбрасывает игральную кость (формулу из природно-предметного мира) и позволяет читателям, которые вступают с ним в сговор, подобрать эту кость и самим посмотреть, какой выпал номер. Может вообще ничего не выпасть, но целью автора и текста является сам факт возможности потенциальной интерпретации. Покажем это на примере:

В том, как нас формирует жизнь, убеждает пример обыкновенных комнатных мух, личинки которых не имеют голов и обретают головы в процессе своего развития. Многие обретают голову в процессе своего развития (хотя некоторые и теряют ее). ("Гиацинтовые острова", 183)

Возможность проекции на человеческий мир лежит в языке, автор оперирует абстрактной терминологией: "формирует жизнь", "в процессе развития". В центре миниатюры амбивалентные выражения со словом "голова": "иметь голову", "обретать голову", "терять голову". В амбивалентности задана возможность подстановки — сговор; конкретного же результата подстановки нет. Отметим переход от множественного числа существительного "головы" в первом предложении к форме единственного числа во втором ("голову"): таким образом автор связывает закон из мира природы с миром человека. Но на самом факте этой связи автор останавливается и говорит: "Дальше я не иду, я свое дело сделал". Остальное происходит в сфере сговора, где выражение "терять голову в процессе своего развития" и оказывается тем потайным дном чемодана, в котором ничего нет. В то время, как в мире природных явлений осуществляется прямое значение выражения "терять голову", при переносе этого значения на человеческий мир появляется возможность реализации обоих значений, что придает сговору дополнительный смысл. Возьмем другой пример:

Сначала на Земле не было жизни. Были горы, долины, реки, океаны, моря. Все было. А жизни — не было. Такое в природе нередко случается: кажется, все есть, а жизни — нет. ("Гиацинтовые острова", 49)

Прослеживается та же механика построения мысли-шутки: с помощью многозначности выражения "нет жизни", от научного факта отсутствия разумной жизни в природе делается переход на отсутствие жизни в ее бытовом плане.

У Кривина сговор строится на том же культурном тексте, что и у других авторов, этот текст схематизируется и сводится к такому же абстрагированному представлению о всей жизни как круге с выделением определенных заданных точек этого круга, заранее обусловленных членами сговора. Получается иллюзия философской осмысленности жизни, где вся жизнь сводится к некоторым обобщенным формулам. Например:

Суть жизни

При естественном движении от начала к концу — вечное стремление к началу. ("Гиацинтовые острова", 76)

Такому подходу способствует найденная Кривиним форма миниатюры, в своей сжатости часто доведенная почти до афоризма. Выход на общие вопросы осуществляется автором по тому же принципу, по которому он проецирует явления природно-предметного мира на социальный и бытовой мир человека. Формула, которой он пользуется здесь, такая: "закон природы = закон жизни":

Камера раздувается под давлением воздуха, который сжимается под ее давлением. Воздух сжимается — но стремится он к расширению. Камера раздувается — но ей хотелось бы сжаться...

Желаемое и действительное... Только их вечное несоответствие обеспечивает прочность и действенность колеса. ("Гиацинтовые острова", 7)

Вариант того же закона природы автор применяет в миниатюре из другой книги:

Работа над ролью

По ходу пьесы один из персонажей все время повторял одну и ту же фразу: "А между прочим, газы при нагревании расширяются...". Он долго учил эту фразу, он начал учить ее еще в школе, но теперь снова учил, потому что это была его единственная фраза, и она пронизывала всю пьесу, что, по замыслу автора, придавало ей не совсем обычное, немного грустное, но вполне оптимистическое звучание. ("Подражание театру", 23)

Здесь эта формула отождествляется с определенным жизненным кредо: сама по себе формула никакого другого значения не имеет, но, будучи представлена в этой миниатюре в контексте схематизированной жизни человека, и, проходя через всю эту жизнь, она приобретает загадочность и философскую многозначительность. В результате участники сговора улавливают в ней, как и в других подобных миниатюрах, говоря словами самого автора, "немного грустное, но вполне оптимистическое звучание".

Если в приведенных выше примерах Кривин идет от конкретного, фактического материала к общим и абстрактным идеям и мыслям, то часто он применяет

и обратный прием, переходя от общих идей или обобщений к конкретным явлениям окружающей его действительности:

Философическая [реплика — авт.]

— Непостижимо, как человек ухитряется жить во времени и пространстве, не имея подчас ни пространства и ни минуты свободного времени. ("Подражание театру", 229)

Здесь автор оперирует реалиями из культурного текста. Юмор основывается на сочетании конкретных бытовых реалий мира участников сговора с общими, разумеется, схематически представленными, философскими вопросами. Такое сочетание в глазах участников сговора придает этим бытовым реалиям значимость на космическом уровне, как, например, в следующей миниатюре:

Зритель

Хочется вмешаться, хочется встать и крикнуть:

— Люди, остановитесь! Опомнитесь! Что вы делаете? Но потом — сам опомнившись, поудобней устроившись в кресле и продолжаясь наблюдать. Интересно, чем это кончится? ("Подражание театру", 21)

Форма миниатюр Кривина способствует тому, что участники сговора с полуслова понимают своего автора. Частично это происходит и благодаря тому, что миниатюры строятся на какой-то недосказанности. Эта недосказанность, которая на уровне слов образует определенную пустоту, наполняется участниками сговора реалиями из культурного текста. Объясним примером:

Змеи среди своих

(...)

А Кобра плюется ядом на расстоянии. Кто дальше плюнет, кто скорей упадет.

— А еще в очках! — говорят о Кобре, для пущей оскорбительности называя ее Очковой Змеей. — Нацепила очки и плюется.

Конечно, при таком поведении вроде очки не к лицу. А если к лицу очки, то не к лицу поведение.

Но, с другой стороны, когда плюешься на расстоянии, неплохо надеть очки.

А когда наденешь очки, как тут не плюнуть? Даже на расстоянии. ("Гвиантинговые острова", 92-93)

Здесь параллель с человеческим миром осуществляется так: в начале миниатюры автор говорит об очковой змее, но уже к середине субъект, выраженный личным местоимением или существительным, пропадает. Со слова "конечно" возникают неопределенно-личные конструкции, которые дают возможность подставить в структуру субъекты из человеческого мира. Далее, сам глагол на протяжении почти всего текста употреблялся в одном конкретном значении, и только в последнем выражении "как тут не плюнуть" возникает возможность подстановки. Для непосвященных в культурный текст весь последний абзац остается непонятным: почему надев очки, обязательно нужно плюнуть? Если же вместо недостающего дополнения вставить определенный объект из культурного текста (плюнуть на все: на жизнь, на власти, на идеалы, на мечты и т. д.), абзац приобретает

смысл. Таким образом, грамматическое дополнение заменяется каким-то смыслом-отрывком из культурного текста. Выражение "надеть очки" в культурном тексте также приобредает дополнительный смысл: с одной стороны это сближение субъекта с интеллигентом-участником сговора (ср. фразу "А еще в очках!"), а с другой стороны, "надеть очки" значит лучше понять окружающую жизнь и мир.

На сходном механизме строятся и другие мысли-шутки Кривина:

— Я кручусь, — объясняет Юпитер.

Ну, положим, все мы крутимся, все до единой планеты. Даже само Солнце — и то крутится. Иначе в нашей вселенной не проживешь... ("Гиацинтовые острова", 17)

По свидетельству авторитетных источников, млекопитающие и птицы достигли своих вершин только благодаря тому, что они не хотели и не могли пресмыкаться. ("Гиацинтовые острова", 67)

Только мир, в котором трудно дышать, рождает гигантов. Гигантами становятся те, кому трудно дышать. ("Гиацинтовые острова", 67)

В этих примерах дополнительное значение глаголов "крутиться", "пресмыкаться" и "(трудно) дышать", которое появляется и проявляется в контексте советского общества, реализуется через культурный текст.¹³

Во всех до сих пор приведенных примерах существует переход от одного мира к другому. Иногда подстановка проста, иногда таких подстановок может быть больше, чем одна, иногда механизм не совсем срабатывает, и при наложении получаются неточности. Однако метод Кривина и, в каком-то смысле, открытый им жанр, основанный исключительно на культурном тексте с резко обозначенными границами и схематичностью, исчерпаем. Поэтому особенно в более поздних книгах автора часто встречаются тексты, в которых механизм становится самоцелью. В таких случаях получается некая диспропорция, при которой тщательно описывается какое-нибудь природное явление; однако в этом описании за многозначительностью видна только пустота. Таковы длинные описания из мира животных и растений ("Гиацинтовые острова"), которые переходят за грань юмора и приближаются к описаниям из научно-популярных книг по ботанике и зоологии; таковы и краткие миниатюры или реплики, в которых отсутствует возможность подстановки, или в которых она затруднена. Например:

Старуха с кошкой [персонаж пьесы — авт.]: У нас в подвале растут гладиолусы. Темно, а они растут. Говорят, недостаток солнца можно возместить избытком сырости. ("Подражание театру", 170)

Экватор и параллели

Все параллели земли параллельны Экватору, но это лишь до тех пор, пока он сам параллель и параллелен всем остальным параллелям. ("Гиацинтовые острова", 39)

Экватор и меридианы

Только тот, кто изведал холод двух полюсов, способен пересекаться с Экватором. ("Гиацинтовые острова", 39)

Участники сговора все равно принимают эту игру и даже мнимые подстановки включают в круг своего культурного текста — в этом и есть суть их сговора.

* * *

Следующий вид взаимоотношений, основанных на том же виде сговора, отражен в творчестве писателей-юмористов 60-х — 70-х годов, которые в свое время группировались в основном вокруг 16-ой (юмористической) страницы "Литературной газеты". Главным жанром этих авторов был юмористический рассказ. В одном коротком рассказе почти всегда делается попытка воспроизвести схематически весь культурный текст, т.е. описать жизнь среднего человека-участника сговора от рождения до смерти. Общая структура всех рассказов основана на таком описании всей жизни среднего человека в ее однообразии. Эта схема обычно очень сжата, что дает возможность читателю наполнить ее содержанием из более широкого культурного текста. Так на уровне сговора происходит соавторство читателя и автора.

Такая схема прослеживается в рассказах большинства рассматриваемых авторов. Берется жизнь человека, выбираются какие-нибудь моменты в жизни героя, на которых выстраивается схема: в его общественной сфере герой почти всегда инженер или служащий среднего уровня, у него всегда есть начальник, которого он боится, коллеги, которые его "подсигивают" и которые все похожи на него; в личной сфере, жена, которая не понимает его или уходит, иногда дети. Культурный текст, воспроизведенный схематически, абстрагирован от живого человека, и такие отдельные звенья этого кольцевого ряда как рождение, повышение зарплаты, супружеская измена или смерть являются элементами одного ряда и имеют одинаковую ценность.¹⁴ На этом материале и строится описание рутины жизни. Схема эта не обязательно полностью присутствует в каждом рассказе, авторы по-разному используют ее, но даже когда описывается часть этой схемы, в рассказе всегда есть ощущение воспроизведения всей схемы жизни в ее целостности.

Схема, в которой жизнь представлена как механический запрограммированный процесс, показана посредством других механических процессов, во временном плане не совпадающих с процессом жизни. На этом столкновении в таких рассказах строится юмор. Так, герой отправляется за "открывалкой" для пива и совершает жизненный круг, который представлен во временном пространстве года: он женится, у него рождается ребенок, он объезжает весь мир и, возвращаясь с "открывалкой" для пива, находит своих друзей, которые все еще ждут его за столом (Г-2в). В другом рассказе день героя показал, как одно из идентичных запрограммированных звеньев жизни, где сам день равнозначен схеме всей жизни (Г-2б).¹⁵ Повторяемость и запрограммированность представлены через механические образы: в рассказе подчеркивается зависимость жизни героя от таких механических предметов, как электробритва, будильник или счетчик такси.

Этот же механизм находим и в других рассказах. Так, например, герои сидят, пьют, обсуждают будущие планы, и смена бутылок на столе представляется параллельно смене времен года за окном и появлению седых волос у героев (Б-2а). Процесс еды в ресторане в другом рассказе включает в себя и знакомство героя с будущей женой, и рождение детей и их воспитание, женитьбу и рождение внуков. Конец обеда совпадает с концом жизни героя: "Дайте-ка мне счет!" — попросил я и навсегда откинулся на спинку кресла" (З-1). Процесс жизни может быть передан через процесс переписки — обмена письмами и телеграммами (Д-1), или как "вклад" времени (секунд, минут, часов, лет) в сберегательную кассу (К-1). Жизнь героя может пройти на свидании, где время, проведенное в ожидании девушки растягивается до размеров всей жизни (Ш-2). Героя могут позвать к телефону в другую комнату, и за то время, пока он идет туда, проходят годы: его повышают по службе, провожают на пенсию (Н-1а). Во время забега на длинную дистанцию у героя вырастают дети, жена выходит на пенсию, в городе проводят метро (А-1а).¹⁶ Бывает, что какая-то черта характера проходит через всю жизнь, как и вся жизнь в рассказе проходит через эту черту. Например, в одном рассказе жизнь героя с рождения до смерти представляется как процесс лжи (А-1б). Автор этого рассказа пропускает ложь через все ключевые моменты жизни героя, таким образом делая ее конструктивным началом самой жизни. Рассказ кончается тем, что присутствующие на похоронах лгут над гробом героя.

Часто элементами схемы являются вещи; такое отношение к вещам характерно для советского юмора 60-х — 70-х годов, потому что по одним вещам можно выстроить текст-мир героя. Более того, вещи и есть этот мир, без них нет ни героя, ни его мира. Например, в рассказе А. Кучаева "Случай с инженером Сергеевым", герой, молодой инженер, случайно потеряв равновесие, вываливается и повисает вниз головой в окне восемнадцатого этажа. Сначала у него из карманов высыпались обычные предметы: паспорт, авторучка, мелочь, сигареты, зажигалка. Но потом откуда-то из инженера Сергеева начинают сыпаться чертежи, диплом, зачетка, аттестат зрелости, похвальная грамота за четвертый класс, счетные палочки, акварельные краски и пустышка на целлулоидном кольце. Причем сам Сергеев становится "легким, как тополиный пух", и сам превращаясь без этих предметов в пустое место (пустышку).

На схематичности изображения жизни иногда строятся целые мелкие жанры, где благодаря этой схематичности все может быть сказано в нескольких предложениях. Культурный текст, который постоянно находится в сознании членов сговора, позволяет правильно и однозначно понять и отдельную фразу микрожанра "Фразы", и несколько предложений, объединенных в жанре "Микрорассказик" — любимые жанры авторов 16-ой страницы "Литературной газеты". Посвященность в сговор, таким образом, наполняет дополнительным содержанием эти и другие тексты мелких юмористических жанров.

Знание культурного текста помогает понять, к примеру, рассказ Б. Гуреева "Понедельник — день тяжелый":

Потянулся. Зевнул. Встал. Присел. Подпрыгнул. Отжался. Сходил. Умылся. Почистил. Сел. Позавтракал. Побри...
 Проснулся. Взглянул. Присвистнул. Вскочил. Заскочил. Плеснул. Схватил.
 Не прожевал. Обжегся. Набросил. Побежал. Влетел (вход — турникет —

эскалатор — вагон). Прислонился. Зевнул. Задремал. Вздрыгнул. Растолкал. Выскочил (вагон — эскалатор — турникет — выход). Помчался. Подскользнулся. Упал. Чертыхнулся. Поднялся. Понесся. Успел. Отдышался. Вошел. Вдохнул (Петров — Сидовор — Нина Андропова: ла-ла-ла, ла-ла-ла, ла-ла-ла-ла-а-а). Поморщился. Поэдровался. Сел. Зевнул. Потянулся. Подремал. Встал. Стрельнул. Покурил. Побеседовал (хоккей — телевизор — жена — вчерашнее...). Сел. Разгадал. Полистал. Прочел. Засмеялся. Покурил. Пошел. Пообедал. Вернулся. Покурил. Позвонил. Потрепался (вчерашнее — жена — телевизор — хоккей...). Покурил. Сел. Вздрыгнул. Встал. Оживился. Прибежал. Занял. Пошутил. Получил. Пересчитал. Отложил. Вдохнул. Отдал. Поблагодарил. Постоял. Послушал (жена — телевизор — хоккей — вчерашнее...). Покурил. Посмотрел. Встрепенулся. Оделся. Попрощался. Вышел. Прошелся. Зашел. Кулил. Встретил. Обрадовался. Зашли. Посидели. Выпили. Поговорили (телевизор — жена — хоккей — вчерашнее...). Попрощались. Условились. Попрощались. Явился. Вдохнул (жена: ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-а-а!). Поморщился. Пожевал. Включил. Сел. Зевнул. Переключил. Зевнул. Выключил. Зевнул. Потянулся.

Читая такой рассказ, знакомый с культурным текстом читатель выстраивает каждый глагол в цепую ситуацию. Так, читая "Разгадал", он угадывает за этим "Разгадал кроссворд". Само умение распознать ситуацию, которая стоит за каждым из слов рассказа, как и узнавание каждой ситуации как "своей", приобщает читателя к кругу сговора. В этом рассказе, как и в других рассказах, написанных тем же приемом (Ч-1 и др.), процесс жизни сведен к перечислению элементарных действий, причем концовка рассказа, совпадающая с началом, указывает на циклический характер жизни героя, где каждый день равен любому другому во всех своих составляющих деталях. Подобный прием является центральным для рассказов жанра. Авторы старались как можно точнее воспроизвести жизнь человека как замкнутый круг, поэтому фокусом рассказа часто становится время: секунда, минута, час, день, год, жизнь.

Воспроизведению схемы соответствуют также формальные языковые конструкции. Чаще всего такие приемы связаны с самим характером схемы, отражают ее в языке, где схема выражается на уровне простейших повторяющихся языковых "механизмов". Появляются тексты, написанные исключительно из глаголов (см. выше), прилагательных (Б-3), фамилий (Б-4), построенные на основе записи шахматных ходов (А-1д), на условных (Б-1) и отрицательных (К-2, М-1) грамматических конструкциях. Часто встречаются такие формальные приемы, как повторы, причем, как языковые повторы, пронизывающие рассказы и играющие ритмическую роль (И-1, ИО-1а, К-4), так и повторяющиеся действия (ИО-1б). Иногда такие эксперименты выходят за рамки самого текста, и при публикации рассказа эксперименты проводятся с расположением текста на странице и величиной шрифта (К-4а). Наиболее часто встречающимся формальным приемом в рассказах жанра является реализация метафоры как конструктивный центр текста — когда условное сочетание разворачивается в целый рассказ. Некоторые устойчивые словосочетания, употребляемые в этой функции, следующие: "какого рожна хочешь" (Р-1), "крылья выросли от любви (от энтузиазма)" (Т-1, К-4б), "быть белой вороной" (С-2), "быть чьей-либо правой рукой" (С-1), "зарывать талант в землю" (К-3), "лезть в бутылку" (ЛС-1), "носить жену на руках" (Л-1), "терять совесть" (Ш-

1), "убивать время" (Б-2б), "пролезать в игольное ушко (верблюду)" (З-2), "(крутиться) как белка в колесе" (П-1), "терять мысль" (ЮО-1в) и др.

Часть сюжетов жанра строится на нарушении однообразия жизни, каким оно представлено в схеме. В таких случаях на фоне схемы возникает какое-нибудь действие, событие или явление, которое выступает контрастом схеме. Это нечто всегда противоречит рутине, однообразию и заданности схемы и может быть из области мечты, фантазии или сверхъестественного. Такое явление может быть и обычным, но обязательно должно вступать в конфликт с каким-нибудь из элементов схемы. На уровне конкретного содержания герой проявляет неудовлетворенность рутинной, стремится преодолеть ее и выйти за ее границы. Такие попытки не обязательно должны быть активным вмешательством, они могут оставаться и пассивными (сны, мечты). При нарушении схемы сама она уже не воспроизводится, но предполагается и существует только как объект для нарушения. Старая схема (рутина жизни человека) провоцирует нарушение и, вступая с нарушением в определенную связь, образует новую схему — жизнь, в которую входит нарушение как инородный элемент. В такой ситуации, как правило, инородному элементу не удастся разрушить схему, и все возвращается к исходной точке.

Вот примеры таких нарушений: персонаж начинает говорить стихами (В-1, К-7а); у героя возникает шестое чувство, дополнительное ощущение от восприятия предметов окружающего мира (КХ-1), у героя голова необыкновенной формы, и никакая шляпа ему не подходит (К-7б); персонаж внезапно открывает в себе способность улавливать чужие мысли на расстоянии (Э-1); к герою ночью начинает приходить в гости фиолетовый верблюд (П-2) и т. д. В конце этих рассказов все возвращается обратно к старой схеме, подчеркивая ее нерушимость: герои, говорящие стихами, под конец преодолевают свою "болезнь" и снова заговаривают привычными для себя и окружающих прозаическими "канцелярскими" фразами; герой рассказа, который приобрел шестое чувство, отказывается делиться с людьми своим даром и опять начинает вести себя как все; персонажу, у которого голова необыкновенной формы, продавец "вправляет" голову, придавая ей форму, подходящую к обычной шляпе; персонаж, обладающий телепатией, теряет ее в конце рассказа; и фиолетовый верблюд тоже перестает в конце концов ходить к герою. Фантастические элементы как правило вызывают отрицательную реакцию у окружающих, которые не принимают их. Часто и сам герой, получивший свой дар против своей воли, старается избавиться от него, и в этом он заодно с окружающими.

Одно из распространенных проявлений нарушения — герои летают.¹⁷ В таких случаях рассказ строится на юмористическом столкновении (несоответствии) способности героя летать в ее традиционном романтическом значении и однообразия запрограммированной жизни. Неадекватная равнодушная или сочувствующая реакция окружающих подчеркивает такое несоответствие. Сам герой стремится утратить свою способность или, по крайней мере, не афишировать ее. Герой идет к врачу, чтобы избавиться от способности летать (Г-1); директор скрывает эту способность (Е-1); персонаж отказывается пользоваться своей способностью к полету (Ж-1а); молодожены лишаются крыльев после женитьбы (Т-1) и т. д.

Явления, вступающие в конфликт с элементами схемы, как мы уже говорили, не обязательно должны быть из сферы сверхъестественного или фантастического. Такими могут быть обычные явления, которые в структуре рассказа, однако, представляются как необычайные и неординарные. В то время как события сверхъестественные представляются ординарно и буднично, ординарные события, нарушающие схему, видоизменяются, чем приводятся к уровню сверхъестественных. Такой сверхъестественной представляется герою супружеская измена, которую он собирается совершить со своей сослуживицей (К-6). Так относится персонаж к тому, что вес его жены может быть не шестьдесят четыре килограмма, как обычно, и иным (Н-16). Мысль о возможности изменений в привычной схеме воспринимается героями на уровне космическом: отсюда и гиперболизация значения этих обычных, с точки зрения читателя, изменений. Отсюда и боязнь у героев таких изменений, будь они сверхъестественной природы (В-1) или обычной (Н-16): герой в панике убегает от старика, когда понимает, что тот может одарить его необыкновенным даром, таким образом выделив из толпы (А-1е).

В рассказах жанра персонажи не только (и не просто) похожи на других, но и идентичны другим. Так, герой во сне представляет себя персиком в ящике рядом со множеством таких же персиков (А-1г); персонаж ошибается дверью и в течение длительного времени не замечает, что это не его квартира и не его жена (так же и чужая жена не замечает подмены) (ИГ-1); герой идет на художественную выставку и на всех картинах видит себя или членов своей семьи (Г-2а); персонажа разные люди на улице принимают за своего знакомого (Х-1). Таким образом, устойчивость и стереотипность схемы привели к стереотипизации и героя.

* * *

Как мы показали, сговор у различных авторов проявляется по-разному. Жванецкий извлекает из культурного текста отдельные элементы и в таком разбросанном виде представляет их своему зрителю. Кривин на основе разных абстрактных и полуабстрактных категорий формулирует правила и законы, которые могут быть применимы к культурному тексту. Авторы "иронической прозы" каждый раз как будто в сжатом виде передают усеченный культурный текст. Во всех случаях аудитория благодаря сговору с автором каждый раз восстанавливает для себя культурный текст. Удовлетворение от работы по этому восстановлению рождает юмор. Что касается героев, то у авторов 16-ой страницы "Литературной газеты" герой схематизирован, представлен без индивидуальных черт, как "один из многих"; в монологах Жванецкого присутствует стремление освободиться от героя, и шагом к этому освобождению является обобщенно-безличное "мы" автора; у Кривина же героя вовсе нет: на его месте остались одни формулы. Все эти ответвления одной линии приводят к одному концу — к тупику, который задан самим характером данного вида сговора. А что за этим тупиком — это уже отдельный разговор.

Примечания

- ¹ Л. Посев определяет "эзопов язык" как отдельную литературную систему, структура которой предполагает особые взаимоотношения между автором и читателем и в то же время скрывает от цензора недопустимое содержание (X).
- ² О похожей причастности говорит Абрам Терц (А. Синявский), который в своей статье "Анекдот в анекдоте" так определяет общность людей, объединенных анекдотом: "Приятно знать, приятно видеть человека, настроенного на анекдоты, предрасположенного к анекдотам. Значит, свои люди. Понимаем с полуслова. Сошлись" (167).
- ³ Монологи Жванецкого, упоминающиеся здесь без сносок, цитируются по пластинкам "Рискованные шутки" и "Роман Карцев, Виктор Ильченко, Михаил Жванецкий" (см. "Литературу").
- ⁴ У И. Ильфа и Е. Петрова в "Двенадцати стульях" пассажиры поездов описываются как один конкретный человек с индивидуальными особенностями. Предполагается, что любой путешественник в поезде может поставить себя на место такого "обобщенного" пассажира: "Пассажир очень много ест. Простые смертные по ночам не едят, но пассажир ест и ночью. Ест он жареного дылленка, который для него дорог, крутые яйца, вредные для желудка, и маслины" (т. 1, 52).
- ⁵ Репризы это шутки в тексте, которые перемежаются с текстом, не направленным на смех. Верный баланс реприз и остального текста является условием качества эстрадного монолога.
- ⁶ В настоящее время Жванецкий выступает в многотысячных залах; изменились и отношения автора с читателем и автора с цензурой, но описание этого не входит в задачи данного исследования.
- ⁷ Примером такого полилога может служить текст "Свадьба", в котором автором-исполнителем воспроизводится многообразный речевой фон пестрой свадьбы.
- ⁸ Ю. Лотман считает, что в основе сюжета, события лежит пересечение запрещающей границы (277-279).
- ⁹ Заграница начала восприниматься как нечто недостижимое, а потому нереальное и даже потустороннее уже в литературе и юморе 20-ых годов. Так, у И. Ильфа и Е. Петрова в "Золотом тельце" одна из острот Остапа Бендера звучит так: "Заграница это рай о загробной жизни. Тот, кто туда попал, оттуда не возвращается". Ср. у Н. Эрдмана в "Самоубийце":

АРИСТАРХ. Уважаемое собрание. Мы сейчас провожаем Семена Семеновича, если можно так выразиться, в лучший мир. В мир, откуда не возвращаются.
СТЕПАН. За границу, наверное? (54)
- ¹⁰ При существовании поллюсов "мы" и "они", неопределенно-личные слова и выражения ("говорят", "что бы там ни говорили" и др.) приобретают более конкретного субъекта.

- 11 В одном из своих монологов Жванецкий говорит:

Наши беды неперевоимы. Это неперевоимая игра слов — даже Болгария отказывается. Они отказываются переводить: что такое "будешь третьим", что такое "вы здесь не стояли", что такое "товарищи, вы сами себя задерживаете", что значит "быть хозяином на земле". Они не понимают нашего языка, ребята. Как хорошо мы все придумали. Мы еще понимаем их, но они уже не понимают нас. "Ура, границы перестают быть искусственными!" ("Игра слов")

Так неперевоимым оказался и сговор, носителем которого является Жванецкий...

- 12 Например, в драме "Дракон":

ЛАНЦЕЛОТ. (...) Господин кот! Скоро вернутся ваши хозяева? А? Вы молчите?

КОТ. Молчу.

ЛАНЦЕЛОТ. А почему, позвольте узнать?

КОТ. Когда тебе тепло и мягко, мудрее дремать и помалкивать, мой милейший. (Шварц, 281)

- 13 В кругу культурного текста возможная интерпретация может выходить за рамки предполагаемых автором вариантов. Так, в пьесе "Дедал и Икар" из книги "Подражание театру", отец и сын спорят о том, лететь им или не лететь. Факт еврейской эмиграции придал новое прочтение этому диалогу. Пошли слухи, что этой пьесой Кривин отвечает на вопрос уезжать или не уезжать из Советского Союза, в пример приводились следующие фразы из спора Дедала с Икаром:

Икар. Отец, я остаюсь!

Дедал. (...) Разве можно здесь оставаться?... (...) Если б люди могли, они бы все улетели...

Икар. (...) Ты лети, а я останусь с людьми.

Дедал. (...) Но ведь мне это вовсе не нужно. Я хочу тебя спасти, только тебя... Ну, хочешь, Икар, я останусь, а ты полетишь?... (54)

Говорили, что именно из-за этого книга была запрещена сразу же после выхода.

- 14 Смерть теряет свою значимость и становится формальным элементом структуры сюжета. Так, смерть может стать средством достижения дефицитных памятника, места на кладбище, оркестра и речей (К-5), подготовка к приближающейся смерти как к чему-то обыденному и каждодневному создает в рассказе юмористическую ситуацию (А-1в), внимание в рассказе сосредотачивается на банальности разговоров, которые ведут летящие по пути к земле пассажиры, выпавшие из расколовшегося самолета (Ж-1б) (Полные библиографические данные см. в "Литературе" под соответствующим кодом).
- 15 Этот рассказ упоминают М. Вайль и А. Генис как заметное событие 60-х годов. Интересно, что они отмечают, что "симпатичный и неглупый Потапов [герой рассказа — авт.] делал все то же, что и каждый из нас" (51).

- ¹⁶ На таком же принципе построен и сценарий фильма "Осенний марафон" (А. Володин). Бег в начале и конце фильма параллелен всей жизни героя и сравнивается с "осенним марафоном" жизни. Кроме этой параллели, весь фильм строится по той же схеме, что и описываемые нами рассказы.
- ¹⁷ На описываемый жанр повлиял роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита": после его публикации герои юмористических рассказов в "Литературной газете" и журнале "Юность" сразу полетели, как Маргарита.

Л и т е р а т у р а

(Список цитируемых и упоминаемых работ)

- Арканов, А., Кросс (А-1а), *Литературная газета*, No. 17, 1970.
- Арканов, А., Истинная ложь (А-1б), *В этом мире много миров*, М., 1984.
- Арканов, А., Перед уходом (А-1в), *Литературная газета*, No. 37, 1969.
- Арканов, А., Персики (А-1г), *Литературная газета*, No. 41, 1973.
- Арканов, А., Поражение (А-1д), *Литературная газета*, No. 37, 1974.
- Арканов, А., Старик в меховой шапке (А-1е), *Соло для дуэта*, М., 1975.
- Барановская, Е., Если я встану в семь утра... (Б-1), *Аврора*, No. 3, 1972.
- Бахнов, В., Времена года (Б-2а), *Литературная газета*, No. 6, 1975.
- Бахнов, В., Сделка (Б-2б), *Литературная газета*, No. 50, 1976.
- Бахчанян, В., Человек (Б-3), *Литературная газета*, No. 3, 1971.
- Богословский, Н., Называя фамилии (Б-4), *Литературная газета*, No. 16, 1967.
- Вайль, М., Генис, А., *Современная русская проза* (Ann Arbor: Hermitage, 1982).
- Викторов, С., Хорей (В-1), *Литературная газета*, No. 19, 1968.
- Гоник, В., Икар (Г-1), *Литературная газета*, No. 33, 1969.
- Горин, Г., Обнаженный Куренцов (Г-2а), *Литературная газета*, No. 7, 1969.
- Горин, Г., Остановите Потапова (Г-2б), *Литературная газета*, No. 7, 1972.
- Горин, Г., Чем открывается пиво?... (Г-2в), *Соло для дуэта*, М., 1975.
- Гуреев, Б., Понедельник — день тяжелый, *Литературная газета*, No. 5, 1978.
- Дробиз, Г., Столб и башня (Д-1), *Юность*, No. 10, 1975.
- Еромолов, А., Феномен Мордюкова (Е-1), *Студенческий меридиан*, No. 1, 1977.
- Жванецкий, М., Миниатюры Михаила Жванецкого (Спасибо вам, Такое кино, Игра слов), *Новое русское слово*, 23 марта, 1988.
- Жванецкий, М., Ни секунды не потерял!, *Аврора*, No. 1, 1972.
- Жванецкий, М., *Рискованные шутки* (пластинка) (Jersey City: Russian and International Songs Record Co., 1982).
- Жванецкий, М., *Роман Карцев, Виктор Ильченко, Михаил Жванецкий* (пластинка). Москва, фирма "Мелодия", 1973.

- Жванецкий, М., Что внешность?!, *Литературная газета*, No. 5, 1975.
- Житинский, А., Испытание (Ж-1а), *Молодой Ленинград*, II, 1973.
- Житинский, А., Катастрофа (Ж-1б), *Молодой Ленинград*, II, 1973.
- Захаров, М., Жизнь прожить... или шашлычная история (З-1), *Литературная газета*, No. 7, 1967.
- Злотников, С., Ушко для верблюда (З-2), *Литературная газета*, No. 39, 1975.
- Иванов, Д., Трифонов, В., Второе "я" (ИТ-1), *Литературная газета*, No. 12, 1971.
- Ильф, И., Петров, В., *Собрание сочинений в пяти томах*. М., 1961.
- Икин, А., А годы летят (И-1), *Литературная газета*, No. 3, 1980.
- Инин, А., Осадчук, Л., "****" (ИО-1а), *Студенческий меридиан*, No. 2, 1974.
- Инин, А., Осадчук, Л., Считать недействительной (ИО-1б), *Литературная газета*, No. 4, 1971.
- Инин, А., Осадчук, Л., Каждый месяц, в один и тот же день (ИО-1в), *Литературная газета*, No. 12, 1978.
- Каневский, А., Храните свои годы (К-1), *Литературная газета*, No. 32, 1974.
- Катерли, Н., Победа (К-2), *Аврора*, No. 9, 1977.
- Кашаев, В., Талант (К-3), *Москва*, No. 8, 1969.
- Кемоклидзе, Г., Истина (К-4а), *Литературная газета*, No. 50, 1967.
- Кемоклидзе, Г., Крылья (К-4б), *Литературная газета*, No. 17, 1968.
- Климович, В., Кстати (К-5), *Литературная газета*, No. 46, 1970.
- Крекс, М., *Техника комического у Зошенко* (Benson, Vermont: Chalidze Publication, 1986).
- Кривин, Ф., *Гиацинтовые острова*. М., 1976.
- Кривин, Ф., *Калейдоскоп*. Ужгород, 1965.
- Кривин, Ф., *Подражание театру*. Ужгород, 1971.
- Кривин, Ф., *Полусказки*. Ужгород, 1964.
- Курляндский, А., Измена (К-6), *Литературная газета*, No. 46, 1977.
- Курляндский, А., Хайт, А., Шестое чувство (КХ-1), *Литературная газета*, No. 11, 1968.
- Кучаев, А., Рифмы (К-7а), *Литературная газета*, No. 49, 1970.
- Кучаев, А., Ничего особенного (К-7б), *Литературная газета*, No. 46, 1970.
- Кучаев, А., Случай с инженером Сергеевым (К-7в), *Юность*, No. 9, 1975.
- Латушов, В., Скуратовский, В., Не лезь в бутылку! (ЛС-1), *Аврора*, No. 10, 1977.
- Ломаный, В., В автобусе (Л-1), *Аврора*, No. 10, 1971.
- Loseff, L., On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature, *Arbeiten und Texte zur Slavistik 31* (München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984).

- Лотман, Ю., *Структура художественного текста*. М., 1970.
- Мишин, М., Что не случилось с Ненашевым (М-1), *Аврора*, No. 3, 1975.
- Молотков, О., Человеческая комедия, *Литературная газета*, No. 49, 1975.
- Новожинов, Л., Звонок (Н-1а), *Литературная газета*, No. 19, 1974.
- Новожинов, Л., Шестьдесят четыре (Н-1б), *Литературная газета*, No. 4, 1974.
- Панков, В., Белка в колесе (П-1), *Литературная газета*, No. 5, 1981.
- Пруслин, Г., Фиолетовый верблюд (П-2), *Литературная Россия*, No. 46, 1971.
- Розовский, М., Какого рожна хочется (Р-1), *Литературная газета*, No. 5, 1974.
- Славкин, В., Рассказ, написанный левой рукой (С-1), *Литературная газета*, No. 20, 1968.
- Стронгин, В., Белая ворона (С-2), *Литературная газета*, No. 47, 1971.
- Терц, А. (Синявский, А.), Анекдот в анекдоте, *Одна или две русских литературы?* (Lausanne: L'Age D'Homme, 1981).
- Тодоров, В., Крылья (Т-1), *Литературная газета*, No. 22, 1983.
- Хайт, А., Когда я смотрюсь в зеркало (Х-1), *Литературная газета*, No. 46, 1976.
- Чудодеев, В., Глаголы женского рода (Ч-1), *Литературная газета*, No. 16, 1980.
- Шаргородские, А. и Л., Совесть (Ш-1), *Аврора*, No. 7, 1971.
- Шатько, В., Свидание (Ш-2), *Литературная газета*, No. 41, 1967.
- Шварц, Е., *Пьесы*. 1972.
- Эйрамджан, А., Телепатия (Э-1), *Литературная газета*, No. 30, 1974.
- Эрдман, Н., *Самоубийца* (Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1980).