

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

АНЕКДОТ ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ. О РЕПЕРТУАРЕ СЮЖЕТОВ

3.1. Анекдоты о дураках

До сих пор не было предпринято ни одной (даже самой общей и предварительной) попытки определить репертуар сюжетов русского литературного анекдота. Более того, не поставлена даже сама проблема. Укажем хотя бы на основные тематические регистры этого репертуара.

Прежде всего выделим несколько типов-масок, о которых так или иначе выше уже шла речь: шут (дурак), хвастун, простак. Образы эти и сконцентрированные вокруг них серии сюжетов уходят в многовековые фольклорные традиции. Для нас здесь важен тот устойчивый принцип циклизации народных анекдотов, который сложился еще в глубокой древности, но является "работающим" и теперь. Оказались исключительно живучими и модели древних героев анекдотических эпосов; назовем хотя бы цикл о чукчах, самым непосредственным образом связанный с традициями повествования о стране дураков (абдериты, шильдбюргеры, пошехонцы и т.д.). Однако вернемся к эпохе, более нас сейчас занимающей.

Во второй половине XVIII – первых десятилетиях XIX века был создан и достаточно активно функционировал (сначала изустно, а затем и в виде напечатанных брошюрок) анекдотический эпос о шуте Балакиреве: вокруг совершенно реальной личности костромского дворянина А.И. Балакирева (1699–1763) был циклизирован целый ряд международных сюжетов о шуте. На некоторые из западно-европейских параллелей к балакиревскому эпосу было в свое время указано (Лествицын 1882: 173). Сравнительно недавно интересное исследование о Балакиреве было предпринято Н.Б. Ивановой в работе *Анекдоты о шуте Балакиреве в лубочной литературе и фольклоре* (Иванова 1978: 92–98).

Циркулирование серии анекдотов о Балакиреве во второй половине XVIII века и в последующие десятилетия – не случайность, конечно. Само появление этого цикла и его особая популярность связаны с одним общим процессом в русской умственной жизни послепетровской эпохи.

Высшей точкой балакиревской серии стал лубок, вернее, сборник фольклорных текстов, подвергнутых достаточно поверхностной обработке. Это еще не литература в полном смысле слова. Между тем в изучаемую эпоху наблюдалось и совершенно иное, когда традиционная модель шута, переосмысленная и переакцентированная, вводилась в рамки подлинно рафинированной культуры. В результате возникали устные и одновременно по характеру своему несомненно литературные варианты, а точнее, модификации анекдотического эпоса о дураках.

В конце XVIII – начале XIX веков в высшем обществе Петербурга и Москвы были весьма распространены рассказы об А.Д. Копьеве (1767—1846), довольно известном тогда поэте-эпиграмматисте и драматурге, авторе популярных комедий. Создавались эти рассказы, конечно, и за счет фольклоризации реальной личности (Копьеву приписывались сюжеты,

имевшие международное хождение), но прежде всего благодаря тому, что Копьев творчески организовывал свое поведение.

Разоблачая фальшь, резко обнажая внутреннюю дикость внешне ослепительного, великолепного придворного быта, позволяя себе говорить сильным мира сего "голую правду", он строил свою ролевою маску по аналогии с традиционной моделью шута. Тем самым он как бы непосредственно провоцировал своих современников – многие из них достаточно остро ощущали шутовской комплекс в личности и жизни Копьева – на создание анекдотического эпоса о нем.

В процессе формирования этого эпоса к действительным копьевским проделкам и остроумам подключались популярные сюжеты со сходной функциональной направленностью, но к Копьеву реально никакого отношения не имевшие. Происходило это совершенно естественным путем и было закономерно, ведь в процессе утверждения анекдотического эпоса обычно учитывается не столько фактическая, сколько психологическая точность.

Копьев, за которым отнюдь не без оснований была закреплена репутация блестящего острошлова и дерзкого мистификатора, психологически вполне мог совершить то, что было ему приписано. Поэтому у анекдотического эпоса о Копьеве есть своя "правда". Показательно в связи с этим, что Вяземский, сообщая о том, что во Франции имели хождение сюжеты, которые совпадали с рядом рассказов о Копьеве, добавлял:

... Другой анекдот не очень правдоподобен, но вероятно и он перешел к французам из России. Не ими же выдуман он. Откуда им знать Копьева? *Копьев был большой проказник, это известно. Что он не сбросил бы выкинуть такую штуку, и это не подлежит сомнению* (курсив наш – Е. К.); но был ли он в том положении, чтобы подобная проказа была доступна ему? Вот вопрос. И ответ, кажется, должен быть отрицательный. Сколько нам известно, Копьев никогда не был камерпажем и по службе своей не находился вблизи ко Двору (Вяземский 1883: 157).

Приведенные слова Вяземского наглядно показывают, что в основе анекдотического эпоса о Копьеве лежит следующая схема – реальная личность с репутацией "острошлова-проказника" плюс случай, допустимый лишь как некоторая "чистая возможность", а фактически невозможный, откровенно невероятный. Иначе говоря, копьевский анекдотический эпос обнаженно, подчеркнуто нереален, и в то же время он претендует на обладание несомненной достоверностью (ключевым аргументом здесь является своеобразная репутация Копьева, человека с принципиально внеэтикетным поведением, как бы подтверждающая и доказывающая правдивость, истинность невероятного происшествия). Таким образом, неожиданный, странный, нелепый случай, как будто "работающий" под достоверность, а на самом деле выявляющий и подчеркивающий игровой характер события, и определял в целом то яркое и, главное, глубоко эстетическое впечатление, которое производили на современников рассказы о Копьеве.

И.М. Долгоруков в *Капище моего сердца* вспоминал о Копьеве:

... мой хороший также знамец славился необыкновенным пострельством. Кто не помнит бесчисленных его проказ? Умен, остер, хороший писец, но просто сказать – петля (Долгоруков 1890: 150).

Эта мемуарная зарисовка во многих отношениях весьма показательна. Особенно

симптоматично, что склонность Копьева ко всякого рода проделкам и мистификациям поставлена в один ряд с его художественным творчеством ("хороший писец").

Несомненно, как оригинальный, яркий драматург Копьев в глазах современников не мог существовать изолированно от своей самобытной личности. Образ смелого, дерзкого, беспощадного живописателя дворянских нравов естественно и органично включался в единую и цельную ролевую маску, за которой стояла тенденция выламывания из общепринятых норм быта, своеобразная философия чудачеств.

Кстати, сам Копьев в комедии *Что наше тово нам и не нада* дал ироническую оценку тех устоявшихся этико-поведенческих норм, которые он виртуозно разрушал всей своей жизнью, более того, пародийно воспроизвел позицию тех своих современников, которые оказались потрясенными, ошарашенными свидетелями его проделок:

Причудин

... вижу, шта ты тот же; аднако в старину я тебя любил и часто с тобой бранивался; долго ли тебе эдак проказничать? Ты не дурак, а дурачишься беспрестанно, ты знаешь, шта все твай ветренности называют в городе злыми умыслами, все твай шутки язвительными ругательствами, и шта столько людей разумеют о тебе дурно без причины.

Повесин

Штож делать, голубчик! Кто разумеет дурно, иша хать дурно да разумеет; я вот таких та боюсь, как кто ни дурно, ни харашо разуметь не умеет; ну, уж ат эдаких ни куды не уйдешь!

Причудин

О! да эта старое тваию утешенье гаварить каламбуры... (Копьев 1794: 4–5).

Слова Причудина в приведенном фрагменте пронизаны особым чувством удивления (почему до сих пор проказничаешь? почему изощряешься в "язвительных ругательствах", будучи честным человеком?), что очень существенно, ибо именно момент удивления во многом определял атмосферу рассказов о Копьеве. От них всегда ждали чего-то неожиданного, эпатазирующего, неповторимо-оригинального. Дело здесь не только в особых свойствах виртуозно-артистической, парадоксальной натуры Копьева, но и в том, что его способность к розыгрышам, ко всякого рода мистификациям и смелым словесным трюкам в сознании современников резко выделялась, обособлялась от других реальных черт характера, абсолютизировалась. И естественно, что в результате Копьев становился живой легендой.

Миф о Копьеве уже предполагал изумление, когда как бы дух захватывает от талантливой дерзости и изощренной фантазии присяжного мистификатора и остролова. Не случайно атмосфера рассказов о Копьеве – с обязательным моментом изумления в их восприятии – явственно ощутима в целом ряде мемуарных свидетельств.

Так, Ф.Ф. Вигель писал, как бы недоумевая (и это как раз в высшей степени характерно):

ни против кого не имел ни злобы, ни зависти, а ни о ком не умел сказать хорошего слова; для красного словца, как говорилось тогда, не щадил он если не отца, то мать и сестер, к коим, впрочем, чрезвычайно был привязан (Вигель 1864: 160).

Приведенное свидетельство прежде всего интересно своей эмоциональной направленностью, именно как реакция современника. Но слова Ф.Ф. Вигеля важны еще и

тем, что выделяют следующее обстоятельство: копьевский анекдотический эпос представляет собой повествование не о жизни и творчестве яркого, самобытного писателя, а об эстетически организованной деятельности, о взятой Копьевым на себя роли, об устойчивой литературной позе, о маске, вокруг которой легко и естественно происходила концентрация соответствующих эпизодов.

Ф.Ф. Вигель уточнил свою мысль:

В нем (Копьеве – *Е. К.*) не было ни злости, ни недостатка в уме, ни одного из пороков молодости, которые иногда остаются в старости, а со всем тем трудно было бы приискать что-нибудь ему в похвалу. Все его молодые современники щеголяли безбожеством и безнравственностью более в речах, чем в поступках, и это давало им вид веселого, но нестерпимого бесстыдства. Он старался их превзойти (Вигель 1864: 158).

Эта мемуарная зарисовка достаточно убедительно обнажает в поведении Копьева именно литературную позу, которая и обусловила то, что вокруг определенной личности стал собираться свой анекдотический эпос.

Приведем знаменитый в свое время рассказ о косе, бывший в конце XVIII – начале XIX веков своего рода сигналом, опознавательным знаком репутации Копьева как "острослова-проказника" (формулировка Ю.М. Лотмана):

Паж Копьев бился об заклад с товарищами, что он тряхнет косу императора за обедом. Однажды, будучи при нем дежурным за столом, схватил он государеву косу и дернул ее так сильно, что государь почувствовал боль и гневно спросил: кто это сделал? Все в испуге. Один паж не смутился и спокойно отвечал: – Коса Вашего Величества криво лежала, я позволил себе выпрямить ее. – Хорошо сделал, – сказал государь, – но все же мог бы ты сделать осторожнее (Вяземский 1883: 156).

Как известно, Павел I прежде всего ценил в подданных рыцарские качества, абсолютные, не знающие никаких ограничений и компромиссов преданность и верность. И Копьев разоблачал, пародировал, комически снижал, доводил до абсурда ту идеальную модель подданного, которую романтически выстраивал Павел I.

С приведенным текстом тематически непосредственно связан следующий анекдот:

... В другой раз Копьев бился об заклад, что он понюхает табаку из табакерки, которая была украшена бриллиантами и всегда находилась при государе. Однажды утром подходит он к столу возле кровати императора, почивающего на ней, берет табаку, с усиленным фырканьем сует в нос. – Что ты делаешь, пострел? – с гневом говорит проснувшийся государь. – Нюхаю табак, – отвечает Копьев. – Вот восемь часов, что дежурю; сон начинал меня одолевать. Я надеялся, что это меня освежит и подумал: лучше провиниться перед этикетом, чем перед служебной обязанностью. – Ты совершенно прав, – говорит Павел, – но как эта табакерка мала для двух, то возьми ее себе (Вяземский 1883: 156).

Отмеченная выше близость текстов очевидна: они соотносятся как соседние по своему местоположению главы копьевского анекдотического эпоса. Однако общность состоит еще и в том, что в двух приведенных рассказах пародируется та своеобразная эстетика службы, которая играла исключительно важную роль в атмосфере павловского царствования, диктуясь тем поведенческим стилем, который задавал сам император.

В копьевский эпос входит еще один анекдот, связанный с Павлом I и, может быть, самый известный:

По вступлении Павла на престол, Копьев остался без опоры со своими пресловутыми фарсами. Все тогда роптали на перемену мундирной формы по старинному прусскому образцу, и Копьев выкинул штуку: заказал себе в преувеличенном виде все: ботфорты, перчатки с раструбами, прицепил уродливую косу и букли и в этом шутовском наряде явился к императору (Пыляев 1891: 510).

Этот рассказ о дерзкой копьевской проделке прежде всего построен на предельном заострении того обстоятельства, что новая форма по прусскому образцу уродлива и, главное, чужда, непривычна, неестественна для русского воина. Ярко, убедительно, выпукло подчеркнута абсурдность нововведения.

Вообще, поведение Копьева во всей этой группе текстов носит остро выраженный буффонный, шутовской характер. Проявляется это и на более глубинном уровне. Дело в том, что приведенные эпизоды построены на функции обнажения. Данная особенность имеет значение для понимания копьевского эпоса в целом, для уяснения того, что же объединяет, цементирует все его многочисленные сюжетные звенья.

В *Записках о моей жизни* Н.И. Греча зафиксирован следующий анекдот:

<Чулков, петербургский полицмейстер> вздумал над ним (А.Д. Копьевым – Е. К.) потешиться, призвал его к себе, осыпал ругательствами и насмешками и наконец сказал:

– Да, говорят, братец, что ты пишешь стихи?

– Точно так, писывал в былое время, ваше высокородие!

– Так напиши теперь мне похвальную оду, слышишь ли! Вот перо и бумага!

– Слушаю, ваше высокородие, – отвечал Копьев, подошел к столу и написал: "Отец твой чулок, мать твоя тряпица, а ты сам что за птица!" (Греч 1886: 119).

Приведенный текст связывает с другими рассказами о Копьеве, реконструированными выше из ряда письменных источников, одна общая черта, а именно – принципиальная внеэтикетность поведения. Она-то, собственно, и определила характер концентрируемых вокруг образа присяжного мистификатора и остролова сюжетов, организуя их в нечто единое и целостное – в анекдотический эпос о Копьеве, общей доминантой которого явилась функция обнажения. Возникла и утвердилась она как скрепляющее вещество копьевского эпоса отнюдь не случайно.

Определяя специфику древнерусского смеха, Д.С. Лихачев, в частности, отмечает:

Функция смеха – обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства, от всей сложной знаковой системы данного общества. Обнажение уравнивает людей. "Братия голянская" равна между собой... Древнерусский смех – это смех "раздевающий", обнажающий правду, смех голого, ничем не дорожащего. Дурак – прежде всего человек, видящий и говорящий "голую" правду (Лихачев–Панченко–Поньрко 1984: 16).

Эта демократическая тенденция "оголения" мира не заглохла, не исчезла со временем.

Пройдя через ряд неизбежных превращений и адаптаций, она всплывает вдруг в русском дворянском быту конца XVIII – начала XIX веков, приспособившись, естественно, к его внутренним законам, но не потеряв социальной остроты и, главное, сохранив замечательную функцию обнажения, которая помогает открыть бессмыслицу, неестественность, фальшь обычных, автоматизированных форм жизни.

Полагаем, что именно к традициям раздевания реальности, непосредственно связываемым с популярным типом шута (дурака), генетически и восходит образ Копьева как центрального персонажа целой серии рассказов, – образ, отличающийся такой именно направленностью поступков, которая развенчивает реальность, сбрасывает условности, снимает с придворного мира покров великолепия, блистательности, недостижимости.

Реконструируем еще ряд анекдотических эпосов, функционировавших в русском дворянском быту конца XVIII – начала XIX веков и представлявших собой оригинальные творческие модификации типа шута (дурака).

Обратимся к весьма колоритной фигуре В.И. Апраксина (1788–1822), занимавшей особое место в жизни русского общества начала XIX столетия. Дело тут совсем не в том, что это был блестящий офицер-кавалергард, участник войн с Наполеоном, флигель-адъютант Александра I, фаворит великого князя Константина Павловича. Все эти внешние показатели не так уж и важны на самом деле, во всяком случае совсем не они делали фигуру Апраксина заметной на блестящем фоне александровского царствования.

Главное в восприятии Апраксина современниками определялось тем захватывающим интересом, который он вызывал как личность, как дерзкий и непредсказуемый в своих устных импровизациях "острослов-проказник".

П.А. Вяземский писал А.Я. Булгакову:

У Апраксина, без всякого образования, было много ума d'б-propos. Как пел он самоучкою и с наслышки, так он был и умен. Совершенно ничего не знал и вдруг, вмешавшись в разговор, пустит шутку прямо в цель и попадет вернее всякого (Сборник биографий кавалергардов 1906: 153).

Эту характеристику Апраксина существенно дополняет и уточняет следующая мемуарная запись:

Император Александр Павлович не любил Апраксина и, вероятно, потому, что Апраксин, будучи его флигель-адъютантом, перешел к Великому князю Константину. Апраксин просил однажды объяснения, не зная чем он подвергнул себя царской немилости. Государь сказал, что он видел, как Апраксин за столом смеялся над ним и передразнивал его (Вяземский 1884: 33).

Сохранился альбом с рисунками Апраксина, представляющий собой своего рода сатирическую галерею высшего петербургского общества. Остались также свидетельства современников об апраксинских карикатурах. Приведем одно из них, весьма симптоматичное:

Во все пребывание свое в Варшаве, когда всю судьбу свою, так сказать, поработил Великому князю, он (В.И. Апраксин – *Е. К.*) писал его карикатуры одну смелее другой, по двадцати в день. Он так набил руку на карикатуру Великого князя, что писал их машинально пером или карандашом, где ни попало: на летучих листках, на книгах, на конвертах (Вяземский 1884: 33).

И, наконец, завершим краткую сводку данных об Апраксине следующим заключением современника:

В качествах своих, благих и порочных, был он коренное и образцовое дитя русской природы и русского общежития (Вяземский 1884: 34).

Все приведенные свидетельства обнаруживают у Апраксина совершенно определенный стиль поведения, который состоял в подчеркнутом нарушении системы установившихся отношений, в разрушающем всякие этикетные нормы осмеивании самого императора и его брата, наследника престола. Это удивительным образом соответствует модели сложившегося национального типа шута (дурака). Именно шут, и только он один, открыто передразнивая царя, с невинным видом еще и спрашивает: в чем причина немилости к нему? Именно шут, находясь при наследнике престола и всячески завися от него, постоянно и открыто изощряется в карикатурах на своего патрона. Что тут важно: он и не пытается таиться, ибо не видит в своем занятии ничего предосудительного; он просто не замечает этикета, смотрит сквозь, точнее, мимо сложившейся сословной иерархии, оказываясь как бы вне привычных условностей.

В поведении Апраксина все это прослеживается совершенно очевидным образом. Однако, судя по всему, сознательной установки на ролевою маску шута у него не было. Та просто всплыла, выплыла из глубинных национальных недр и даже стала доминировать в личности блестящего кавалергарда. Приведем определение древнерусского дурака, которое было сделано Д.С. Лихачевым:

Что такое древнерусский дурак? Это часто человек очень умный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, приличие, принятое поведение, обнажающий себя и мир от всех церемониальных норм, показывающий свою наготу и наготу мира;

и далее, как окончательный итог:

Дурость – это обнажение ума от всех условностей, от всех форм, привычек. Поэтому-то говорят и видят правду дураки. Они честны, правдивы, смелы. Они веселы, как веселы люди, ничего не имеющие. Они не понимают никаких условностей. Они правдолюбцы, почти святые, но только тоже "наизнанку" ... (Лихачев–Панченко–Понырко 1984: 15-16).

Типологическое определение древнерусского дурака удивительным образом соответствует той специфической репутации, которую имел В.И. Апраксин. Тут налицо не случайное совпадение. Апраксинский стиль жизни был ориентирован на совершенно определенный комплекс национальных традиций, что проявлялось не только в наивно-бесцеремонных выходках флигель-адъютанта Александра I, но и в его живом, беспощадно-точном "красном словце". Один из образчиков последнего мы теперь и приведем.

В *Старой записной книжке* П.А. Вяземского в числе рассказов об апраксинских остроумных ответах зафиксирован и следующий:

Однажды преследовал он (В.И. Апраксин – *Е. К.*) Волконского (Петра Михайловича, 1776–1852, министра Двора – *Е. К.*) своими жалобами. Тот, чтобы отделаться, сказал ему: да подожди, вот будет случай награждения, когда родит Великая княгиня. "А как выкинет?" – подхватил Апраксин (Вяземский 1884: 33).

Пример этот необыкновенно точно показывает единство ролевой маски В.И. Апраксина с его устным словом, простодушно-хитроватым, невинно-лукавым и вместе с тем всегда бьющим прямо в цель и в целом весьма точно вписывающимся в круг традиций шутовского поведения. Неслучайность и даже своеобразная закономерность приведенного остроумного ответа, его соотнесенность с многовековым народным опытом, с образом шута (дурака) еще более становится очевидной при сопоставлении с одним известным анекдотом об И.А. Крылове:

Однажды приглашен он (И.А. Крылов – *Е. К.*) был на обед к императрице Марии Федоровне в Павловске. Гостей за столом было немного. Жуковский сидел возле него. Крылов не отказывался ни от одного блюда. "Да откажись хоть раз, Иван Андреевич, – шепнул ему Жуковский, – дай императрице возможность попотчевать тебя". – "Ну а как не попотчует! – отвечал он и продолжал накладывать себе на тарелку (Крылов 1982: 181).

Полагаем, что тут налицо не столько сходство сюжетов, сколько наличие одной общей психологической черточки. Она связана с традиционным национальным характером лукавого простака, этакого мужика себе на уме, рядящегося в дурацкие одежды, что дает ему возможность открыто высказывать правду, нарушать церемониал установившихся отношений и вообще находиться как бы вне этикета. Но вернемся непосредственно к В.И. Апраксину.

В *Старую записную книжку* П.А. Вяземского, содержащую основной корпус сохранившихся анекдотов о В.И. Апраксине (П.А. Вяземский, видимо, просто был единственным, кто их записывал), включен, в частности, и следующий текст, представляющий собой микромодель апраксинского анекдотического эпоса:

Генерал Чаплиц, известный своею храбростью, говорил очень протяжно, плодovито и с большими расстановками в речи своей. Граф Апраксин, более известный под именем Васеньки Апраксина, приходит однажды к Великому князю Константину Павловичу, при котором он находился на службе в Варшаве, и просится в отпуск на 28 дней. Между тем ожидали на днях приезда в Варшаву императора Александра. Великий князь, удивленный этою просьбою, спрашивает его, какая необходимая потребность заставляет его отлучаться из Варшавы в такое время. "Генерал Чаплиц, – отвечает он, – назвался ко мне завтра обедать, чтобы рассказать мне, как попался он в плен в Варшаве во время первой польской революции. Посудите сами, Ваше Высочество, раньше 28 дней никак не отделаюсь".

Разнесся слух, что папа умер. Многие старались угадать, кого на его место изберет конклав. "О чем тут толковать?" – перебил речь тот же Апраксин: "разумеется, назначен будет военный". Это слово, сказанное в тогдашней Варшаве, строго подчиненной военной обстановке, было очень метко и всех рассмешило... (Вяземский 1883: 52).

Оба эти анекдота, конечно, не случайно были поставлены П.А. Вяземским рядом. Дело в том, что они образуют единое эмоционально-стилевое пространство, существуя в границах некоторого общего структурного образования. П.А. Вяземский, безусловно, не реконструировал апраксинский эпос, да и не ставил перед собой такую задачу, но он сохранил его атмосферу, выделив ядро (личность Апраксина) и на ярких, выразительных примерах показав, как вокруг этого ядра, собственно, и шло наращивание эпоса.

Рассказы об Апраксине, которые зафиксировал Вяземский, отличает какая-то особенная

живость, искренность интонации; они удачно передают уникальную, невообразимую непосредственность легендарного Васеньки. Так, объясняя Константину Павловичу причину неожиданного отпуска, Апраксин простодушен и бесхитроуен, как бы помимо своей воли, без какой-либо специальной установки на разоблачение, обнажая забавные и нелепые стороны личности известного генерала. В финале же второго рассказа заключительные слова Апраксина вырываются совершенно непроизвольно и попадают прямо в цель, беспощадно точно характеризуя самую обстановку оккупированной русскими войсками Варшавы.

Как видим, разоблачая и обнажая, Апраксин не играл и не представлялся; остроумные ответы, мистификации, карикатуры были живыми и непосредственными проявлениями его личности, его парадоксально-насмешливого, пронизательного ума, в котором лукавство переплеталось с простодушием. Тем самым анекдотический эпос об Апраксине, выразительно и ярко характеризуя жизнь русского общества начала прошлого столетия, одновременно вводит в самую гущу народных традиций, показывая живучесть типа русского правдолюбца, который, несмотря на личные свои интересы, не может не высказать с беспощадной искренностью и одновременно с видом полнейшей невинности самой что ни на есть "голой правды". Все это убеждает, что фигура Апраксина не просто ярка, своеобразна, колоритна, но при этом и чрезвычайно показательна.

В конце XVIII – начале XIX веков в русском литературном быту получил закрепление особый тип "острослова-проказника". По целому ряду моментов его появление было обусловлено общей ориентацией на европейские нормы общения, но в то же время определялось многосторонними связями с корневыми основами русской жизни, в частности, с традиционным образом дурака, с тем реликтовым слоем, который остался незадетым "обучением" европейской культуре (как в случае с В.И. Апраксиным) или прямо прорастал сквозь это "обучение". И тут нельзя не указать на личность Л.А. Нарышкина (1733–1799), который был одновременно и изысканным европейцем, знатным вельможей и балагуром, бахарем, дураком в духе прежних традиций.

Обер-шталмейстер Двора, приближенный Екатерины II с первых же лет ее царствования, Л.А. Нарышкин занимал совершенно особое место в структуре дворцового быта, место, можно сказать, завоеванное им благодаря своим блистательным способностям остроумца и балагура. Обобщая сохранившиеся отзывы о Л.А. Нарышкине, Я.К. Грот заметил:

По врожденной веселости характера и особенной остроте ума он присвоил себе право всегда шутить, не стесняясь в своих речах (Державин 1868: 730).

Характеристика, сделанная Я.К. Гротом, достаточно ясно показывает, что в основе поведенческой программы Л.А. Нарышкина лежало сознательное нарушение общепринятых норм, ориентированное на маску шута (дурака). Это делало в глазах общества допустимым то, чего не могли гарантировать ни богатство, ни высокое общественное положение. Отсюда шла преднамеренная открытость и даже резкость слова, дерзость и свобода жеста.

В одном из писем принца де Линя воссоздан следующий любопытный эпизод:

Обер-шталмейстер, прекраснейший человек и величайший ребенок, пустил волчок, огромное собственной его головы. Позабавив нас своим жужжанием и прыжками, волчок с ужасным свистом разлетелся на три или четыре куска, проскочил между государыней и мною, ранил двоих, сидевших рядом с нами, и ударился об голову принца Нассауского (Державин 1868: 503).

Все в приведенном фрагменте показательно: и характеристика Л.А. Нарышкина (за определением "величайший ребенок" угадывается та черта простодушного лукавства, которая неотделима от традиционного образа русского дурака), и самый эпизод, построенный на принципиальной внеэтикетности, на свободе жеста, преднамеренно выпадающего из установленной системы отношений.

Интересно, что случай, рассказанный принцем де Линем, получил отражение в стихотворении Г.Р. Державина, посвященном Л.А. Нарышкину, т. е. случай этот был достаточно значим, являясь своего рода сигналом нарышкинского стиля жизни, обобщенную формулу которого как раз и пытался дать поэт. Он искусно и тонко лепил образ екатерининского вельможи, известного своим буффонным, шутовским и в то же время исполненным подлинно европейского изящества поведением, простодушно непосредственного и в то же время царедворца в полном смысле слова, галантного кавалера и забавника, снискавшего популярность многочисленными остротами и проделками:

Что нужды мне, кто по паркету

Подчас и кубари пускал

.....

Что нужды мне, кто все зефиром

С цветка лишь на цветок летя,

Доволен был собою, миром,

Шутил, резвился, как дитя.

(Державин 1868: 498–499)

То, что предлагаемое нами осмысление личности Л.А. Нарышкина (соотнесение ее с традиционным типом шута) не схематично и не надуманно, великолепно иллюстрирует мемуарная зарисовка, сделанная графом Сегюром:

Существовал в Петербурге дом, который, конечно, не походил ни на один другой – это дом обер-шталмейстера Нарышкина... Он пользовался не значением, но скорее величайшим расположением Екатерины II; ее забавляли его странности, она смеялась над его шутовскими проделками и распущенностью его образа жизни. Как он не стеснял никого, а забавлял всех, то ему все спускали, и он имел право говорить и делать то, что другому никак бы не было позволено (Пекарский 1863: 17).

В приведенном свидетельстве основные типологические черты образа шута (дурака) налицо, хотя они и даны в ярком, глубоко индивидуальном портрете Л.А. Нарышкина. При этом чрезвычайно важен следующий момент: Л.А. Нарышкин не просто дурачился, говорил колкости, мистифицировал, – нет, его условия игры были приняты, более того, его проделок ждали, и обер-шталмейстера окружающие воспринимали в совершенно особом ключе, а именно как присяжного балагура, как придворного шута, хотя наличие такого в штате Екатерины II отнюдь не предполагалось. Двор императрицы был организован как подлинно европейский, как просвещенно европейский, но, очевидно, в нем нашла себе лазейку традиция, идущая от тех дураков и дур, без которых был бы

совершенно невозможен придворный штат прежних царствований. Зарисовку, сделанную Сегуром, во многом дополняет и углубляет, выделяя именно буффонный, шутовской характер ролевой маски Л.А. Нарышкина, свидетельство Н. Андреева:

Вельможа (т. е. Л.А. Нарышкин – *Е. К.*) тем более опасный, что он под видом шутки, всегда острой и язвительной, умел легко и кстати высказать самую горькую правду (Андреев 1842: 483).

Эти слова исключительно важны, ведь фактически они определяют механизм шутовского поведения.

Весь круг привлеченных данных, при всей их пестроте, дает единую и цельную, хотя совсем не однослойную картину. Исходной точкой поведенческой программы Л.А. Нарышкина явилась ориентация на народный тип, определяя который Д.С. Лихачев отметил: "Говорят и видят правду дураки" (Лихачев–Панченко–Понырко 1984: 20). Причем, осваивая и перерабатывая традиционный национальный образ, Л.А. Нарышкин был убедителен, ярк, блистателен и при этом необыкновенно органичен.

Обнажение мира от условностей, показ его лживости и фальши, дерзкое и беспощадно точное раскрытие "голой правды" – все это не мог себе позволить даже самый знатный вельможа, а шут (и, пожалуй, только он один) мог. Данное условие, судя по всему, Л.А. Нарышкин достаточно четко осознавал, более того, в своем устном творчестве непосредственно исходил из него. Понимая, что вход в некоторые заповедные области допустим лишь для шута, он, хотя и аристократ до мозга костей, входя в эти области, вел себя как шут, а, выходя из них, опять становился вельможей.

Шутовство было важным, но все-таки всего лишь одним регистром в образе жизни Нарышкина, который характеризовала несомненная стилистическая полифония. Однако нарышкинский цикл едва ли не целиком построен по модели именно шутовского поведения, беспощадно оголяющего мир, резко, точно снимающего нарост привычных условностей. Один из этих анекдотов мы сейчас полностью и приведем, настолько он важен для понимания своеобразного нарышкинского наследия:

Однажды императрица Екатерина, во время вечерней Эрмитажной беседы, с удовольствием стала рассказывать о том беспристрастии, которое заметила она в чиновниках столичного управления и что, кажется, изданием "Городового положения" и "Устава благочиния" она достигла уже того, что знатные с простолюдинами совершенно уравниены в обязанностях своих пред городским начальством. "Ну, вряд ли, матушка, это так", – отвечал Нарышкин. "Я же говорю тебе, Лев Александрович, что так, – возразила императрица, – и если б люди твои и даже ты сам сделали какую несправедливость или ослушание полиции, то и тебе спуску не будет". – "А вот завтра увидим, матушка, – сказал Нарышкин, – я завтра же вечером тебе донесу". И в самом деле, на другой день, чем свет, надевает он богатый кафтан со всеми орденами, а сверху накидывает старый, изношенный сюртучишка одного из своих истопников, и, нахлобучив дырявую шляпенку, отправляется пешком на площадь, на которой в то время под навесами продавали всякую живность. "Господин честной купец, – обратился он к первому попавшемуся ему курятнику, – а по чему продавать цыплят изволишь?" – "Живых – по рублю, а битых – по полтине пару", – грубо отвечал торгаш, с пренебрежением осматривая бедно одетого Нарышкина. "Ну так, голубчик, убей же мне парочки две живых-то". Курятник тотчас же принялся за дело: цыплят перерезал, ощипал, завернул в бумагу и положил в кулек, а Нарышкин между тем отсчитал ему рубль медными деньгами.

"А разве, барин, с тебя рубль следует? Надобно два". – "А за что ж, голубчик?" – "Как за что? За две пары живых цыплят. Ведь я говорил тебе: живые по рублю". – "Хорошо, душенька, но ведь я беру не живых, так за что изволишь требовать с меня лишнее?" – "Да ведь они были живые". – "Да и те, которых продаешь ты по полтине за пару, были также живые, ну я и плачу тебе по твоей же цене за битых". – "Ах ты, калатырник, – взбесившись завопил торгаш, – ах ты, шишмонник этакий! Давай по рублю, не то вот господин полицейский разберет нас!" – "А что у вас за шум?" – спросил тут же расхаживающий, для порядка, полицейский. "Вот, ваше благородие, извольте рассудить нас, – смиренно отвечает Нарышкин, – господин купец продает цыплят живых по рублю, а битых по полтине пару; так, чтобы мне, бедному человеку, не платить лишнего, я велел перебить их и отдаю ему по полтине". Полицейский вступился за купца и начал тормозить его, уверяя, что купец прав, что цыплята точно живые и потому должен он заплатить по рублю, а если не заплатит, так он отведет его в сибирку. Нарышкин откланивался, просил милостивого рассуждения, но решение было неизменно. "Давай еще рубль или в сибирку". Вот тут Лев Александрович, как будто ненарочно, расстегнул сюртук и явился во всем блеске своих почестей, а полицейский в ту же минуту вскинулся на курятника: "Ах ты, мошенник! Сам же говорил, живые по рублю, битые по полтине и требуешь за битых как за живых!" Разумеется, Нарышкин заплатил курятнику вчетверо и, поблагодарив полицейского за справедливое решение, отправился домой, а вечером в Эрмитаже рассказал императрице происшествие, как только он один умел рассказывать, прищучивая и представляя в лицах себя, торгаша и полицейского (Жихарев 1955: 149–151).

Этот анекдот, надо полагать, позабавил собравшихся для "вечерней Эрмитажной беседы". Однако случай, разыгранный в лицах Л.А. Нарышкиным, должен был не только развеселить августейшую слушательницу и ее ближайшее окружение, но и преподнести им истины мало приятные, которые, может быть, императрица в глубине души и признавала, но старалась не подать виду. Она ведь даже и не пыталась что-то по существу менять в России; европеизм, просвещенность, преобразования – все это для нее было лишь маскарадом, игрой, рассчитанной на умных циников и наивных фантазеров. Не то чтобы императрица не относилась всерьез к делу Петра, – нет, просто она понимала, что попытка движения к структурным переменам может оказаться шагом в бездну, а ей нужен был прочный трон. Значит, оставалось представляться, играть в цивилизаторскую работу.

Приведенный анекдот как раз и основан на дерзком, беспощадном и одновременно забавном обнажении социального неравенства, стыдливо прикрытого фиговыми листками указов и реформ Екатерины II. Причем, общее развертывание сюжета идет по линии динамичного, последовательного, неуклонного раскрытия "голой правды". Сначала маскировка, а затем дешифровка Л.А. Нарышкиным своего высокого социального положения всякий раз кардинально меняет взаимоотношения между людьми, выделяя, акцентируя, обнажая то обстоятельство, что рабская робость низшего перед высшим, слабого перед сильным изнутри определяет характер екатерининской действительности, а блистательный фасад ее по сути-то практически ничего и не определяет.

Совершенно очевидно, что именно оголение, обнажение мира, собственно, и составляет нерв повествования, во многом обуславливая его эстетический эффект. Данная особенность присуща не только одному этому анекдоту, но и всему в целом устному творчеству Л.А. Нарышкина. Чтобы данный вывод не казался голословным, приведем еще один пример.

В уже цитировавшемся очерке Н. Андреева *Изустаная хроника* зафиксирован следующий

анекдот:

В 1787 году императрица Екатерина II, возвращаясь в Петербург из путешествия своего на Юг, проезжала через Тулу. В это время, по случаю неурожая предыдущего года, в Тульской губернии стояли чрезвычайно высокие цены на хлеб и народ сильно бедствовал. Опасаясь огорчить такую вестью государыню, тогдашний тульский наместник, генерал Кречетников, решился скрыть от нее грустное положение вверенного ему края и донес совершенно противное. По распоряжению Кречетникова, на все луга, лежавшие по дороге, по которой ехала императрица, были собраны со всей губернии стада скота и табуны лошадей, а жителям окрестных деревень велено встречать государыню с песнями, в праздничных одеждах, с хлебом и солью. Видя всюду наружную чистоту, порядок и изобилие, Екатерина осталась очень довольна и сказала Кречетникову: "Спасибо вам, Михаил Никитич, я нашла в тульской губернии то, что желала бы найти в других."

К несчастью, Кречетников находился тогда в дурных отношениях с одним из спутников императрицы обер-штальмейстером Л.А. Нарышкиным, вельможей, пользовавшимся особым ее расположением и умевшим под видом шутки ловко и кстати высказывать ей правду. На другой день по приезде государыни в Тулу, Нарышкин явился к ней рано утром с ковригой хлеба, воткнутой на палку, и двумя утками, купленными на рынке. Несколько изумленная такой выходкой Екатерина спросила его:

– Что это значит, Лев Александрович?

– Я принес вашему величеству тульский ржаной, двух уток, которых вы жалуete, – отвечал Нарышкин. Императрица, догадавшись в чем дело, спросила: почему за фунт покупал он этот хлеб? Нарышкин доложил, что платил за каждый фунт по четыре копейки. Екатерина недоверчиво взглянула на него и возразила:

– Быть не может! Это неслыханная цена! Напротив, мне донесли, что в Туле печеный хлеб не дороже копейки.

– Нет, государыня, это неправда, – отвечал Нарышкин, – вам донесли ложно.

– Удивляюсь, – продолжала императрица, – как же меня уверяли, что в здешней губернии был обильный урожай в прошлом году?

– Может быть нынешняя жатва будет удовлетворительна, – возразил Нарышкин, – а теперь пока голодно.

Екатерина взяла со стола, у которого сидела, писанный лист бумаги и подала его Нарышкину.

Он пробежал бумагу и положил ее обратно, заметив:

– Может быть это ошибка... Впрочем, иногда рапорты бывают не достовернее газет (Андреев 1842: 475–488).

Приведенные тексты, безусловно, имеют между собой много общего, соотносясь как фрагменты, а точнее, главы одного общего повествования – анекдотической биографии екатерининского вельможи, игравшего при блистательном дворе Екатерины II роль шута, через пародию и гротеск "снимавшего" с придворного быта и высшего чиновничье-

бюрократического мира всю его позолоту и мишуру и сумевшего даже создать на основе этой "смеховой работы" цепь ярких устных новелл.

Более того, в основе анекдотов лежит единый механизм подачи и разработки материала, ведь оба они построены по принципу обнажения мира. Тут многое проясняет образ центрального персонажа и одновременно автора (Л.А. Нарышкин), обладающего свободой жеста, поступка, острого, точного слова. Причем, центральному персонажу цикла присуща не только осознанная внеэтикетность поведения, но при этом еще свойственно особое неприятие условностей, пародирование их, выворачивание наизнанку, доведение до абсурда, до полного логического предела, когда создается своего рода условность условности: например, коврига, насаженная на палку, выделяет, подчеркивает, обнажает те уловки, которые предпринял тульский наместник, чтобы уверить Екатерину II в богатом и обильном урожае хлеба.

В результате, когда условность – а точнее, показная, нагло, беззастенчиво приукрашенная реальность – выведена на свет, разоблачена, в анекдотах и раскрывается во всей своей социальной остроте и неприглядности та внутренняя иерархия, которая во многом определяла жизнь русского общества екатерининской эпохи.

Анекдотические эпосы об А.Д. Копьеве, В.И. Апраксине и Л.А. Нарышкине, некоторые сюжетные узлы которых были реконструированы выше, несомненно, захватывают отнюдь не совпадающие срезы реальности и во временном отношении они имеют свои, может быть, и близкие, но все-таки не идентичные участки, исторические отрезки близко лежащих друг к другу эпох (екатерининское, павловское, alexандровское царствования). Наконец, сами личности А.Д. Копьева, В.И. Апраксина и Л.А. Нарышкина придают сконцентрированным вокруг них текстам совершенно особый стилистический колорит.

Иначе говоря, прямых пересечений и тем более совпадений не наблюдается. Однако все эти анекдотические эпосы объединяет то общее, что в целом они строятся по принципу обнажения, освобождения реальности от устоявшихся церемониальных норм.

Все дело в том, что в центре каждого из трех циклов находится тип шута, не только забавляющего окружающих, но и смело разрывающего цепь привычных условностей, открывающего мир "голой правды". Тем самым становится очевидным, что в конце XVIII – начале XIX веков в русском дворянском быту был особый реликтовый слой, оказавшийся вне мощного и широкого воздействия европеизаторских тенденций, которые, естественно, не могли перепахать всю русскую жизнь. Но при этом обнаруживается два варианта.

С одной стороны, были случаи, когда можно было оказаться незадетым "обучением" европейской культуре (В.И. Апраксин, как показывают факты, совершенно спонтанно ориентировался на национальный тип дурака). В то же время активно реализовывалась возможность, когда древние традиции шутовства органично входили в русский европеизированный дворянский быт, подключаясь к его нормам, но не растворяясь и не теряя своей специфики (А.Д. Копьев и Л.А. Нарышкин). По двум этим условно выделенным каналам и протекало проецирование фольклорного типа дурака в мир культуры.

3.2. Анекдоты о хвастунах

Хвастун – другой традиционный образ, с которым связана совершенно особая сфера народных анекдотов. К нему обычно стягиваются невероятные, "лживые" истории,

анекдоты-небылицы. В справочнике "Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка" в разделе анекдотов есть достаточно обширный подраздел: "Небылицы" (Сравнительный указатель сюжетов 1979: 370–380).

В следующей главе мы попытаемся выявить роль анекдота в литературном процессе пушкинской эпохи, что будет сделано в ходе изучения устных новелл Д.Е. Цицианова, складывавшихся в восприятии современников в особый анекдотический эпос, в книгу о "русском Мюнхгаузене". Дело в том, что наследие Д.Е. Цицианова представляет собой любопытную культурную модификацию народных анекдотов о небылицах. Так что об этой разновидности жанра, хотя и попутно, но будет сказано. Сейчас же ограничимся одним весьма показательным экскурсом в сферу русского литературного быта начала XIX столетия.

В свое время среди народных анекдотов о небылицах были популярны сюжеты о большом быке, об огромном шмеле, о невиданных размеров капусте, огурце, дыне, горохе и т.п. Многие из них зафиксированы в книге Е. Хомякова *Забавный рассказчик, повествующий разные истории, сказки и веселые повести* (1791) и в целом ряде других изданий. Интересное творческое преломление этих фольклорных мотивов находим у П.П. Свиньина (1787–1839), издателя *Отечественных записок*, собирателя русских исторических редкостей и известного рассказчика невероятных историй (считается, что его многочисленные небылицы легли в основу комедии А.А. Шаховского *Не любо – не слушай, а лгать не мешай*). В октябре 1822 года Всеволодом Всеволожским было устроено трехдневное празднество на мызе Рябово. Среди присутствовавших был и П.П. Свиньин. В его отзыве о празднестве восторженные впечатления гостя перерастают в традиционный анекдот о небылицах:

Об обеде и его "меню" рассказывать нечего, потому что само собой разумеется, он был верхом совершенства; но в пример изобилия и роскоши стола можно упомянуть о разварном осетре, только что полученном по почте с Урала и поданном в паровом котле, который, обернутый массою салфеток, был принесен на какой-то платформе (Бурнашев 1875: 192–193).

Собственно, П.П. Свиньин в данном случае создавал яркую гиперболу прошедшего празднества, творил **невероятное реальное происшествие**, при этом явно ориентируясь на модель анекдота о небылицах. Он, собиратель редкостей, коллекционировавший все истинно национальное, описывал событие на мызе Рябово, попутно признаваясь (и это признание высвечивает ту задачу, которую ставил перед собой П.П. Свиньин, реконструируя празднество):

Изливаю на вас мой восторг при зрелище такой-то исто-русской роскоши и такого великого, почти баснословного гостеприимства (Бурнашев 1875: 193).

Наиболее эффектным, феерическим, целиком гиперболизированным описанием прошедшего на мызе Рябово явился, однако, не этот отзыв, а заметка, которую П.П. Свиньин поместил в издававшихся им *Отечественных записках*:

Обед был в театральной зале на 120 приборов. В пример изобилия и изящества стола, упомяну о разварном осетре, поданном целиком в паровом котле. Без сомнения, рыба сия у Римского сибарита была бы смеряна, взвешена и превознесена тут же странствующим бардом; но мы в честь ее скажем только, что как ни усердно трудились мы над нею, но не смогли ее уничтожить (Свиньин 1822: 279).

Приведенная невероятная история, записанная в виде хроники и приравненная тем самым к абсолютно реальному факту, во многом, несомненно, фольклорна, непосредственно соотносясь с темами, образами и в целом с атмосферой совершенно определенного круга народных анекдотов.

Иными словами, П.П. Свиньин, выстраивая свой анекдот, опирался на национальную традицию, более того, он, судя по всему, пытался ее продолжить. И это не субъективно-индивидуальная черточка, не случайность, не исключение, а одна из характерных особенностей русского дворянского быта начала XIX столетия.

Так, например, М.Н. Лонгинов, комментируя басню И.А. Крылова *Лжец*, писал:

Анекдот, который рассказан при басне XLIX "Лжец", происходил в Петербургском Английском клубе и именно следующим образом. Копьев, автор комедии "Лебедянская ярмарка", говорил за обедом, будто ел огромную стерлядь, и прибавлял: "Она была длиной вот как от меня до... вот как до Ивана Андреевича" (Крылов сидел напротив него). Крылов отодвинулся в бок и спросил Копьева: "Не мешаю ли я вам?" (Лонгинов 1868: 1816).

Кстати, в крыловской басне нет образа большой рыбы, так что прямая аналогия тут невозможна. Баснописец явно опирался в данном случае не на какой-то определенный текст, а на фольклорные традиции, на темы и образы народных анекдотов о небылицах. Все дело в наличии некоторой общей тенденции, в том, что сюжеты, связанные с типом хвастуна и, соответственно, с кругом анекдотов о небылицах, не искусственно реконструировались и вводились в литературный быт конца XVIII – начала XIX веков, а были живой, полнокровной, органичной частью этого быта.

3.3. Анекдоты о простаках

Выше мы попытались показать, как тип хвастуна и концентрируемые вокруг него фольклорные тексты, социально и эстетически переакцентированные, становились фактом русской культурной жизни первых десятилетий XIX века. Обратимся теперь к другой крупной разновидности анекдота, на сей раз связанной с типом простака. Его феноменальная доверчивость традиционно порождает целые серии шуток, проделок, мистификаций, забавных историй, которые слагаются в особые анекдотические эпосы. Но совершенно необходимо выделить еще одного персонажа или даже группу персонажей, непременно входящих в циклы о простаках. Это – насмешники, мистификаторы, "острословы-проказники".

В анекдотах о мнимых дураках, виртуозно обнажающих глупость окружающих, дураках наизнанку, дураках-шутах в центре повествования находится именно мастер на всевозможные проделки (наивность, простоватость окружающих лишь оттеняет стержневой образ, "играет" на него). В анекдотах же о простаках тип "острослова-проказника" очень часто присутствует, но не доминирует, сместившись на периферию, существуя лишь для контраста и противопоставления. Колкие и едкие остроты, грубовато-резкие, сочные насмешки, дерзкие, артистичные, насквозь театральные буффонады и надувательства окружают колоритную и яркую фигуру простака, помогая ей раскрыться во всем великолепии и блеске, делая эстетический эффект, производимый личностью простака, особенно неотразимым.

Как видим, смещение, а точнее, перестановка центра привела к тому, что из одного анекдотического эпоса вырос другой, имеющий иную художественную установку. Тем не

менее ряд общих черт сохранился. Но обратимся к анекдоту о простаке.

Корнями своими он уходит в глубокую древность. Видимо, впервые литературное закрепление он получил в уже упоминавшемся сборнике Гиерокла (цикл рассказов о жителях фракийского города Абдеры). Обильное хождение анекдоты о простаках получили в средневековой повествовательной литературе – в фаблю, фацециях, шванках. Все это было еще на фольклорном или полуфольклорном уровне. На рубеже перехода к Новому обществу анекдоты и, в частности, анекдоты о простаках были отфильтрованы, литературно переработаны, кардинально переосмыслены в *Декамероне* Боккаччо.

Есть в *Декамероне* целый ряд новелл о живописцах. Художники Буффальмако, Бруно и Нелло ди Дино – лица вполне реальные. О шутках и проделках Буффальмако, кстати, писали также Саккетти и Вазари. Все эти художники у Боккаччо – острословы и мистификаторы, дурачащие и высмеивающие простаков, среди которых наиболее характерны, по емкому определению А.Н. Веселовского

два оригинала: художник Каландрино, недалекий, живущий в страхе своей жены, способный поверить всякой небылице, – и болонский доктор Симоне, такой же, как и он, простак, только ученый. Что у них общее – это легко воспламеняющееся самомнение; потешники любят ими, бережно подходят к объекту анализа, поставят вопрос, поддадут, где надо, и тайные помыслы Каландрино и Симоне расцветают перед ними во всей их откровенности: Каландрино считает себя неотразимым для женщин, Симоне млеет в сознании своей учености, обаяния и привлекательности (Веселовский 1915: 470).

Таково то классическое выражение, которое получили в литературе анекдоты о простаках. Оно весьма специфично, связано с бытом предренессансной Италии и в то же время несет в себе несомненный типологический смысл. Более того, нам даже представляется, что характеристика Каландрино и Симоне, сделанная А.Н. Веселовским, по сути дела, дает модель простака как героя особого анекдотического эпоса. В этом предстоит еще не раз убедиться.

Имя Сальваторе Тончи (1756–1844) по праву принадлежит русской культуре первых десятилетий XIX века. У себя на родине, в Италии, он был известен как поэт, во всяком случае именно за заслуги в области лирического творчества был избран членом академии Arcadia и президентом академии De'Forti.

Перебравшись в самом начале века в Россию, Тончи никогда уже ее больше не покидал, став яркой фигурой в жизни русского общества. Особенно прославился он как живописец. Его кисти принадлежит роспись Вознесенского монастыря в Москве, портреты П.И. Багратиона, А.А. Безбородко, Е.Р. Дашковой, Г.Р. Державина, Ф.В. Ростопчина, А.В. Суворова. Портреты работы Тончи пользовались исключительной популярностью среди русской знати. Но все-таки прежде всего он был известен как богато одаренная, многогранная личность, как забавный собеседник и, наконец, как герой анекдотического эпоса. Что же делало фигуру Тончи столь своеобразно-привлекательной в глазах современников?

Очень выразительное свидетельство оставил С.П. Жихарев:

Он (Тончи – *Е. К.*) занимал всю беседу. Удивительный человек! Кажется живописец, а стоит любого профессора: все знает, все видел, всему учился. Толковал о политике, науках, современных открытиях, рассказывал разные анекдоты, один

другого занимательнее (Жихарев 1955: 200).

Показательно, что, говоря о многогранности дарований Тончи, Жихарев особо выделяет талант собеседника, то виртуозное владение искусством общения, которое вызывало в высшем кругу к Тончи пристальный интерес.

Свидетельство это существенно дополняет и углубляет характеристика, которую дал Тончи в свое время Н. Мельгунов:

Поэт, мыслитель, живописец и музыкант, он представлялся на дальнем севере каким-то обломком эпохи Возрождения (Мельгунов 1861: 8).

Здесь подчеркнута именно многогранность Тончи, видимо, сильно поражавшая современников. Однако не следует забывать, что эта чрезвычайно богато одаренная личность очень часто воспринималась в пародийно-комическом ключе. Все дело в некоторых психологических черточках. Причем, они не просто были присущи Тончи, – в своем поведении он их остроумно обыгрывал и даже гротескно подчеркивал.

А.Я. Булгакову, своеобразному летописцу старой Москвы, принадлежит следующая необыкновенно ценная зарисовка:

Он (Тончи – *Е. К.*) был, несмотря на свои не молодые уже лета, ветрен, легковерен, имел высокое о себе мнение, сохранял всегда память о прежней своей красоте; как все итальянцы, он любил поболтать, побуффонить... По веселому и снисходительному своему нраву, Тончи не оскорблялся никогда шутками, которые другие позволяли себе над ним, но зато и мы не затыкали себе ушей, когда он начинал сам превозносить все свои таланты и преимущества (Булгаков 1904: 122).

Обратите внимание: получается, что был как бы заключен негласный уговор – Тончи милостиво принимал вышучивания и розыгрыши, но зато и ему позволяли развернуться во всем блеске, не чинили препятствий свободному полету его пылкой фантазии. Так совместными усилиями и разыгрывались ко всеобщему удовольствию живые, яркие спектакли.

Хочется сделать еще одно наблюдение. Свидетельство А.Я. Булгакова, воскрешая своеобразную, колоритную фигуру Тончи, полностью соответствует той типологической модели простака, которую мы видим в *Декамероне* Боккаччо (вспомним формулу А.Н. Веселовского).

Рассказы о шутках и проделках, связанных с именем Тончи, были достаточно популярны в русском обществе и воспринимались в особом эстетическом ключе. При этом важно, что он сам ощущал себя главным участником действия, а насмешки над собой и разного рода мистификации, видимо, признавал вполне правомерными как необходимые реплики точно подыгрывающих партнеров. Возможно, он даже провоцировал такие шутки и розыгрыши.

Характерно, например, что Тончи называл себя "московским Юпитером". Несомненно, то был вызов (= приглашение к совместному творчеству) московским "острословам-проказникам", присяжным мистификаторам. И они откликнулись незамедлительно, шлифуя и оттачивая тот гротескный образ, который предлагал Тончи.

Например, Ф.В. Ростопчин, близкий его приятель и одновременно комический антагонист, обычно представлял Тончи как "бессмертного философа" (тот был известен в великосветских гостиных забавными, остроумными беседами о мнимости всего

существующего), "величайшего мужа всех времен". Ясно, что это диктовалось условиями игры, свободной, естественной, глубоко импровизационной, но ориентированной на определенные литературные модели. Причем, Тончи не одевал на себя маску, не представлялся, не придумывал некий экстравагантный стиль жизни, просто он свое поведение соотносил с готовой формой, со всегда легко узнаваемой маской простака. А присяжные мистификаторы шлифовали эту форму, доводя ее до блеска.

Иными словами, существовала совершенно реальная основа – необыкновенно пылкое воображение Тончи, феноменальная способность мгновенно предаваться страху, меланхолии, веселью и, наконец, самомнению. Врожденный артистизм Тончи делал все эти проявления его натуры эстетически значимыми, что современники чувствовали и на что творчески реагировали. Приведем такой характерный факт.

Известно, что в войну 1812 года "одержимый страхом, разными странными и нелепыми мыслями и страхась истязаний, представлявшихся воображению его, Тончи решился упредить своих убийц и, вынув из записной своей книжки перочинный ножик, решился перерезать себе горло, но не умел или не смог довершить роковое свое намерение" (Булгаков 1904: 124). Тончи боялся, что его примут за французского шпиона и совершат над ним расправу. Не исключено, что этот страх искусно подогревался Ф.В. Ростопчиным, известным гонителем французов. Происшествие это впоследствии приобрело известность и опять-таки не без влияния Ф.В. Ростопчина:

Граф Ростопчин заставлял не один раз московского Юпитера рассказывать странный этот эпизод, но никто из нас не мог никогда понять, что могло послужить поводом к такой отчаянной решимости. Тончи заключал обыкновенно темный свой рассказ сими словами: "Может быть, Провидение хотело доставить мне случай написать прекрасную эпическую поэму. И, действительно, я видел себя тогда в положении совершенно необыкновенном: я находился между жизнью, смертью и вечностью; я держал в руке моей горловую жилу и слабый ножик, который должен был прекратить все мои страдания и бедствия; я видел минуту, в которую должны были слиться эти три капли: жизнь, смерть и вечность!.." Граф Федор Васильевич (Ф.В. Ростопчин – *Е. К.*) разливал обыкновенно сам при конце обеда какое-нибудь сладкое вино. Обращаясь один раз к Тончи, он сказал ему: "Позвольте мне, бессмертный философ, сделать вам предложение смешать в рюмке вашей те бессмертные три капли, которые в злосчастное некогда время угрожали прекратить жизнь одного из величайших мужей новейших времен!" Тончи прежде всех начал смеяться шутке графа Ростопчина (Булгаков 1904: 124–125).

Обратите внимание: текст построен на обыгрывании репутации человека, мнящего себя великим мыслителем, но при этом оказывающегося в жизни невероятно легковерным, доверчивым до невозможности. И вот что еще любопытно: финальная реплика Ростопчина буквально врезается в поток внешне глубокомысленных рассуждений, и тут же вся претенциозность улетучивается; образ философа смещается в бытовую, даже пародийно-гротескный план, и выясняется, что Ростопчин задел некую корневую основу, дал ей обнажиться, снял внешние напластования.

Итоговая пуантирующая фраза открывает в философе предельно наивного человека, который в смутную военную годину решил (не без влияния Ростопчина, обожавшего мистифицировать тех, кто как бы самой природой создан для розыгрышей), что его примут за шпиона и убьют, а в мирное время попытался придать своим страхам какой-то философский оборот. Финальная реплика стряхивает с образа Тончи мнимую глубокомысленность, и под маской философа оказывается веселый, забавный простак,

классический герой старинных анекдотов, которого Боккаччо перевел из средневекового мира в новое социально-эстетическое измерение.

Перед нами чрезвычайно показательный пример того, как международный фольклорный образ простака включался в систему русской дворянской культуры конца XVIII – начала XIX веков. Кстати, Тончи еще интересен и тем, что он был в московском обществе как бы живым воплощением духа европейского Возрождения. Но рядом с культурным типом, перенесенным на русскую почву извне, были личности, явно перекликавшиеся с "поведенческой маской" Тончи, с образом простака, но выросшие уже из этой почвы, уходящие корнями в русский национальный опыт и одновременно стоящие на подлинной высоте европейской культуры.

На протяжении первых десятилетий XIX века в московском обществе имели довольно активное хождение истории, в центре которых находились фигуры двух писателей, родственников и приятелей-антагонистов, устойчивые репутации которых непосредственно были связаны с традиционной парой **насмешник-простак**. Это были Алексей Михайлович и Василий Львович Пушкины, герои популярного анекдотического эпоса, который в целостном своем виде так и не был до сих пор реконструирован. Попытаемся восстановить хотя бы общие его очертания.

Вот зарисовка с натуры, сделанная К.Н. Батюшковым:

<А.М. Пушкин> с утра самого искал кого-нибудь, чтоб поспорить и доказывал с удивительным красноречием, что белое – черное, черное – белое, который вздохнуть не давал Василию Львовичу и теснил его неотразимой логикой (Батюшков 1886: 268–269).

Колкий, склонный к парадоксам ум одного и добродушие и наивность второго составляли непремennую особенность быта старой Москвы. Характеры их с наибольшей полнотой и яркостью раскрывались во взаимных столкновениях, в пародийных литературных битвах, что как раз и явилось почвой для появления двух легендарных репутаций, которые в сознании современников существовали именно рядом, как контрастная пара.

Далеко не случайно П.А. Вяземский заметил, сообщая А.С. Пушкину о смерти А.М. Пушкина:

Бедный и любезный наш Алексей Михайлович умер и снес в могилу неистоимый запас шуток своих на Василья Львовича. Не выдавши их вместе, ты точно можешь пожалеть об утрате оригинальных и высококомических сцен (Пушкин 1937а: 181).

Существенно, что давая общую оценку личности А.М. Пушкина, П.А. Вяземский рассматривает ее именно в соотнесении с личностью В.Л. Пушкина и подчеркивает, что нужно было их видеть вместе, что порознь друг от друга они теряли значительную долю оригинальности и уже не воспринимались как эстетически самоценное явление.

Рассказ об этом весьма популярном в свое время "дуэте" необходимо предварить небольшой справкой об А.М. Пушкине, имя которого к настоящему времени практически совершенно забыто.

А.М. Пушкин (1769–1825) дилетантствовал в поэзии и театральных переводах, был известен он и как актер-любитель. Но для нас сейчас представляют интерес не отдельные стороны его литературной деятельности, в общем-то не выходящей за пределы домашнего творчества, а сам А.М. Пушкин, как культурный тип. Кстати, в "допожарной

Москве" прежде всего были на виду не столько его сочинения, сколько он сам, фигура необыкновенно яркая и характерная.

Годы своего детства и отрочества А.М. Пушкин находился на попечении куратора Московского университета И.И. Мелисина. Тогда, в атмосфере интенсивного приобщения к европейским культурным ценностям, и утвердились, оформились определяющие черты его личности:

Алексей Михайлович получил образование в духе философии XVIII века и впоследствии стал отъявленным вольтерянцем... (Батюшков 1886: 686).

Репутация вольнодумца постоянно сопутствовала А.М. Пушкину. Суммируя свидетельства современников, Д.Д. Благой отметил:

Алексей Михайлович славился по Москве своим отчаянным и смелым политическим радикализмом (Благой 1950: 41).

То было, конечно, вольнодумство особого толка, вольнодумство согласно понятиям барской Москвы, но тем не менее в нем явственно ошутим и опыт французской философии XVIII века и уроки европейской политической истории. Вообще необходимо постоянно учитывать, что тесное переплетение черт, идущих от старомосковского быта и шире – от комплекса национального балагурства, с чертами тонкого, рафинированного европеизма находило в личности А.М. Пушкина самое непосредственное выражение.

При всей изысканности, отфильтрованности своей речи, он сохранил вкус к грубовато-резкому, сочному "красному словцу". Производило это особый, неповторимый эффект. Обратимся к следующему мемуарному свидетельству, во многих отношениях чрезвычайно показательному:

... Он (А.М. Пушкин – *Е. К.*) говорил, что Расин скотина... Это слово **скотина**, которое не сходило у него с языка, или, правильнее, поминутно сходило, может дать подумать незнавшим его, что он был несколько грубой и цинической природы. Вовсе нет: во всем прочем отличался он изящною вежливостью, мог бы быть образцовым маркизом при старом Версальском дворе. Эти противоположности придавали заманчивое своеобразие всей постановке его (Вяземский 1883: 176–177).

Итак, не было ничего натянутого, надуманного, эклектичного, внутренне противоречивого в экстравагантном поведении А.М. Пушкина, который был одновременно московским барином и подлинным европейцем. Показательно, что в его парадоксальных выходках не было ни малейшей позы. Вновь предоставим слово П.А. Вяземскому:

Трудно определить его (А.М. Пушкина – *Е. К.*): одно можно сказать, что он был соблазнительно-обворожителен. Бывало изъяснит он мнение, скажет меткое слово, нередко с некоторым цинизмом, и то и другое совершенно в разрезе мнениям общепринятым и все это выразит с такою энергической и забавною мимикой, что никто не возражает ему, а все увлекаются взрывом неудержимого смеха... И все это делал он и говорил вовсе не из желания казаться странным, оригинальным, рисоваться. Он был необыкновенно прост в обхождении: нет, он был таковым потому, что таков был склад ума его (Вяземский 1882: 396).

Приведенное свидетельство убедительно показывает, насколько органичен был А.М. Пушкин, мистифицируя, обнажая, высмеивая простаков, насколько естественен для

него был пародийно-эксцентрический образ жизни. Вообще, пушкинский поведенческий стиль функционально во многом близок проделкам и остроумным ответам того фольклорного дурака, который высвечивает, выявляет глупость окружающих.

Не случайно практически все рассказы об А.М. Пушкине строятся на принципе обнажения, гротескного подчеркивания чьей бы то ни было наивности, доверчивости, несообразительности, на принципе оголения, раздевания реальности, когда условности, этикетные нормы поведения даже не отбрасываются, а заостряются, доводятся до абсурда. А.М. Пушкин виртуозно обрабатывал, шлифовал, доводил до полного блеска глупость окружающих, изящно и дерзко мистифицировал простаков, живо, достоверно, убедительно демонстрировал скрытые механизмы человеческого поведения:

А.М. Пушкин забавно рассказывает один анекдот из своей военной жизни. В царствование императора Павла командовал он конным полком в Орловской губернии. Главным начальником войск, расположенных в этой местности, было лицо, высокопоставленное по тогдашним обстоятельствам и немецкого происхождения. Пушкин был с ним в наилучших отношениях, как по службе, так и по условиям общежительности. Однажды и совершенно неожиданно получает он, за подписью начальника, строжайший выговор, изложенный в выражениях довольно оскорбительных. Пушкин тут же подает рапорт о сдаче полка по болезни своей старшему по нем штаб-офицеру и просит о совершенном своем увольнении. Начальник посылает за ним и спрашивает о причине подобного поступка. "Причина тому, – говорит Пушкин, – кажется, довольно ясно выражена в бумаге, которую я от вас получил". – "Какая бумага?" Пушкин подает ему полученный выговор. Начальник прочитывает его и говорит: "Так эта-то бумага вас огорчила? Удивляюсь вам! Служба одно, а канцелярия другое. Какую бумагу подаст мне она, я ту и подписую. Службою вашею я совершенно доволен и впредь прошу вас, любезнейший Пушкин, не обращать никакого внимания на подобные глупости";

А.М. Пушкин спрашивал путешествующего англичанина: "Правда ли, что изобрели в Англии машину, в которую вводят живого быка и полтора часа спустя подают из машины выделанные кожи, готовые бифтексы, гребенки, сапоги и проч." – "Не слышал, – простодушно отвечал англичанин, – при мне еще не было; вот уже два года, что я разъезжаю по твердой земле. Может быть, эта машина изобретена без меня и т.д. (Русский литературный анекдот 1990: 129–130).

Поведенческий стиль В.Л. Пушкина функционально близок тому фольклорному дураку, которого отличает феноменальная наивность, не тому, который потешается, а тому, над которым потешаются. Таким образом, двое Пушкиных блистательно реализовали те две основные возможности, которые дает фольклорная модель дурака.

А.М. Пушкин ориентировался на тип шута, балагура, В.Л. Пушкину пришлось в пору роль простака. Они были очень нужны друг другу. А.М. Пушкин придавал забавным проявлениям личности своего родственника-друга особую остроту и пикантность, а В.Л. Пушкин, в свою очередь, представлял для своего насмешника-антагониста благодатнейший материал, просто золотую жилу. Почему же все-таки он был столь необходим для известного в старой Москве мистификатора и забавника? Чтобы разобраться в этом, остановимся поподробнее на фигуре В.Л. Пушкина.

В русском литературном быту начала XIX столетия он занимал свое особое место. Классик по убеждениям, как поэт писавший гладко и чисто, В.Л. Пушкин выделялся тем, что пылко, даже слишком пылко (с "перебором") защищал свою творческую позицию,

будучи настолько серьезен, при мелкотемности собственного творчества, что хотелось его пародировать. Однако игровой интерес вызывал уже самый его облик, характерная манера поведения.

Дело в том, что В.Л. Пушкин любил пофорсить, одевался по самой последней парижской моде, считал себя щеголем и, главное, совершенно неотразимым для женщин, все это при весьма забавной фигуре, в которой современники неизменно подчеркивали "косое брюхо". Указанные грани характера любопытны и даже не исключено, что смешны, но все-таки не несут в себе особого комического заряда. Понадобился некоторый толчок, превративший все эти черточки в яркий пародийный тип, и они заиграли, заискрились, стали выразительным фактом литературного быта и, в целом ряде случаев, фактом литературы.

Обратимся к чрезвычайно любопытной переписке двух московских барышень, которая была в свое время опубликована под названием: *Грибоедовская Москва в письмах М.А. Волковой к В.И. Ланской. 1812-1816*. В письме от 2 февраля 1814 года В.Л. Пушкину дается следующая характеристика:

Бедный человек, что ему ни скажи, он всему верит, оттого его очень часто мистифицируют. Прошлый раз Вяземский, Алексей Пушкин и Левашов взялись уверить его, что, судя по некоторым из моих речей, я более чем в восторге от его особы. Сначала он начал самодовольно посмеиваться с видом, показывающим, что он отчасти верит их словам и, наконец, благодаря старанию этих господ, окончательно убедился в справедливости их рассказа... Мне заранее представляется сдержанный смех, сияющая физиономия и т.д. Он страшно растолстел и сделался крайне безобразен (Волкова–Ланская 1874: 554–555).

Приведенное свидетельство весьма симптоматично. В нем необыкновенно живо воссозданы некоторые черты личности В.Л. Пушкина – крайняя наивность, доверчивость в сочетании с забавной самоуверенностью, детское желание пофорсить, покрасоваться, обольстить. Все эти черты, выделенные, маркированные, осознанные как некий центр личности, стали основой для постепенно слагавшегося пародийного типа с устойчивой комической репутацией. Естественно поэтому, что реальную личность В.Л. Пушкина окружала атмосфера забавных историй и остроумных розыгрышей, атмосфера творческой игры, ярких импровизаций.

Круг рассказов, циклизированных вокруг его имени, возник и утвердился на основе эстетически организованных эпизодов, принадлежащих русскому литературному быту начала XIX столетия. Ощущение того, что окружавшие личность В.Л. Пушкина розыгрыши и шутки, при всей своей жизненной убедительности, были в то же время несомненными художественными текстами, даже в первую очередь именно художественными текстами, очень точно передал П.А. Вяземский:

Все эти колкости были одне веселые вспышки и не посягали на дружеские сношения двух родственников и приятелей. Это были комические сцены, разыгрываемые на домашнем театре, к удовольствию и гомерическому смеху благосклонных зрителей и слушателей (Вяземский 1866: 885).

Интересно, что в "комических сценах", помимо центральной пары **В.Л. Пушкин – А.М. Пушкин**, участвовал еще целый ряд персонажей, функция которых была в своего рода подыгрывании. Зрители как бы втягивались в яркие импровизационные спектакли, начинали творить в рамках той эстетической системы, структурным центром которой

являлись шут и простак, дурачащий и одурачиваемый.

Взаимоотношения двух прятелей-антагонистов во многом отличало вышучивание одним литературных опытов другого и, наоборот, хотя в большинстве случаев в наступательной позиции находился А.М. Пушкин, как того и требовала взятая им на себя роль.

Известно, например, что он с присущим его разговору парадоксальным своеобразием определял поэтическую продукцию В.Л. Пушкина как "жидень". Сохранился и такой эпизод:

Этот того, по обыкновению, дурачил и ругал. "Кто тебя просил написать ко мне глупое посланье, да и напечатать еще его в твоих сочинениях, которые на всех навязываешь и никто их не берет? Это делает другой, такой же дрянной поэт, как ты, Хвостов; но этот, по крайней мере, сенатор, годится при случае, а ты ни к черту не годишься". Смешнее всего, что Василий Львович серьезно все принимает и оправдывается (Булгаков 1901: 469).

Вся прелесть приведенного рассказа, безусловно, заключается именно в том, что Василий Львович принял за правду то, что было сказано в шутку. В отличие от Д.И. Хвостова, творения которого страдали нелепостью образов и звуковой какофонией, он писал достаточно легко и гладко. Тем не менее, В.Л. Пушкин отнесся к словам известного насмешника совершенно серьезно. Поэтому-то он и оправдывается. В результате его способность принимать за реальность самые очевидные фантазии, верить любой небылице оказывается резко подчеркнутой, обнаженной.

Иначе говоря, А.М. Пушкин буквально спровоцировал Василия Львовича, вынуждая его горячо и страстно оправдываться. А то, что речь шла о делах литературных, должно было придать интонациям В.Л. Пушкина, всегда пылкого в выражении своих творческих пристрастий, оттенок особой взволнованности и исключительной серьезности, что в общем пародийном ключе ситуации было особенно забавно. При этом следует учитывать, что циркулировавшие в московском обществе рассказы о В.Л. Пушкине не просто были пронизаны литературными темами, – в целом ряде случаев они из фактов быта просто переходили в ранг литературы.

Однажды А.М. Пушкин распустил слух о смерти своего родственника и приятеля. Василий Львович, при всем своем легендарном долготерпении, не выдержал и обиделся. В результате появилось стихотворение *На случай шутки А.М. Пушкина, который утверждал, что я умер*. Оно было напечатано в 1815 году в *Российском Музее*. Приведем фрагменты из этого любопытного поэтического творения, явившегося серьезным, даже трагичным по настрою ответом на забавный розыгрыш. Можно даже сказать, что это стихотворение явилось кульминацией пародийной ситуации (мистифицируя Василия Львовича, А.М. Пушкин как раз и стремился вырвать у него признание предельно серьезное, лишенное и тени улыбки или иронии, что и вызывало, собственно, бурную комическую реакцию):

Я умер для бесед, где карточной игрой

Здоровье, разговор и время убивают;

Я умер и для тех, где ближних в час иной

Поносят и ругают

.....
Однофамилец мой, как хочет, рассуждает,

Но, вопреки словам его,

В душе своей он точно знает,

Что жить еще хочу и жив я для него.

(Пушкин 1822: 143)

Однако забавные истории о В.Л. Пушкине не просто в целом ряде случаев становились фактами литературы, – они в своей основе во многом были литературны. Так, например, П.А. Вяземский указал даже на совершенно определенный литературный источник ролевой маски В.Л. Пушкина:

Милый и незабвенный наш Василий Львович Пушкин был в своем роде наш Поансине: А.М. Пушкин, Дмитриев, Дашков, Блудов и другие приятели его не щадили доверчивости поэта (Вяземский 1883: 413).

Б.Л. Модзалевский следующим образом прокомментировал это высказывание:

Доверчивый парижский литератор Poinsinet, над которым потешались его приятели (Пушкин 1926: 461).

Мнение П.А. Вяземского, свидетеля весьма компетентного, заслуживает доверия. Вместе с тем ролевою маску В.Л. Пушкина ни в коей мере нельзя сводить к образу Поансине.

Как не заимствовал ни у кого свой парадоксальный острый ум А.М. Пушкин, так и В.Л. Пушкин не подражал чьей бы то ни было бесхитростности и наивности. Просто две эти фигуры представляли собой два своеобразных, специфических варианта распространенных типов насмешника и простака.

Доверчивость, наивность, способность поверить всякой небылице и при этом "легко воспламеняющееся самомнение", когда "герой" буквально млеет в сознании своей красоты (неотразимости) и учености (талантливости), – таковы те общие черты, которыми традиционно наполняется образ простака. Комплекс этих черт, закрепленный в национальной памяти и откорректированный в процессе ориентации на европейский культурный опыт, в русском литературном быту начала XIX столетия породил целый ряд интересных и оригинальных явлений, к числу которых, несомненно, относится и личность В.Л. Пушкина.

Реконструируя целый ряд анекдотических эпосов, воссоздавая мир русского анекдота конца XVIII – начала XIX веков, мы вычленили несколько типов, вокруг каждого из которых был сконцентрирован свой особый репертуар сюжетов. При этом важно было показать, как данные типы, имеющие многовековую традицию, и связанные с ними фольклорные тексты проецировались в русскую культуру того времени, как они функционировали в ней, переосмысленные в соответствии с ее тенденциями и

спецификой.

Можно ли теперь считать, что заложена основа классификации русского анекдота? Нет, конечно, да мы и не стремились к этому. Важно было дать толчок, предложить принцип давно назревшей систематизации материала. Иными словами, исходя из самых предварительных разработок, был намечен подход к созданию классификационной сетки, которая могла бы дать развернутое представление о сюжетном репертуаре русского литературного анекдота.

Теперь возьмем один (из той "триады", что была рассмотрена выше) тип анекдота – о хвастунах – и детально реконструируем входящий в его систему анекдотический эпос, а затем на этом материале попытаемся определить место анекдота в литературном процессе пушкинской эпохи.

© 1995 by Efim Kurganov

Department of Slavonic and Baltic Languages and Literatures, University of Helsinki