

# О ПРИРОДЕ ПУШКИНСКОГО СМЕХА<sup>1</sup>

Sobre la naturaleza de la risa de Pushkin

About the nature of Pushkin's laughter

*Сергей А.Кибальник*

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург*

Sergei A.Kibalnik

Instituto de Literatura Rusa (Pushkinskij Dom) de la Academia de Ciencias de Rusia,  
San Petersburgo (Rusia)

ISSN: 1698-322X ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 07.05.2015

Fecha de evaluación: 22.11.2015

*Cuadernos de Rusística Española nº 11 (2015), 85 - 96*

## ABSTRACT

In Pushkin's works laughter is a way to distinguish the true from the false and therefore, its truth along with kindness and beauty constitutes the "ideal". This determines the light and humane character of Pushkin's laughter. The evolution of Pushkin's laughter and genesis of some of his comic works are examined in the article.

*Keywords:* laughter, Pushkin, comic, ideal, kindness, beauty, truth, aesthetics

## РЕЗЮМЕ

Смех у Пушкина становится важнейшим средством отграничения истинного от ложного и, тем самым, включается в сферу художественной истины, а сопряженность ее с добром и красотой, которую предполагает понятие «идеала», предопределяет светлый и гуманный характер этого смеха. Пушкинский смех – это смех во имя утверждения идеала подлинных человеческих отношений и истинных жизненных ценностей. В статье прослеживается эволюция комизма и генезис некоторых комических произведений Пушкина.

*Ключевые слова:* смех, Пушкин, комический, идеал, добро, красота, истина, эстетика

Смех у Пушкина становится важнейшим средством отграничения истинного от ложного и, тем самым, включается в сферу художественной истины, а сопряженность ее с добром и красотой, которую предполагает понятие «идеала», предопределяет светлый и гуманный характер этого смеха. Пушкинский смех – это смех во имя утверждения идеала подлинных человеческих отношений и истинных жизненных ценностей. Вот почему в творчестве зрелого Пушкина он нередко оказывается проявлением авторского снисходительного подтрунивания

1. Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 15-04-00497

над слабостями человеческой природы, подверженной болезненным уклонениям от идеала.

Так, например, смех «Повестей Белкина» носит по преимуществу характер мягкой иронии над противоречием между романтическим флером, который набрасывают на себя герои, и здоровой естественностью их натур. Вспомним простодушное удивление Лизы Муромской, узнавшей от своей горничной Насти про «румянец во всю щеку» и игру в горелки Алексея Берестова с девушками – того самого Алексея Берестова, который являлся «в кругу барышень» «мрачным и разочарованным», говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности и носил черное кольцо с изображением мертвой головы (Пушкин УП, 90-95).

Одна из общих тенденций развития комического начала в творчестве Пушкина может быть, по-видимому, охарактеризована как появление, помимо ориентации на французский юмор, основанный на *bon-mots*, каламбурах и т. п., также и интереса к британскому юмору, т.е. к искусству пародии и карикатуры.

Предлагаемые соображения, не претендуя на системный и исчерпывающий характер, преследуют цель определить в общих чертах место и роль пушкинского смеха в художественном мире поэта, зависимость его от некоторых течений западно-европейской эстетики, а также затронуть вопрос о его особенностях.

## 1

Еще Белинский справедливо писал о том, что Пушкин не был «ни поэтом грусти, ни поэтом веселья, ни трагиком, ни комиком исключительно: он все...» (Белинский 1955: 111). Отмеченная критиком черта составляет одну из существенных граней художественного универсализма Пушкина, который не раз декларировался самим поэтом. Применительно к затронутому нами аспекту уместно вспомнить, например, известные строки статьи «Путешествие В.Л.П.»: «Нам приятно видеть поэта во всех состояниях, изменениях его живой и творческой души: и в печали, в радости, и в парениях восторга, и в отдохновении чувств, и в Ювенальном негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа... Благоговею пред созданием “Фауста”, но люблю и эпиграммы» (Пушкин: XII, 95). Близкая мысль, в которой вся палитра владеющих художником состояний сведена лишь к противоположению высокого и важного простому и комическому, высказана в стихотворении «С Гомером долго ты беседовал один...»:

Таков прямой поэт. Он сетует душой  
 На пышных играх Мельпомены,  
 И улыбается забаве площадной  
 И вольности лубочной сцены...  
 (Пушкин: III, 311)

Как известно, сходные мотивы звучат также в стихотворениях «Пророк» и «Эхо», в «Моцарте и Сальери» и «Египетских ночах».

Любопытно, что большинство из этих деклараций относится к 1830-м годам, между тем собственно комические жанры в творчестве Пушкина: эпиграмма,

басня, шутовская поэма, комедия – почти не выходят за пределы 1820-х. Впрочем, и в пушкинском творчестве 1820-х годов эти жанры находятся на периферии, в то время как главные его творения, начиная с середины 1820-х годов, совмещают в себе и комическое и трагическое начала. Это несколько не удивительно: ведь, как известно, принцип смешения трагического с комическим был почти общим местом литературных манифестов романтизма. Вполне усвоил его и Пушкин, писавший, например: «Некороче ли следовать шк. <оле>романт. <ической>, которая есть отсутствие <ие> всяких правил, не всякого искусства? Интерес — единство. Смешение родов комического <ического> <и> трагического» (Пушкин: XI, 39) – а также: «Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, — и что нередко <она> близко подходит к трагедии» (Пушкин: XI, 178).

Не будет лишней, тем не менее, попытка проследить, из каких источников Пушкин мог усвоить это представление и, соответственно, в каком изводе оно было им воспринято. Мне уже приходилось писать о том значительном воздействии на становление эстетических взглядов зрелого Пушкина, которое оказали книги Ж. де Сталь «О Германии» и «О литературе» (Кибальник 1998: 68-93). Исходя из этого, а также из чрезвычайной авторитетности в глазах Пушкина сочинений «повивальной бабки европейского романтизма», а также из того, что поэт мог познакомиться с ними значительно раньше многих других источников, уже в 1810-х годах, можно предположить зависимость от Ж. де Сталь Пушкина и во взглядах на комическое. И в самом деле, в главе XXVI книги «О Германии», озаглавленной «О комедии», читаем:

«Замечают у Шекспира и иногда также у немецких писателей смелый и особый обычай показывать смешную сторону человеческой жизни в самой трагедии; и когда умеют противопоставить этому впечатлению могущество патетического, общее действие пьесы становится от этого более сильным. Французская сцена единственная, где границы двух жанров, комического и трагического, были строго утверждены; впрочем, повсюду талант, как судьба, пользуется веселостью, чтобы заострить скорбь» (Staël 1830: 211). Попутно заметим, что идея эта была воспринята де Сталь от А. Шлегеля, полагавшего: «Трагедийный писатель в силу самого своего искусства является одновременно и писателем комедийным» (Шлегель 1980: 126), однако в ее передаче идея эта очищена от того смысла, который она имела в теории романтической иронии, как известно, оставшейся чуждой поэту. Впоследствии, развитие этой мысли Пушкин мог прочитать у таких романтических истолкователей Шекспира, как Ф. Гизо, Вильмен, П. де Барант, С.-М. Кольридж и др. Особенно часто в связи с этим обращались к характеру Фальстафа, и безусловным отзвуком подобных обращений является рассуждение о нем в пушкинском “Table-talk”.

Впрочем, в усвоении Пушкиным принципа универсализма сыграло значительную роль не только романтическое истолкование Шекспира, но и аналогичная интерпретация Гете – фактор, который обычно недооценивается. Еще в «Вестнике Европы» Владимира Измайлова, который исправно получали и читали лицеисты, в статье «Гете, Виланд и Шиллер, изображенные госпожою де Сталь (Из ее нового сочинения “О Германии”» в переводе самого редактора журнала Пушкин мог прочитать о Гете: «Этот человек имеет разум всемирный, и от того беспристрастный; ибо в его беспристрастии нет равнодушия: двоякое бытие, двоякая сила, двоякое

просвещение его в одно время озаряет во всякой вещи обе стороны вопроса» (Измайлов 1815: 111).

Впечатление, которое производит «Фауст» Гете, мадам де Сталь формулировала так: «трепетать, смеяться и плакать в одно и то же время». В этом же направлении истолковывали творчество Гете и Любомудры, причем их истолкование могло непосредственно подтолкнуть Пушкина к созданию той диалектики соотношения между действительностью и художником, которая воплощена в «Моцарте и Сальери». Так, например, Н.М.Рожалин еще в статье 1825 года «Толки о Евгении Онегине», безусловно, известной Пушкину, следующим образом поправлял Полевого, а вместе с ним и Ф.Ансильона: «Если Природа отразилась в творениях Гете, то не должна ли она была отразиться сперва в нем самом? <...> Если Шиллер односторонен, а Гете нет, то сие потому, что последний получил от природы гений, ей самой равносильный, который в Природе видел второго самого себя в бесконечном разнообразии, и потому для всех идей своих находил в ней явления» (Рожалин 1825: 27-28).

Именно такую «равносильность» природе Моцарта и соответственно узость по сравнению с ней Сальери Пушкин изображает в своей «маленькой трагедии». Как верно заметил Л.А.Степанов, «смешное выстраивается в сознании его (Сальери – С.К.) в одном ряду с низким: так он оценивает и возможность пародирования Данте, и пиликание трактирного скрипача, и земной комизм Бомарше». Однако не «злодейство», как далее утверждает исследователь, не позволяет ему непринужденно воспринимать жизнь и искусство в их многоцветных гранях (Степанов 1978: 76). Напротив, само это злодейство оказывается в конечном итоге следствием той самой невосприимчивости Сальери к целым значительным областям реальности – тем самым областям, восприимчивость к которым подлинного поэта Пушкин декларировал в статье «Путешествие В.Л.П.».

Между прочим, этот мотив «Моцарта и Сальери» определенно соотносится у Пушкина также с книгой Вакенродера «Об искусстве и художниках», русский перевод которой в исполнении Н.М.Рожалина, С.П.Шевырева и В.П.Титова был издан в Москве в 1826 году. М.П.Алексеев показал, что, разрабатывая две основных проблемы, интересующих Пушкина в «Моцарте и Сальери»:

- 1) проблема гениальной одаренности в противопоставлении напряженному прилежанию талантливого художника (гениальной легкости и инстинктивности творчества и сложного рационалистического процесса творческого усилия) и
- 2) проблема зависти талантливого и прославленного мастера и побеждающей его гордыню «божественной гениальности художника-соперника» поэт широко опирался на эту книгу (Алексеев 1937: 538-542). На наш взгляд, влияние этой книги сказалось также и в трактовке 3-й, выше обозначенной проблемы – проблемы восприимчивости художника к жизни в ее полном объеме.

Так, близкая пушкинской противоположность «пасмурной надменности» «ясности» и «безмятежности» очерчена в 12 главе первой книги «Временник живописцев», где о Рафаэле сказано: «В нраве его не было пасмурной надменности прочих художников <...> все земное бытие его было ровно, ясно, безмятежно,

как вода текучая. Снисходительность его простиралась так далеко, что когда чужестранные, часто вовсе неизвестные в свете живописцы испрашивали у него своеручного рисунка, он отлагал свою работу и удовлетворял их». В другой новелле «Ученик и Рафаэль» создается сходный с пушкинским образ «чудесного гения», для которого его талант «остаётся» такой же «загадкой», как и для окружающих. В характере этого гения подчеркивается «обыкновенная его веселость» (Вакенродер 1826: 246, 28). Прочие возможные сближения опускаем.

Остановимся теперь на одной функции и одной отличительной черте пушкинского смеха, которая также проистекает из общих законов эстетики поэта. «...веселость возвращает к природе», – заметила мадам де Сталь в книге «О литературе», а в книге «О Германии» упомянула о том, что «трагедия <...> возвышает человека, комедия <...> рисует нравы и характеры...» (глава ХУ «О драматическом искусстве» (Staël 1830: 241).

Вспомним же теперь, что почти всю раннеромантическую эстетику, на которую, как правило, опирался Пушкин, объединяет мысль о тождестве идеального и естественного в искусстве. Август Шлегель писал о том, что «в искусстве природа должна быть идеальной, а идеал естественным». Ту же самую диалектическую совмещенность «возвышенного» и «естественного» в понятии «изящного» отмечает один из непосредственных учителей Пушкина в эстетике А.И.Галич: «Все изящное есть идеальное, образцовое, то есть такое, в котором устраняются случайные черты, временные и местные ограничения, а удерживается только существенный характер целого рода или класса. Хотя сим возвышается оно над обыкновенною, действительною природою, однако ж отнюдь не выходит из круга естественного» (Галич 1974: 217).

Понятие «возвышенного» входит в это время как необходимое условие в содержание понятия «истина искусства». Согласно мадам де Сталь, обретение истины невозможно в сфере того, что принижает человеческую душу: «Рассматривая, впрочем, человеческое предназначение в общем, я полагаю, можно утверждать, что мы никогда не обретем истины иначе, как возвышением души; все, что ведет к тому, чтобы принизить нас, есть ложь» (Staël 1830: 77). Эта же мысль в более полемически заостренной форме, но весьма сходным образом выражена Пушкиным в финале стихотворения «Герой»:

Тьмы низких истин мне дороже  
Нас возвышающий обман.

Разные стороны той же самой мысли Пушкин подчеркивал в других своих высказываниях. Например: «поэзия вымысел и ничего с прозаической истиной жизни общего не имеет» (Пушкин: XI, 175), а также: «Служенье муз не терпит суеты // Прекрасное должно быть величаво» (Пушкин: II, 211).

Принципиальное значение всех этих деклараций для характеристики пушкинской эстетики до настоящего времени игнорируется. Между тем только с учетом этого принципа можно правильно понять главнейшие пушкинские создания. Так, например, ни одна интерпретация «Евгения Онегина» до настоящего времени не обходится без дебатирования вопроса о том, почему Татьяна не поддалась своему чувству к Онегину. Между тем уже сама постановка такого вопроса есть след-

стве игнорирования идеальной природы этого образа» Не случайно сам Пушкин говорит: «Татьяны милый идеал». Ахматова заметила, что роман «Евгений Онегин» закончился тем, что Пушкин женился. Это весьма пронизательное замечание легко объяснит нам, почему Пушкину в то время хотелось воплотить в своем искусстве идеал истинно верной жены. Весьма показательно, что оживленное обсуждение вопроса о том, почему Татьяна осталась верной женой, началось с Белинского, т.е. с 1840-х годов – времени торжества иной, совершенно чуждой Пушкину эстетики. Напомню, что, согласно выше приведенным эстетическим декларациям, наличие этого идеального начала отнюдь не исключает естественности образа. В этом смысле объяснение, данное Достоевским: «Ведь она же видит, кто он такой: вечный скиталец, увидал вдруг женщину, которую прежде пренебрег, в новой блестящей недосыгаемой обстановке» (Достоевский 1982: 24, 211) – также не отменяется.

Применительно к теме данной статьи принцип единства идеального и естественного означает, что начало комическое, в соответствии с выше приведенными суждениями мадам де Сталь, берет на себя по преимуществу заботу о естестве, трагедийный же пафос гарантирует возвышенность. Пушкинский смех оказывается при таком соотношении своеобразным гарантом от сальерианской выпренности и надутости.

Как отметил еще Вл.С. Соловьев, в основе пушкинского творчества лежит идея соприродности красоты, добра и истины (идея эта восходит к Платону, но Пушкиным воспринята в кантианском изводе опять-таки прежде всего через посредство де Сталь и Галича) (Соловьев 1991: 323). С каким же из этих трех китов пушкинской поэзии соотносится в первую очередь его смех? По-видимому, прежде всего он включается в сферу художественной истины, а соприродность ее с доброй и красотой, в свою очередь, предопределяет светлый и гуманный характер этого смеха.

В первую очередь относясь к сфере художественной истины, смех становится важнейшим средством отграничения истинного от ложного. Но этот смех звучит не как осуждение, а как приятие. Ибо «там нет истины, где нет любви». «Цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*» (Пушкин: XII, 70). – писал поэт. И пушкинский смех – это действительно смех во имя утверждения идеала подлинных человеческих отношений и истинных жизненных ценностей. Вот почему в творчестве зрелого Пушкина смех часто проявление авторского снисходительного подтрунивания над слабостями человеческой природы, подверженной болезненным уклонениям от идеала.

Между прочим, обширный список литературных произведений, пародируемых в «Повестях Белкина», может быть пополнен также трагедией Владислава Озерова «Дмитрий Донской». Во фразе об Алексее Берестове: «он ушел в свою комнату и стал размышлять о пределах власти родительской» –звучит отчетливая реминисценция из монолога Ксении, упоминаемого, между прочим, также и в наброске «О народности в литературе»: «Что есть народного в Ксении, рассуждающей шести<стопными> ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Дмитрия?» (Пушкин: XI, 41):

Родимся, чтобы несть в терпении ярем  
 В дому родительском, в супружестве своем,  
 Которое всегда отцов решится властью,  
 И редко счастливы четы взаимной страстью  
 (Озеров 1960: 247)

Ксения произносит этот монолог в ситуации, сходной с положением Алексея Берестова: обещанная отцом в жены князю Тверскому, она вынуждена выбирать между своим дочерним долгом и собственным чувством к князю Димитрию.

В соответствии с общим скептическим отношением Пушкина к слогу озеровских трагедий реминисценция эта носит пародийный характер и представляет собой такое же вторжение понятий и слова героя в собственно авторскую речевую стихию, как во фразе «получала за то две тысячи и умирала со скуки *в этой варварской России*» (Пушкин: УШ, 90) выделенное самим Пушкиным выражение относится к строю мыслей и рассуждений мисс Жаксон.

Ирония у Пушкина отнюдь не ставит под сомнение подлинность испытываемых героями чувств. Переоценив ее значение, М.О.Гершензон писал, например, о «Метели», что в действительности герои ее Владимир и Марья Гавриловна не любят друг друга, а лишь «пылают» романической страстью (Гершензон 1919: 47). Приговор исследователя представляется слишком суровым. Правда, что речь в начале повести идет о романической влюбленности, а не о зрелом чувстве, но, как известно, первая нередко перерастает во второе. Что же касается пушкинской иронии, откровенно звучащей по поводу романических аксессуаров этого романа, то она присутствует и в рассказе о признании Бурмина в любви к Марье Гавриловне (чего стоит хотя бы ремарка: «Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.Preux»– Пушкин: УШ, 87).

В своей известной работе о смехе А.Бергсон писал: «Смех не может быть абсолютно справедливым <...> он тем более не должен быть проявлением доброты. Его цель – утрачивать, унижая» (Бергсон 1914: 205). Думая о пушкинском смехе, трудно представить себе более неподходящее определение. Пушкинский смех – это смех олимпийских богов. И это неслучайно: ибо в его сновании то же самое ощущение мира, по выражению Розанова, «как “космоса”, как “украшенного Божиего творения”» (Розанов 1989: 233). Не случайно зрелый Пушкин не приемлет сатиры ювеналовского типа, а эпиграммы занимают в его творчестве все меньшее и меньшее место.

Кстати, чуждость зрелого Пушкина сатире, которая всегда видит действительность, по выражению Гоголя, «с одного боку», объясняют обыкновенно следующим образом: «Чего бы ни коснулся авторский взгляд, всюду открываются не только пороки, но и предпосылки иных жизненных форм. Поэтому в конечном счете обличение зла почти всегда является только одной из сторон несравненно более сложного отношения к изображаемому» (Маркович 1969: 81). И это справедливо. Но эта особенность пушкинского художественного мышления, представление об амбивалентности художественной истины, несводимости действительности к любой из возможных конечных интерпретаций, в свою очередь, связано с выше обозначенной эстетической позицией писателя, согласно которой целью поэзии является идеал. Как недопустимо, согласно Пушкину, «выставлять порок всегда



и везде торжествующим», ибо это обличает «поверхностный взгляд на природу человеческую», так аналогичную односторонность представляет собой сатира ювеналовского типа, также забывающая о том, что «нравственное безобразие» или какое-либо другое уклонение, тем более возрастающее в сознании читателя, чем больше писатель его изображает, – пусть и в обличающих тонах – «не может быть целью поэзии, т. е. идеалом» (Пушкин: XII, 70).

Однако впечатление космологичности – это лишь окончательное впечатление от пушкинского творчества; внутри его есть место не только приятию, но и отрицанию, не только смеху, но и страданию. Мировосприятие Пушкина включает в себя и достаточно сильное ощущение трагичности жизни. Гармонизация стихий у него предопределена не мировосприятием, а эстетической установкой. Вот почему “happyend” часто имеет сугубо утопические основания. Яркий пример тому – «Капитанская дочка». Финал романа именно потому производит на читателя столь лучезарное впечатление, что в нем отражается свет не столько действительности, сколько «идеала» – в данном случае идеала монаршьего милосердия. Именно этот свет «идеала» и завораживал творивших уже под знаком Диониса, а не Аполлона писателей «серебряного века», заставляя воспринимать имя Пушкина как «веселое». <sup>2</sup>

Эта же общая особенность пушкинского художественного мира может объяснить нам столь значительный удельный вес в нем пародийного начала. Н.И.Надеждин был не так уж неправ, когда называл всю поэзию Пушкина «просто пародией». Во всяком случае заблуждался он не столько относительно важности места пародии у Пушкина, сколько в определении ее сущности. «Муза Пушкина, – заявлял он, – резвая шалунья, для которой весь мир не в копейку. Ее стихия – пересмехать все – худое и хорошее... не из злости или презрения, а просто – из охоты позубоскалить. Это-то сообщает особую физиономию поэтическому направлению Пушкина, отличающую оное решительно от Байроновой мисантропии и от Жан-Полева юморизма...» (Надеждин 1829: 30, 31).

В действительности пародия у Пушкина, разумеется, не самоцель: она наиболее простая форма выявления несовершенства действительности в свете авторского идеала. Потому-то пушкинские пародии имели своим объектом не дурное, а хорошее, не врагов, а друзей, не посредственностей, а гениев. Это пародии не в современном, а в исконном, античном смысле. Пародия, по Пушкину, не «бесчестит», как мнилось Сальери, и не дискредитирует, как полагал Б.В.Томашевский (Томашевский 1931: 27). Она выявляет новые эстетические и философские возможности. И пушкинская защита «подражания» как «надежды открыть новые миры, стремясь по следам гения» в статье о «Фракийских элегиях» В.Г.Теплякова, и рецепт создания пушкинской

2. Кстати, у Блока это скорее всего, быть может, неосознанная реминисценция идеи Д.С.Мережковского о «веселой мудрости» Пушкина – в свое время Блок рецензировал выход этого эссе Мережковского отдельным изданием. Уместно вспомнить здесь, что Д.Д.Благодный в своей известной работе «Смех Пушкина», приведя слова поэта из письма к К.Ф.Рылееву от 12 февраля 1825 г.: «Бестужев пишет мне много об «Онегине», - скажи ему, что он не прав: ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии?» - задавался затем вопросом: «Кстати, не отсюда ли слова «легкое» и «веселое» были взяты Блоком для определения Пушкина?» (Благодный 1979: 272-273). На это, думается, можно ответить определенно: «Нет, не отсюда».



прозы в «Романе в письмах»: «новые узоры по старой канве» – все это формулы одной и той же эстетической реакции. Несовершенная художественная и сущностная реальность преломляется «магическим кристаллом», и происходящая таким образом «пародия» делает возможным достижение «идеала» в эстетическом акте. Пародируются не только формы, но и сущности, т.е. ложные представления. Поясняя пушкинскую заметку о «Графе Нулине», Д.Д.Благой замечает, что толчком к его созданию «явилось “двойное искушение” пародировать не только «слабую поэму Шекспира» – литературный источник, а и «историю» – то есть саму действительность (Благой 1979: 277). Однако пародирование истории, которое, как я пытался показать ранее, имеет в поэме первостепенное значение, означает пародирование не действительности, а односторонних философско-исторических концепций, то сводящих всю историю к игре случая, то объявляющих ее полностью проявлением общих закономерностей (Кибальник 1998: 112-122).

Достаточно универсальный в своих основах смех Пушкина имеет ярко выраженный национальный характер. И, думается, писатель вполне сознательно к этому стремился. В раннеромантической эстетике представление об отличительном характере национального комизма было довольно прочным. В книге Ж. де Сталь «О литературе» читаем: «Литераторы разных стран шутят по-разному, и ничто так не помогает узнать нравы нации, как излюбленные шутки ее писателей». Между прочим, то, что де Сталь пишет в главе «Об английском юморе», несколько проясняет выражение А.П.Керн «великобританский юмор», употребленное ею по отношению к Дельвигу, и дает ключ в свою очередь к пушкинской заметке «Англия есть отечество карикатуры и пародии». «У англичан даже в шутках сквозит мизантропия. – писала де Сталь. – серьезность англичан лишь подчеркивает остроумие их шуток» (Staël 1830: 210). Между тем А.П.Керн вспоминала о Дельвиге: «Он так мило шутил, так остроумно, сохраняя серьезную физиономию, смешил, что нельзя не признать в нем истинный, великобританский юмор» (Керн 1974: 46). Дельвиг, как известно, был замечательным мастером пародии (вспомним хотя бы пародию на Н.Ф.Кошанского «На смерть кучера Агафона» или на В.А.Жуковского «До рассвета поднявшись, извозчика взял...»). Может быть, и это обстоятельство сыграло свою роль в том, что карикатура и пародия воспринимались Пушкиным как цветы английского остроумия.

В качестве примере ориентации Пушкина в искусстве пародии на Дельвига приведем неотмеченную до сих пор параллель к пушкинской полемической заметке из «Литературной газеты» «Г-н Раич счел за нужное»: «Г-н Раич счел за нужное отвечать критикам, не признававшим в нем таланта. Он напечатал в 8-м № «Галатее» нынешнего года следующее примечание:

«Чтобы вывести некоторых из заблуждения, представляю здесь перечень моих сочинений:

1. Грусть на пиру.
2. Прощальная песнь в кругу друзей.
3. Перекати-поле.
4. Друзьям.
5. Амела.

6. Петроний к друзьям.

7. Вечер в Одессе.

Прочие мелкие стихотворения мои – переводы. В чем же *obtrectatores* нашли вялость воображения, шепетильную жеманность чувства и (просим покорно найти толк в следующих словах!) недостаток воображения» (Пушкин: XI, 128).

Дельвиговское происхождение этой шутки Пушкина легко вскрывается при сопоставлении с записью его от 1833 г. в «Заметках и афоризмах разных годов»: «Д – говаривал, что самую полную сатирую на некоторые литературные общества был бы список членов с означением того, что кем написано» (Пушкин: XII, 180).

Помимо хорошо известных примеров пародии у Пушкина, к этому же жанру можно отнести и набросок «Ведите же прежде телят вы к полному вымю юницы», который дальше первого стиха не пошел, но который, по-видимому, представляет собой не что иное, как начало пародии на простонародные гекзаметрические идиллии В.А.Жуковского («Овсяный кисель» – 1816, опубликовано в 1818 г.) и Ф.Н.Глинки («Бедность и труд» – 1818, «Три брата искателя счастья» – 1820, «Суд божий (Народный рассказ)» – 1820). Два последних произведения были напечатаны в 1820 году в «Соревнователе просвещения и благотворения» («Трудах Вольного общества любителей российской словесности», членом которого был сам Пушкин) и, безусловно, были в сфере его внимания.<sup>3</sup> Объектом пародии при этом становилась несообразность гекзаметра, всегда воспринимавшегося поэтом в высоком плане («гекзаметра священные напевы») простонародному языку, величавой семантики размера поэзии простой бытовой сферы. По мнению В.Э.Вацура, пародию на такие стихи провоцировали их «простонародная грубость» и «принцип детальных, “эпических” описания» (Вацура 1978, 127). Некоторые строки «простонародного русского рассказа» Ф.Н. Глинки «Бедность и труд», как, например:

Утки трюшком, ковыльком, шепелявые плещутся в лужах;

Говорных гордых гусей долговыйна ватага гогочет...

(Сын Отечества. 1818. № 3. С. 110). –

в особенности могли навести Пушкина на мысль о подобном пародировании. Освобождение от тесных рамок французского салонного каламбуризма, который, тем не менее, оставался небезразличен Пушкину до конца жизни, с помощью ориентации на английское искусство карикатуры и пародии было для поэта лишь средством расширения художественных возможностей смеха и происходило параллельно с обретением отпечатка «народности» своем творчестве. Одна из общих тенденций развития пушкинского смеха может быть, по-видимому, охарактеризована как движение от французского юмора, основанного на *bon-mots*, каламбурах и т.п., к юмору великобританскому, т.е. к искусству пародии и карикатуры. Собирая свой

3. Подобные стихотворения тогда же вызвали публичный протест А.Ф.Мерзлякова как «злоупотребление поэзии и гекзаметра». См.: Дмитриев 1969, 168-169)и пародию О.М.Сомова «Соложеное тесто» (написана в декабре 1820 г., опубликована только в наше время: Поэты 1820 – 1830-х годов 1972, 216-217).

“Table-talk”, поэт ориентировался прежде всего на С.-М.Кольриджа. Быть может, нам еще предстоит вскрыть целый пласт английского, с точки зрения его литературного генозиса, юмора в творчестве Пушкина 1830-х годов.

Комические жанры очень часто в истории литературы служили проводниками новых, свежих тенденций. Примером тому может служить не только Фонвизин, но и Барков, и незабвенный автор «Опасного соседа». Освобождение от условности поэтического языка и жанра особенно успешно проходило в пародийных произведениях. Это ощутимо уже и на примере названного фрагмента «Ведите же прежде телят...». До зрелого Пушкина еще очень далеко, а отличительные черты русского юмора, как их впоследствии определит сам поэт: «какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться» (Пушкин: XI, 31) уже намечены.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- АЛЕКСЕЕВ, М.П. (1937): *Моцарт и Сальери* // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 523 – 546. Издательство АН СССР. Ленинград.
- БЕЛИНСКИЙ В.Г. (1955). *Сочинения Александра Пушкина* // Полн. собр. соч.: В 13-ти т. Т. 7.С. 99 – 579. Наука. Москва.
- БЕРГСОН А. (1914). *Смех* // Собр. соч. Т. 5. С. 96 – 107. Издательство М.И. Семенова. Петроград.
- БЛАГОЙ Д.Д. (1979). *Смех Пушкина* // Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. С. 270 – 288. Наука. Москва.
- ВАКЕНРОДЕР (1826). *Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л.Тиком* / Пер. с нем. Тип. С. Селивановского. Москва
- ВАЦУРО В.Э. (1978). *Русская идиллия в эпоху романтизма* // Русский романтизм: Сб. статей. С. 118 – 138. Наука. Ленинград.
- ГАЛИЧ А.И. (1974). *Опыт науки изящного* // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. С. 205 – 275. Искусство. Москва.
- ГЕРШЕНЗОН М.А. (1919). *Мудрость Пушкина*. Т-во«Книгоиздательствописателей в Москве». Москва.
- ДМИТРИЕВ М.А. (1869). *Мелочи из запаса моей памяти*. Русский архив. Москва.
- ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. (1980). Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 24. Наука.
- ИЗМАЙЛОВ В. (1815). *Гете, Виланд и Шиллер, изображенные госпожою де Сталь (Из ее нового сочинения «О Германии»)* // Вестник Европы. 1815. № 25. С. 105 -116. Москва.
- КЕРН А.П. (1974).*Воспоминания. Дневники. Переписка*. Художественная литература. Москва.
- КИБАЛЬНИК С.А. (1998).*Художественная философия Пушкина*. «Дмитрий Буланин». Санкт-Петербург.
- МАРКОВИЧ В.М. (1969). *Юмор и сатира в «Евгении Онегине»* // Вопросы литературы. № 1. Москва.

- НАДЕЖДИН Н.И. (1829). *Полтава. Поэма Александра Пушкина* // Вестник Европы. 1829. № 9. С. 15 – 36. Москва.
- ОЗЕРОВ В.А. (1960). Трагедии. Стихотворения. Советский писатель. Ленинград.
- ПОЭТЫ 1829-1830-Х ГОДОВ. (1972). Т.1. Ленинград. Советский писатель.
- ПУШКИН А.С. (1937-1949). Полное собрание сочинений. Т. I – XVI. Ленинград. Издательство АН СССР.
- РОЖАЛИН Н.М. (1825). *Толки о «Евгении Онегине»* // Вестник Европы. 1825. Сентябрь. № 17. С. 24 – 36. Москва.
- РОЗАНОВ В.В. (1989). *О Пушкинской Академии* // Мысли о литературе. С. 232 – 239. Современник. Москва.
- СОЛОВЬЕВ В.С. (1991). *Значение поэзии в стихотворениях Пушкина* // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. С. 316 – 370. «Искусство». Москва.
- СТЕПАНОВ Л.А. (1978). *Пушкин, Гораций, Ювенал* // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978. Т. VIII. С. 71 – 89. Наука.
- ТОМАШЕВСКИЙ Б.В. (1931). *Теория литературы*. ГИЗ. Ленинград.
- ШЛЕГЕЛЬ А.В. (1989). *«Герман и Доротея» Гете* // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 123 – 124. Высшая школа. Москва
- Staël J. De l'Allemagne* // Œuvres complètes. Liège, 1830. V. 11.