

Александр Козинцев

Разнонаправленное двуголосое слово: эстетика и семиотика юмора

1

Юмор — особое отношение человека к противоречивому миру или противоречивое отношение его к миру, таков традиционный взгляд. Создатели современных лингвистических теорий словесного юмора¹ полагают, что противоречие заключено в семантике текста — в его отношении к реальности, подлинной или созданной фантазией [Raskin 1985; Attardo, Raskin 1991; Attardo 1994; 2001; Ritchie 2004]. Субъект поставлен перед необходимостью выбора между двумя противоречивыми интерпретациями объекта. Противоречие возникает по-разному: либо объект трактуется реалистично, но двусмысленно [Shultz 1972], либо трактовка основана на фантазии и ущербной логике ([Suls 1972]; сравнение этих разновидностей см. в: [Ritchie 2004: 55–57; Apter, Desselles 2012]). От субъекта же требуется мгновенное переосмысление объекта. Когнитивные лингвисты называют это «сменой фреймов» [Минский 1988; Coulson 2001].

Александр Григорьевич Козинцев

Музей антропологии
и этнографии
им. Петра Великого
(Кунсткамера) РАН,
Санкт-Петербург
agkozintsev@gmail.com

¹ Термин «юмор» здесь понимается в довольно широком смысле, в значительной мере совпадающем со смыслом традиционного термина «комическое». Однако в отличие от современных западных исследователей я не включаю сюда ни иронию, ни сатиру — явления, находящиеся на границе между смехом и серьезностью.

Согласно наиболее влиятельной современной лингвистической теории, сформулированной В. Раскиным, для того чтобы текст был юмористическим, необходимо и достаточно, во-первых, чтобы он был совместим с двумя взаимоисключающими семантическими скриптами (скрипт — понятие, примерно эквивалентное фрейму у когнитивных лингвистов), а во-вторых, чтобы эти скрипты были противопоставлены и образовывали бинарную оппозицию, построенную на категориях, базовых для человеческой жизни: «истина / ложь», «возможное / невозможное», «секс / не-секс» и т.д. [Raskin 1985: 99, 113, 115; Attardo 1994: 203–205; 2001: 17–20]. По словам С. Аттардо (ведущего представителя школы Раскина), совместимость скриптов без их противопоставленности присутствует в многозначных, метафорических и мифических текстах, тогда как противопоставленность без совместимости свидетельствует о серьезном конфликте [Attardo 1994: 204]. Кроме того, согласно Раскину и Аттардо, юмористические тексты относятся к «недобросовестному модусу коммуникации» (*non-bona fide mode*), поскольку нарушают коммуникативные постулаты Г.П. Грайса [Грайс 1985]: «В большинстве анекдотов <...> двусмысленность создана преднамеренно, и в намерение говорящего входят две интерпретации, которые, по его замыслу, должен воспринять слушающий» [Raskin 1985: 115]. Согласно Аттардо, для юмора необходим также «логический механизм», соединяющий оба скрипта [Attardo 2001: 25–26].

Что ж, посмотрим, как эта теория работает. На Тайной Вечере Иисус провозгласил, что хлеб — это его тело, а вино — его кровь. Смена фреймов не подлежит сомнению. Оба скрипта — мирской и мистический — противопоставлены и совместимы, по крайней мере частично (для верующих, принимающих Причастие, — полностью). Едва ли кто усомнится, что такие оппозиции, как «реальное / нереальное» и «профанное / сакральное», относятся к числу базовых. Двусмысленность была преднамеренной — говорящий явно хотел, чтобы обе интерпретации были восприняты слушающими (видимо, он не слышал о постулатах Грайса). Налицо и логический механизм: несмотря на трансубстанциацию, тело Иисуса остается твердым веществом (хлебом), а кровь — жидкостью (вином, скорее всего, красным). Ученики, несомненно, были в замешательстве, но источники ничего не сообщают об их смехе. По крайней мере, в наши дни мало кто принимает слова, произносимые во время Причастия, за шутку.

Возьмем другой пример — детектив. И тут присутствуют два скрипта, причем они и совместимы, и противопоставлены. Оппозиция «преступник / невиновный», как и более общая «зло / добро», относится к числу базовых, и автор намеренно

создает двусмысленность, прибегая к недобросовестному модусу коммуникации и путая оба скрипта в сознании читателя. Короче говоря, все «достаточные» условия соблюдены, но читатель почему-то не смеется. Без логического механизма, соединяющего «скрипт преступника» со «скриптом невиновного», детектив невозможен. Даже «пуант» — фраза в финале, неожиданно снимающая двусмысленность и указывающая на преступника — присутствует, как и в анекдоте, а смеха все равно нет¹.

Нетрудно показать, что рассмотренные условия не только недостаточны, но и не необходимы, так как людей нередко смешат тексты, где никакой оппозиции скриптов обнаружить не удастся, например «невинные» каламбуры [Mogreall 2004; Apter, Desselles, 2012]². Наверное, главный урок, который можно извлечь из многовековых безуспешных попыток вывести эссенциалистскую формулу смешного, основанную на кажущейся семантике юмористических текстов, состоит в том, что эти попытки обречены на неудачу. Вызвано это тем, что любой юмористический текст имеет двойное дно, так как помимо автора (и исполнителя, если речь идет об устном юморе) тут незримо присутствует еще одна фигура — «неупомянутый сказчик». Он-то и уничтожает семантику текста, ради него все и затевается.

2

О сказе впервые заговорили русские формалисты, работы которых заложили основы современной нарратологии. В статье 1919 г. о «Шинели» Гоголя Б.М. Эйхенбаум писал, что главное в этой вещи не сюжет, а мимика, декламация: «Исполнитель, почти комедиант скрывается за печатным текстом “Шинели”» [Эйхенбаум 1924а (1919): 187]. Тексты такого рода Эйхенбаум отнес к категории «воспроизводящего комического сказа». Воспроизводящий комический сказ в отличие от повествующего носит характер игры [Эйхенбаум 1924а (1919): 172]. Несколько позже Эйхенбаум [1924б: 8] пришел к выводу, что квинтэссенцией искусства является комедия, так как именно в ней находит самое полное воплощение знаменитый шилле-

¹ Попытка ученицы В. Раскина К. Тризенберг спасти теорию от этой убийственной для нее аналогии ссылками на то, что разгадка в некоторых детективах в отличие от анекдотов складывается постепенно, «по кусочкам», причем некоторые читатели, узнав ее, якобы смеются от радости [Trizenberg 2008: 541], может сама по себе вызвать улыбку.

² Другой ученик Раскина, К. Хемпельманн, считает, что подлинный юмор всегда референтивен, а каламбуры без семантических оппозиций — «бедные родственники» референтивных шуток [Hempelmann 2004]. На самом деле «бедный родственник» в юморе — именно смысл, поскольку сущность юмора состоит в уничтожении семантики и в вытеснении означаемого означющим.

ровский тезис: «Настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание» [Шиллер 1935 (1793–1794): 266].

Действительно, выясняется, что эта формула в ее узком смысле безоговорочно применима лишь к комедии, тогда как ее узкое толкование по отношению к трагедии, да и вообще к серьезному искусству противоречит очевидности¹. Именно поэтому Эйхенбауму так важно было показать комический, а не реалистический и не психологический характер «Шинели». Странно, что исследователи, в том числе и сами формалисты, почти не обращали внимания на тот факт, что последовательно формалистическая эстетика — это, в сущности, эстетика комического (см: [Апу 1985; Ханзен-Лёве 2001: 192–198; Сошкин 2012]), хотя не только работа Эйхенбаума о «Шинели», но и разбор В.Б. Шкловским «Тристрама Шенди» вплотную к этому подводит [Шкловский 1929 (1921)]. Впоследствии в статье о фельетоне Шкловский связал фигуру «неупомянутого сказчика» со своей теорией остранения. Неупомянутый сказчик, по Шкловскому, — это прием, который автор использует для остранения темы [Шкловский 1928: 69].

Сходные идеи одновременно высказывал В.В. Виноградов, разработавший свою теорию сказа [Виноградов 1980 (1925): 51–53]. Он писал о языковой (стилистической) маске автора, которая может быть неподходящей для него и даже уродливой, как в случае гоголевского Рудого Панька². В этом случае маска воспринимается как игровой сигнал и комический прием. Спустя 60 лет термин «авторская маска» употребил (без ссылки на Виноградова) К. Мамгрен по отношению к американским постмодернистским текстам [Malmgren 1985: 160, 164]³.

В книге 1929 г. о Достоевском М.М. Бахтин показал, что смешение чужой и чуждой речи с собственной речью говорящего часто встречается и в литературе, и в жизни. Это явление он назвал «разнонаправленным двуголосым словом» и отнес сюда все разновидности пародии [Бахтин 2000 (1929): 94–96].

¹ Л.С. Выготский сделал шиллеровскую формулу центральной в своей теории искусства [Выготский 1997 (1925): 262]. Но приводимые им примеры, от Крылова до Бунина, ясно показывают, что слова «уничтожение содержания формой» («противочувствие», по Выготскому) могут иметь по отношению к серьезному искусству лишь переносный смысл, тогда как по отношению к комическому (которому всегда уделялось меньше внимания из-за его несерьезности) — самый прямой.

² О том же одновременно писал и Л.С. Выготский, считавший мораль в стихотворной басне литературной маской, неуместной и, соответственно, шуточной [Выготский 1997 (1925): 137–138].

³ О постмодернистской эстетике можно сказать то же, что и об эстетике формалистов: все, что она с большими натяжками пытается приписать всякому искусству, целиком и без малейших натяжек применимо к искусству комическому. Сами постмодернисты, впрочем, проявляют к юмору мало интереса, что неудивительно: если всякий текст имплицитно несерьезен, то специально изучать эксплицитно несерьезные тексты незачем.

Одновременно и под его непосредственным влиянием В.Н. Волошинов [1995 (1929): 352] писал о «запрятанной чужой речи», которая может «настолько <...> окрасить в тона героя авторский контекст, что он сам начнет звучать как “чужая речь”». Рассказ при этом ведется исключительно в пределах узкого кругозора героя. Такая речь является не столько средством референции к объекту (герою), сколько частью объекта. Иными словами, субъект (автор), прямо об этом не говоря, уступает свою повествовательную функцию объекту с пародийной целью. Прямой смысл подобного рассказа играет второстепенную роль, о чем писал и Эйхенбаум. Иными словами, говорить о семантике тут можно лишь в совершенно особом смысле. Так, весь «Скверный анекдот» Достоевского целиком «может быть взят в кавычки, как рассказ “рассказчика”, хотя тематически и композиционно не отмеченного <...> В каждом пошлом эпитете рассказа автор через medium рассказчика иронизирует и издевается над своим героем» [Волошинов 1995 (1929): 352, 354]. Позже, развивая те же взгляды, А.К. Жолковский [1994] предложил термин «графоманство как прием».

Согласно современной нарратологии, сказчик присутствует в любом литературном произведении независимо от того, упомянут он или нет. «Первое, с чем согласится почти каждый современный специалист в области повествования, — это то, что нарраторов нельзя путать с авторами» [Abbott 2002: 63].

3

Как ни удивительно, достижения нарратологии реже всего применяются как раз в той области, где потребность в них особенно велика, — в теории юмора. Анализируя тексты Оскара Уайльда и Альфонса Алле, С. Аттардо признает, что в литературном юморе присутствует неупомянутый нарратор, который «говорит вещи, кажущиеся читателю несуразными. Поэтому приходится либо допустить, что автор не справляется со своей задачей, либо постулировать имплицитного промежуточного автора, которого автор высмеивает» [Attardo 2001: 164].

Однако анекдоты Аттардо анализирует с противоположных позиций [Attardo 1994: 277–283]. Он спорит с теорией цитации, сформулированной Д. Спербером и Д. Уилсон по отношению к иронии [Sperber, Wilson 1986: 200–201, 240–241]. Теория цитации гласит, что иронизирующий человек нарушает коммуникативные постулаты Грайса (особенно постулат качества) лишь для того, чтобы высмеять кого-то, на чью точку зрения он временно становится в полемических целях.

Но если ирония родственна пародии, о чем задолго до Спербера и Уилсон писал Бахтин [2000 (1929): 91], а до него — Л. Шпитцер [Spitzer 1922: 175–176], то почему та же логика почти никогда не применяется к юмору¹? Хотя в юморе нет полемики и «неупомнутый сказчик» — фигура вымышленная, разве лишь спор может придать нашей речи двуголосие? Например, повторяя пошлости, произносимые героями анекдотов, мы можем сослаться на то, что эти слова принадлежат не нам [Yamaguchi 1988]. Аттардо называет такую трактовку «слабой версией теории цитации» и отвергает ее, указывая, что рассказчик несет ответственность за рассказ и поэтому не имеет права прятаться за его героев.

Но ведь бывает и скрытая цитация (Аттардо называет ее «цитацией нулевого уровня»). Это именно то разнонаправленное двуголосие, о котором писали Бахтин, формалисты, да и сам Аттардо при анализе литературного юмора. Допущение «нулевого уровня» он называет «сильной версией теории цитации», гласящей, что коммуникативные постулаты нарушаются не на том уровне, на который помещает себя говорящий². Анализируя анекдоты, Аттардо отвергает и эту версию, поскольку, как ему кажется, «в тексте нет никакого следа отстранения говорящего от его высказывания». По Аттардо, говорящий сам нарушает коммуникативные постулаты. Поступая так, он переключается в «модус недобросовестной коммуникации». Если слушающий следует его примеру, коммуникация оказывается успешной, несмотря на нарушение коммуникативных постулатов.

Ситуация, надо признать, парадоксальная. С одной стороны, нарратологи в один голос утверждают, что рассказчик (упомнутый или неупомнутый) присутствует в любом литературном произведении и что его нельзя путать с автором даже в «добросовестных» текстах от первого лица, например в автобиографиях [Abbott 2002: 63], с чем как будто согласен и Аттардо [2001: 81, 164–165, 179]. С другой стороны, сам он полагает, что при рассказывании анекдотов автор и скрытый нарратор (не тот, кто реально пересказывает анекдот, а тот, на чью точку зрения

¹ К числу редких исключений относится работа О. Дюкро [Ducrot 1984: 213], который, впрочем, упоминает о юморе лишь вскользь, при обсуждении иронии. Согласно Дюкро, юмор — разновидность иронии, отличающаяся тем, что пародируемый нарратор (*énonciateur*) не обозначен. Это не кто-то конкретный, как в иронии, а «обобщенный Другой». Несообразность в юморе, таким образом, высказывается безадресно, «в воздух».

² М. Вулфенштайн, изучив развитие детского юмора, проследила, как в процессе взросления ребенок переходит от практических шалостей к словесным и все более цивилизованным способам обходить запрет. Финалом этого процесса являются анекдоты. Стадии развития таковы: 1) я это делаю; 2) это делаю не я; 3) это говорю не я; 4) это думаю не я [Wolfenstein 1954: 166–167]. Третья стадия соответствует слабой версии теории цитации, четвертая — сильной.

становится автор) — одно и то же лицо, какие бы глупости и пошлости это лицо ни изрекало.

Разрешение парадокса состоит, видимо, в том, что литература, как все признают, живет по собственным законам, а не по тем, которые Грэйс сформулировал для бытового общения. Анекдоты же (и это тоже признают все) — жанр третьесортный, что якобы и оправдывает применение к ним норм повседневного дискурса. Да, юмор несерьезен по определению. Но значит ли это, что его можно изучать лишь в аспекте коммуникативных постулатов? Разве несоответствие анекдотов канонам серьезной литературы исключает применение к ним теории двуголосия (или, по Аттардо, сильной версии теории цитации)? На мой взгляд, дело обстоит как раз наоборот, ведь анекдот — квинтэссенция «воспроизводящего комического сказа».

Различие между двумя подходами («недобросовестная коммуникация» и «разнонаправленное двуголосие») может показаться чисто терминологическим. Если человек притворяется кем-то, кто ниже его — остается ли он самим собою? Вопрос на первый взгляд кажется праздным, ведь ответ зависит от того, какой смысл мы вкладываем в слова «притворяться» и «оставаться самим собою». Дело, однако, не только в словах.

Юмор — притворство, в этом не сомневается никто. Но какое притворство? Ведь и серьезное искусство — притворство, и вряд ли его можно назвать «добросовестной коммуникацией» в житейском смысле. Не всякое искусство отвечает высоким стандартам. Но художники, создающие серьезное искусство, по крайней мере стремятся к высоким стандартам, тогда как создатели комического искусства почему-то стремятся к низким. В этом и заключена тайна юмора. Согласно Аристотелю, сочинители комедий не только «изображают людей худших, чем ныне существующие», но и «подражают худшим людям» (Poet. 1448a: 16; 1449a: 32). Если допустить, что подражанием занимаются все причастные к комическому — не только актеры, но и авторы¹, то оказывается, что «сильная версия теории цитации» восходит именно к Аристотелю. Но если юмор — разновидность того, что Бахтин назвал «разнонаправленным двуголосым словом», если он существует лишь в силу конфликта между автором и неупомянутым рассказчиком (т.е. ролью, которую играет автор и которая разительно отличается от его сущности), то уместен вопрос: что это за роль? Теория

¹ Сохранившиеся части «Поэтики» такому допущению не противоречат, а морализирующие пассажи из «Никомаховой этики» о шутках, не шадящих ни себя, ни других, и о том, что иные насмешки следовало бы запретить (Eth. Nic. IV, 14 (VIII)), прямо его подтверждают, ведь шут — это автор и актер в одном лице.

«недобросовестной коммуникации» не только не отвечает на этот вопрос, но и не ставит его.

Исследователи юмора обычно игнорируют разнонаправленное двуголосие юмористических текстов, их пародийность, конфликт между автором и его ролью. Одна из причин, видимо, в том, что юмор — это социальный институт наряду с другими институтами. Комедия — жанр, занимающий законное место рядом с трагедией. Анекдоты и карикатуры — тоже формы комического искусства. По правде говоря, не самые высшие формы, и, тем не менее, многие из них остроумны и художественны. Часто они кажутся реалистичными — иногда сатиричными, иногда безобидными, но совсем не пародийными. Мысль о том, что их создатели «подражали худшим людям» не только на уровне изображаемого, но и на уровне авторства, с трудом укладывается в сознании. Другая причина, в силу которой пародийность юмора игнорируется, состоит в том, что мы замечаем пародию, лишь когда она направлена на конкретный объект.

При ближайшем рассмотрении, однако, текст оказывается юмористическим лишь постольку, поскольку он двуголос и разнонаправлен, независимо от того, замечаем ли мы присутствие «неупомянутого сказчика» или нет и кем бы он ни был — самовлюбленным ничтожеством, как в «Скверном анекдоте», идиотом, как у Зошенко, циником, как у Жванецкого, психопатом, как в черном юморе, или маленьким ребенком, бесцельно играющим со словами и понятиями. Короче говоря, любой юмористический текст — одна сплошная цитата из подходящего источника (о «скрытой цитатности» юмора см.: [Curcó 1998; Kotthoff 2006]).

4

Все сказанное относится не только к словесному юмору. Приглядимся к любой карикатуре — и мы всегда заметим руку «неупомянутого художника», часто настолько неумелого, что и художником-то его назвать трудно. Чаше, однако, мы замечаем не столько притворную техническую беспомощность, сколько несообразность сюжета. Рассмотрим эти случаи по порядку.

Фронтисписом к трактату У. Хогарта «Анализ красоты» (1753) служит его гравюра «Сатира на неверную перспективу» (рис. 1).

На первый взгляд, это отнюдь не карикатура. Перед нами сельский пейзаж — река, мост, дом, церковь, стадо овец, рыболовы, охотник стреляет в лебедя... В сюжете нет ничего фантастического. Подобно всем работам Хогарта, изображение



Рис. 1. У. Хогарт. Сатира на неверную перспективу (1753)

насыщено реалистическими деталями. Никакой оппозиции скриптов нет. Но стоит приглядеться — и иллюзия правдоподобия исчезнет. Как выясняется, все изображено неправильно. Здания показаны снизу, но мы видим их крыши; леска рыболова на переднем плане находится за леской того, кто удит вдали; деревья и овцы увеличиваются по мере удаления от зрителя; человек, идущий по склону дальнего холма, прикуривает от свечи женщины, которая высовывается из окна ближнего дома; охотник, похоже, забыл о мосте, отделяющем его от добычи, и т.д. Картинка имеет дидактическую функцию, она предназначена для начинающих художников. «Всякий, кто создает рисунок без знания перспективы, — гласит подпись, — рискует впасть в такие же нелепости, какие показаны на этом фронтисписе».

Можно было бы возразить, что и в тех случаях, когда карикатуристы не дидактичны, они все равно искажают реальность. Но ради чего? В фантастическом или сатирическом искусстве это делается во имя мысли и чувства. Изображение сверхреальности — полноценная репрезентация. Такое изображение отсылает нас к полноценному денотату, хотя бы и пустому (не имеющему референта в реальном мире), и обогащает его восприятие, переселяя нас в один из «возможных миров». Напротив, карикатура — это репрезентация репрезентации, т.е. метарепрезентация. Соответствует ли исходному денотату какой-либо референт — неважно, важно лишь, что денотат неполноценен. Именно его ущербность, а не референция к чему бы то ни было, подрывает наше доверие к денотату, вытесняя и мысль, и чувство. Перед нами «невозможный мир» в полном смысле слова¹.

Итак, что изобразил Хогарт? Фрагмент действительности? Нет, рисунок, созданный плохим рисовальщиком. Внутри рамки изображения оказывается еще одна, невидимая рамка, которая полностью отгораживает изображение от изображаемого, лишает его семантики. Для невидимого, но подразумеваемого неумелого художника репрезентация была, конечно, вполне семантической, но для нас — нет. Нам в данном случае важно не «что», а «как». Раскрыв то, что кажется семантикой изображения, мы не раскроем главного: чужая репрезентация нужна нам только для того, чтобы ее отвергнуть².

Карикатура Ч. Аддамса (рис. 2), казалось бы, принципиально отличается от хогартовской гравюры — здесь, на первый взгляд, важно уже не «как», а «что».

Налицо оппозиция скриптов — «реальное / нереальное». Художник не грешит против ремесла, а создавать фантазии не возбраняется никому. Однако, если вдуматься, по сути различия нет: в обоих случаях художник намеренно подрывает доверие к денотату. И в том и в другом случае перед нами графический вариант метарепрезентации — «воспроизводящего комического сказа». Во втором рисунке легкомысленная манера явно не годится для передачи из ряда вон выходящего сюжета³.

¹ Имеется в виду не «имп-арт» — экзотическая разновидность оп-арта, а любая метарепрезентация, не отсылающая ни к реальности, ни к воображению, а исключительно к чужой и неприемлемой репрезентации.

² Способность к метарепрезентации — Theory of Mind — иногда обсуждают когнитивисты при анализе юмора, но не на метауровне (хотя только он относится к существу изучаемого явления), а на уровне текста, при обсуждении третьестепенного вопроса о том, что знают и чего не знают другие герои анекдотов и карикатур.

³ Несоответствие между художественным языком и нарративной стратегией, с одной стороны, и референцией, с другой, т.е. «уничтожение содержания формой» в самом прямом смысле, достигает предельной выраженности в черном юморе. Самостоятельное эстетическое значение этого контраста



Рис. 2. Ч. Аддамс. Лыжник (1940)

Живописцы, изображавшие чудеса, поступали наоборот — они всячески укрепляли в зрителе веру в изображаемое¹. Граница пролегает не между реальностью и фантазией (сверхреальностью), а между полноценной семантикой, основанной на референции к подлинному или воображаемому миру, с одной стороны, и псевдосемантикой — с другой. По одну сторону границы — ужас, отвращение, благоговение, сострадание и прочие серьезные чувства. По другую — юмор и смех.

Доверие к репрезентации чаще всего подрывается не означаемым (нонсенс составляет лишь одну и притом не самую большую категорию юмористических текстов), а означаемым. Сила искусства способна сделать правдоподобным любой денотат посредством того, что С. Кольридж назвал «поэтической верой» — «добровольным отказом от недоверия» [Coleridge 1847 (1817): 442]. Когда же автор намеренно подрывает эту веру, реципиент испытывает то, что У. Эко назвал «отказом от отказа от недоверия» [Есо 1994: 170]. Поэтическая (вернее, мифопоэтическая) функция языка, которая готова была заменить референтивную функцию, оказывается ненужной, но ввиду явной фиктивности денотата уступает место не ей, а антиреферентивной функции [Козинцев 2008]. Исчезновение референ-

недооценивают не только те, кто пытается найти в «садистских» стихах и анекдотах идеологический или психологический смысл (эта установка доведена до абсурда в работах А. Дандеса [Дандес 2003: 162–177]), но и те, кто сосредоточивает внимание на их структуре [Лурые 2007: 307–308]. А.Ф. Белоусов [1998: 548], справедливо указывая, что «садистские» стихи направлены не столько на смысл, сколько на слово, все-таки считает их средством полемики с некими неизвестными официальными штампами. Дандес пытается найти смысл даже в нонсенсе [Дандес 2003: 119–136].

¹ Различие бросается в глаза уже на уровне техники: карикатуры не пишут масляными красками. Впрочем, и в пределах графики формальное отличие несерьезной интенции от серьезной очевидно.



Рис. 3. Ч. Аддамс. Семейка (1938)

ции и освобождение реципиента от бремени мысли и чувства — вот главная причина радости, которую доставляет такая подмена. Подобно пародии, юмор направлен не на денотат (имеющий референт или «пустой»), а исключительно на неправильную репрезентацию этого денотата воображаемым Другим. Иллюстрацией может служить еще одна карикатура Ч. Аддамса (рис. 3).

«Это рисую не я!», «Это рассказываю не я!», «Это думаю не я!», «Это чувствую не я!» — вот лейтмотив юмора, очевидным образом восходящий к детскому озорству — к тому, что Дж. Салли назвал «игровым вызовом» ([Sully 1902: 205, 206, 356]; см. прим. 2 на с. 148). Подобно пародии, юмор не имеет семантики. Соответственно, и теория юмора должна быть не семантической, а метасемантической, т.е., в сущности, чисто прагматической. В семантической теории Аттардо-Раскина нарративная стратегия и язык занимают самое низкое положение в иерархии «ресурсов знаний», необходимых для понимания юмористических текстов [Attardo, Raskin 1991; Attardo 1994: 227; 2001: 27–28]¹. Напротив, в метасемантической теории они оказываются самыми важными, так как позволяют отличить текст с полноценной семантикой от текста пародийного.

¹ Иначе и быть не может, если рассматривать «форму» как оболочку для «содержания». В этом отношении позиция Аттардо и Раскина совпадает с позицией старой психологической и идеологической эстетики.

5

Итак, юмор целиком представляет собою то, что Эйхенбаум назвал «воспроизводящим сказом», где автор притворяется Другим — кем-то, кто в умственном, моральном, эстетическом и любом ином отношении ниже его. Именно здесь «теория превосходства» Т. Гоббса [Гоббс 1991: 44], оказывающаяся столь уязвимой, когда ее применяют к тому, что кажется семантикой юмора, находит свое подлинное место. Выясняется, что она применима не на уровне семантики (вернее, псевдо-семантики) текста, где мишень насмешки часто не удается обнаружить, а на метауровне, на уровне прагматики, в зазоре между позициями автора и незримо, но неизменно присутствующего Другого, стоящего ниже и заслуживающего насмешки. Кто же этот Другой? В применении к собственно пародии вопрос звучит странно, ведь она, казалось бы, всегда направлена на конкретный, легко узнаваемый объект. Однако, как показал Бахтин в книге о Достоевском, разнонаправленное двуголосие — самостоятельный феномен сознания и языка, и значение его далеко выходит за пределы узко понимаемой пародийности.

Согласно Ю.Н. Тынянову, «сказ играет словом и влечет за его пределы — к пародии» [Тынянов 1977а (1924): 160]. Суть же пародии — не столько в высмеивании кого-то (хотя сознательная цель пародиста может быть именно такой), сколько в «диалектической игре приемом», «изъятии произведения из системы и разъятии его как системы», «обнажении условности системы» и выходе за ее пределы [Тынянов 1929 (1919): 226; 1977б (1929): 292, 302]. Тынянов полагал, что связь с комическим для пародии нехарактерна. Казалось бы, это подтверждается напряженной драматичностью выявленного Бахтиным «разнонаправленного двуголосия» у Достоевского. Но достаточно обратиться к противоположному, «мажорному» полюсу пародийности¹, чтобы органичность ее связи с комизмом стала очевидной. В самом деле, драматичность вполне совместима и с «монологизмом», тогда как комическое диалогично по определению.

«Выход за пределы системы», переход на метауровень, обнаружение неуместности предлагаемого нам текста и радостная готовность с нею смириться, как это и бывает при восприятии пародии, — вот что отличает восприятие анекдотов и карикатур от решения задач, требующих когнитивных затрат [Ruch 2001].

¹ Тынянов обращается к этому полюсу при анализе «Села Степанчикова», но там его привлекла лишь пародия в узком смысле — высмеивание Достоевским Гоголя. Пародируемое чужое слово в данном случае изолировано от авторского слова.

Это относится не только к преднамеренно создаваемым юмористическим текстам. Сам язык, сама культура при юмористическом взгляде на них представляются условными системами, за пределы которых можно выйти хотя бы в игре.

Несмотря на то что выводы Тынянова основаны на материале русской литературы XIX в., они созвучны идеям О.М. Фрейденберг, которая писала, что античная и средневековая пародия была диалектической антитезой всего самого сакрального [Фрейденберг 1973 (1925)]¹. Деграция, снижение, временное поглупение, соскальзывание на более низкие ступени развития — все это служит лейтмотивом и пародии, и юмора, и архаических праздничных обрядов, и мифов трикстерского цикла. Все это, как выясняется, относится в первую очередь к самому субъекту, а не к объектам его восприятия, реальным или фантастическим².

6

Разнонаправленное двуголосье в юморе обычно скрыто, никаких конкретных объектов пародии на метауровне в отличие от уровня текста обнаружить, как правило, не удастся. Причина, видимо, состоит в бессознательности пародирования. Открытая насмешка над подразумеваемым автором, как в гравюре Хогарта (см. выше), «Музыкальной шутке» Моцарта или «Анекдотах из жизни Пушкина» Хармса, встречается редко. Это и вводит в заблуждение теоретиков, которые отказываются замечать пародийность анекдотов и карикатур на уровне выше текстового и бесплодно тратят усилия на изучение того, что они называют семантикой юмора. Между тем глубинная сущность пародирования и, как выясняется, юмора состоит вовсе не в высмеивании тех лиц и явлений, которые кажутся референтами юмористических текстов³.

¹ Как указал Тынянов, карамзинская эпитафия «Покойся, милый прах, до радостного утра» (один из гротескных персонажей «Идиота» якобы велел украсить ею памятник на «могиле» своей ноги, которой он лишился в 1812 г.) была высечена по заказу Ф.М. и А.М. Достоевских на надгробье их матери [Тынянов 1929 (1919): 438].

² Д.С. Лихачев заметил, что персонажи средневековой пародии — не объекты, а субъекты. Спускаясь на их «дурацкий» уровень мировосприятия, пародист высмеивает сам себя [Лихачев, Панченко, Поньрко 1983: 7, 10, 12].

³ По отношению к нонсенсу и черному юмору это кажется очевидным, по отношению к «этническим» анекдотам — почти очевидным (хотя некоторые все-таки усматривают в них реальное отношение к соответствующим этносам), но анекдоты о политиках большинство исследователей все еще считают сатирой. Чем актуальнее материал, тем менее заметно, что комическая форма уничтожает его в самом прямом смысле слова. Это, впрочем, не относится к истинной сатире — внутренне противоречивому жанру, который пытается сохранить связь с комическим, будучи чуждым ему по своей сути и не желая жертвовать материалом во имя формы (см. об этом: [Бахтин 1990 (1940): 536]).

Можно предположить, что главный, хотя и неосознаваемый мотив комической пародии — рефлексия человека как индивидуального и родового субъекта по поводу языка и культуры, его подспудная тяга к временной психологической регрессии. О регрессивном характере комического говорил С.М. Эйзенштейн, утверждая, что оно «заставляет сознание сегодняшнего уровня вести себя сознанием периода, черт знает на сколько отставшего» и что под ним лежит «глухая сфера атавистического ассоциирования» ([Эйзенштейн 1966 (1934): 482, 487]; подробнее о его теории комического и о подтверждении ее в трудах фольклористов см.: [Козинцев 2007: 62–64; 2012]). Несомненна и онтогенетическая регрессия — «прыжок в инфантильность» [Эйзенштейн 1968 (1945): 503], «возврат в детство разума» [Фрейд 1997 (1905): 172]; о карикатуре как «контролируемой регрессии» см.: [Kris 1964: 178–179, 202–203].

Способность к созданию символических и иконических моделирующих систем противопоставляет человека даже самым близким его родственникам по отряду приматов, да и в онтогенезе она появляется далеко не сразу. Осмысление мира с помощью этих систем также развивалось во времени, а значит, и оно может быть объектом рефлексии и регрессии. В этом смысле именно юмор представляет собой вторичную моделирующую систему, тогда как язык, ритуал, серьезное искусство и серьезная игра — первичные моделирующие системы. Их и пародирует в процессе рефлексии субъект как родовое существо. Этим объясняется многократно отмеченная «антропологичность» комического, его исключительная направленность на человека и создаваемые им культурные формы¹.

Так, архаические обряды карнавального типа представляют собой символический возврат — на уровне мысли, слова и дела — к состоянию мифологического Хаоса, в котором якобы пребывали «неокультуренные» предки [Абрамян 1983: 83, 98, 123, 125]. Эти обряды в отличие от серьезных и торжественных ритуалов, репрезентирующих сверхреальность, можно рассматривать как метарепрезентацию — взгляд «сверху вниз», невероятно смешную (для участников) пародию на мышление и поведение предков в воображаемом докультурном состоянии. Но стоит лишь, встав на более низкую ступень развития, взглянуть с нее на более высокую — и мы получим пародийную же и не менее смешную метарепрезентацию противоположного типа. Классический ее пример дает

¹ Природа становится потенциально смешной лишь опосредовано — при ее неправильном (пародийном) переосмыслении, тогда как эмоциональное ее восприятие может быть непосредственным, без всякого переосмысления.

Аристофан, притворявшийся простецом и зубоскаливший над Сократом в «Облаках». Более близкий нам пример — мнимые illiterati (а на самом деле — городские интеллигенты), которые механически тиражируют низкопробные анекдоты, используя фольклорные клише и бездумно подставляя в них имена политиков [Архипова 2012; Kozintsev 2009]¹. Оба взаимоотрицающие взгляда — «сверху вниз» и «снизу вверх» — присутствуют в бытовых сказках типа анекдотов, где обнаруживаются и пародийно переосмысленные первобытные представления, и карикатура на сословное общество с точки зрения эгалитарного [Юдин 2006: 95–98, 72, 106–112, 151–152, 176 и др.]. Но в какую бы сторону ни был направлен взгляд субъекта, предрасположенного к смеху, главная его цель неизменно состоит в том, чтобы довести до абсурда метарепрезентацию, порожденную совмещением двух контрастных временных планов его собственного мировосприятия, индивидуального и родового. Этот процесс чисто субъективен и временно нейтрализует любое отношение субъекта к объекту. И наоборот, смех ослабевает и исчезает ровно в той мере, в какой объект вновь становится для субъекта актуальным и метасемантика вытесняется семантикой².

Итак, юмор — не отношение человека к миру и к другому человеку, а отношение его к собственному меняющемуся во времени отношению. «Другим» в этом метаотношении оказывается сам субъект на другой стадии развития — индивидуального, исторического и, вероятно, также эволюционного.

¹ Амплуа фольклорных «дураков» и «хитрецов» в анекдоте часто взаимозаменяемы. Качества реальных персонажей почти не берутся в расчет, важно лишь, чтобы имена были на слуху. Старый анекдот обновляется, например, путем замены Сталина на Ельцина, Микояна и Молотова — на Чубайса и Немцова, чернильницы — на компьютерную мышь [Архипова, Мельниченко 2010: 215; Анекдоты о Ельцине <http://ruek.narod.ru/jumor/an_elcyn.html>]. Впрочем, заменой реалий вполне можно пренебречь. Так, австралийский абориген из прецедентного текста заменяется грузином, но бумеранг остается [Шмелева, Шмелев 2002: 45] (другие примеры см.: [Kozintsev 2009]). Как показал К. Дэвис, анекдоты о разных народах по мере развития данного жанра освобождаются от этнических стереотипов, утрачивая всякую связь с реальностью [Davies 2004: 377]. Это понятно и с генетической точки зрения (у истоков жанра — мифы о трикстерах), и с эстетической (материал последовательно уничтожается формой), и с психологической (если серьезные тексты «умны», то противостоящие им несерьезные не только могут, но и должны быть «глупыми»). Абсурдность таких текстов никого не смущает, напротив — веселит еще больше. Удивительно, что А. Бергсон, построивший свою теорию, столь же популярную, сколь и неудовлетворительную, на механичности комических персонажей [Бергсон 1992 (1900)], упустил из вида гораздо более важный факт — притворную механичность авторов комических текстов. Между тем если первое автоматически следует из второго, то обратное неверно: «механичные» персонажи вполне могут создаваться серьезными и вовсе не механичными авторами.

² Об этом свидетельствует, например, психология восприятия черного юмора: чем выше эмоциональная отзывчивость субъектов, тем меньше такой юмор их смешит [Herzog, Anderson 2000].

Библиография

- Абрамян Л.А.* Первобытный праздник и мифология. Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1983.
- Архипова А.С.* Анекдоты о Путине и выборах 10 лет спустя, или Есть ли фольклор «Снежной революции»? // Антропологический форум. 2012. № 16 online. С. 208–252. <<http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/016online/arkhipova.pdf>>.
- Архипова А.С., Мельниченко М.А.* Анекдоты о Сталине. Тексты, комментарии, исследования. М.: РГГУ; ОГИ, 2010.
- Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч. М.: Русские словари, 2000. Т. 2. С. 5–175.
- Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Изд. 2-е. М.: Художественная лит-ра, 1990.
- Белоусов А.Ф.* «Садистские стишки» // А.Ф. Белоусов (сост.). Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов. М.: Ладомир, 1998. С. 545–557.
- Бергсон А.* Смех. М.: Искусство, 1992.
- Виноградов В.В.* Проблема сказа в стилистике // Виноградов В.В. Избр. труды. М.: Наука, 1980. Т. 5. С. 42–54.
- Волошинов В.Н.* Марксизм и философия языка // Философия и социология гуманитарных наук. СПб: Аста-Пресс, 1995. С. 216–380.
- Выготский Л.С.* Психология искусства. Анализ эстетической реакции. М.: Лабиринт, 1997.
- Гоббс Т.* Левиафан // Гоббс Т. Избр. соч. в 2 т. М.: Мысль, 1991. Т. 2. С. 5–285.
- Грайс Г.П.* Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1985. Т. 16. С. 217–237.
- Дандес А.* Фольклор: семиотика и / или психоанализ. М.: Восточная литература, 2003.
- Жолковский А.К.* Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Восточная литература, 1994. С. 54–68.
- Козинцев А.Г.* Человек и смех. СПб.: Алетейя, 2007.
- Козинцев А.Г.* Об антиреферентивной функции языка // Н.Д. Арутюнова (ред.). Логический анализ языка. Между ложью и фантазией. М.: Индрик, 2008. С. 55–66.
- Козинцев А.Г.* Эволюционное бегство: С.М. Эйзенштейн и эстетика комического // Киноведческие записки. 2012. № 100/101. С. 419–437.
- Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В.* Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1983.
- Лурье М.Л.* Садистский стишок в контексте городской фольклорной традиции: детское и взрослое, общее и специфическое // Антропологический форум. 2007. № 6. С. 287–312.

- Минский М.* Остроумие и логика когнитивного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1988. Т. 23. С. 281–309.
- Сошкин Е.* Приемы остранения: опыт унификации // Новое литературное обозрение. 2012. № 114. С. 178–191.
- Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 412–455.
- Тынянов Ю.Н.* Литературное сегодня (1924) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977а. С. 150–166.
- Тынянов Ю.Н.* О пародии (1929) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977б. С. 284–310.
- Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб.: Университетская книга, 1997.
- Фрейденберг О.М.* Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. 1973. Вып. 6. С. 490–497. (Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 308).
- Ханзен-Лёве О.А.* Русский формализм. М.: Языки русской культуры, 2001.
- Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л.: Academia, 1935. С. 200–293.
- Шкловский В.Б.* Пародийный роман. «Тристам Шенди» Стерна // Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 177–204.
- Шкловский В.Б.* Гамбургский счет. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928.
- Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д.* Русский анекдот: текст и речевой жанр. М.: Языки славянской культуры, 2002.
- Эйзенштейн С.М.* Режиссура. Искусство мизансцены // Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: В 6 т. М.: Искусство, 1966. Т. 4. С. 13–738.
- Эйзенштейн С.М.* Charlie the Kid // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. в 6 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5. С. 494–521.
- Эйхенбаум Б.М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. Л.: Academia, 1924а. С. 171–195.
- Эйхенбаум Б.М.* Размышления об искусстве. 1. Искусство и эмоция // Жизнь искусства. 1924б, 11 марта. № 11. С. 8–9.
- Юдин Ю.И.* Дурак, шут, вор и черт (исторические корни бытовой сказки). М.: Лабиринт, 2006.
- Abbott H. P.* The Cambridge Introduction to Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Апу С.Д.* Теория искусства и эмоции в формалистической работе Бориса Эйхенбаума // Revue des études slaves. 1985. Т. 57. No. 1. P. 137–144.
- Apter M.J., Desselles M.* Disclosure Humor and Distortion Humor: A Reversal Theory Analysis // Humor. 2012. Vol. 25. No. 4. P. 417–435.

- Attardo S.* Linguistic Theories of Humor. Berlin; N.Y.: Mouton de Gruyter, 1994.
- Attardo S.* Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis. Berlin; N.Y.: Mouton de Gruyter, 2001.
- Attardo S., Raskin V.* Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model // *Humor*. 1991. Vol. 4. No. 3–4. P. 293–347.
- Coleridge S.T.* Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions. N.Y.: Wiley & Putnam, 1847. Vol. 2.
- Coulson S.* Semantic Leaps: Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Curcó C.* Indirect Echoes and Verbal Humour // V. Rouchota, H. Juckers (eds.). Current Issues in Relevance Theory. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1998. P. 305–325.
- Davies C.* Victor Raskin on Jokes // *Humor*. 2004. Vol. 17. No. 4. P. 373–380.
- Ducrot O.* Le dire et le dit. P.: Minuit, 1984.
- Eco U.* The Limits of Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Hempelmann C.F.* Script Opposition and Logical Mechanism in Punning // *Humor*. 2004. Vol. 17. No. 4. P. 381–392.
- Herzog T.R., Anderson M.R.* Joke Cruelty, Emotional Responsiveness, and Joke Appreciation // *Humor*. 2000. Vol. 13. No. 3. P. 333–351.
- Kotthoff H.* Pragmatics of Performance and the Analysis of Conversational Humor // *Humor*. 2006. Vol. 19. No. 3. P. 271–304.
- Kozintsev A.* Stalin Jokes and Humor Theory // *Russian Journal of Communication*. 2009. Vol. 2. No. 3/4. P. 199–214.
- Kris E.* Psychoanalytic Explorations in Art. N.Y.: Schocken, 1964.
- Malmgren C.D.* Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel. Lewisburg: Bucknell University Press, 1985.
- Morreall J.* Verbal Humor without Switching Scripts and without Non-bona Fide Communication // *Humor*. 2004. Vol. 17. No. 4. P. 393–400.
- Raskin V.* Semantic Mechanisms of Humor. Dordrecht: D. Reidel, 1985.
- Ritchie G.* The Linguistic Analysis of Jokes. L.: Routledge, 2004.
- Ruch W.* The Perception of Humor // A. Kaszniak (ed.). Emotion, Qualia, and Consciousness. Tokyo: World Scientific Publishers, 2001. P. 410–425.
- Shultz T.R.* The Role of Incongruity and Resolution in Children's Appreciation of Cartoon Humor // *Journal of Experimental Child Psychology*. 1972. Vol. 13. No. 3. P. 456–477.
- Sperber D., Wilson D.* Relevance: Communication and Cognition. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Spitzer L.* Italienische Umgangssprache. Bonn: K. Schroeder, 1922.
- Sully J.* An Essay on Laughter: Its Forms, Its Causes, Its Development, and Its Value. L.: Longmans, Green, and Company, 1902.

- Suls J.* A Two-stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-processing Analysis // J.H. Goldstein, P.E. McGhee (eds.). *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. N.Y.: Academic Press, 1972. P. 81–100.
- Triezenberg K.E.* Humor in Literature // V. Raskin (ed.). *Primer of Humor Research*. Berlin; N.Y.: Mouton de Gruyter, 2008. P. 523–542.
- Wolfenstein M.* *Children's Humor: A Psychological Analysis*. Glencoe: The Free Press, 1954.
- Yamaguchi H.* How to Pull Strings with Words: Deceptive Violations in the Garden-path Joke // *Journal of Pragmatics*. 1988. Vol. 12. No. 3. P. 323–337.