

И. АННЕНСКИЙ ЗАМЕТКИ О ГОГОЛЕ, ДОСТОЕВСКОМ, ТОЛСТОМ*

ЮМОР КАК КАТЕГОРИЯ ЭСТЕТИКИ И. Ф. АННЕНСКОГО Вступительная статья

Среди обширного и многообразного по своему составу наследия И. Ф. Анненского важное место занимают его критические работы о русских классиках. Значительная часть этого наследия была опубликована еще при жизни Анненского и в 1979 г. была переиздана в томе его критической прозы, вышедшем в академической серии «Литературные памятники»¹. Однако в архиве поэта наряду с известными и опубликованными работами хранятся многочисленные конспекты лекций, наброски статей, черновики незаконченных работ, отражающие его многолетние напряженные размышления о русской классической литературе. Чрезвычайно показательны некоторые весьма объемистые рукописи, содержащие в основном выписки из произведений Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского². Анненский как ученый, педагог, критик тщательно изучал творчество этих писателей и был блистательным знатоком текстов любимых им произведений.

Публикуемые «Заметки о Гоголе, Достоевском, Толстом» являются дополнением к статьям Анненского о русских классиках. По ряду положений эти «Заметки» ближе всего примыкают к статьям о Гоголе и особенно к статье «Эстетика „Мертвых душ“ и ее наследие». Однако ценность этих заметок заключается не только в интересных высказываниях о Гоголе, Достоевском, Толстом. Существенный интерес представляют содержащиеся в них пространные рассуждения, проясняющие некоторые важные положения общеэстетических воззрений Анненского. Прежде всего речь идет о столь часто встречающемся в его статьях понятии «юмор», которое не всегда может быть точно определено и очерчено в своих границах. Говоря о Гоголе, Гейне, Лермонтове, Достоевском, Анненский определяет у каждого из этих писателей особый тип проявления «юмористической»

* Первая публикация: Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40. № 4. С. 378—386.

¹ Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979.

² См., например: Материалы для работы о Пушкине... (РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, № 198, 179 л.); Звуки и ритмы в пушкинской драме... (РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, № 185, 14 л.); Выписки из произведений Достоевского... (РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, № 196, 372 л.); Слог Достоевского (РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, № 197, 4 л.).

соотнесенности мечты и действительности, характеризующий важнейшие черты творческого метода художника. Наиболее ярко выраженный «юмористический» тип творчества он находит у писателей, внутренне связанных с романтизмом. Так, например, в статье «Эстетика „Мертвых душ“ и ее наследие» Анненский называет Гоголя «тревожным гением юмора», а о Толстом говорит, что «это Гоголь, из которого вышла романтика» (КО. С. 231).

Очевидно, понятие «юмора» в эстетике Анненского сродни «романтической иронии», теорию которой разработали иенские романтики, и прежде всего Фр. Шлегель. Однако отсюда не следует, что Анненский прямо перенес из эстетики романтизма одно из основных ее положений в свою художественную систему. Здесь интересно и важно то, как были восприняты и вплавлены в систему Анненского (не только критика, но и поэта) традиции романтизма. Пристальное изучение статей Анненского, и в частности публикуемых заметок, позволяет говорить о его глубоких творческих связях с немецкой культурой XVIII–XIX вв., а также о самом характере восприятия Анненским этой культуры.

О разнородности всевозможных культурных традиций и влияний, органически пережитых Анненским и нашедших оригинальное преломление в его творчестве, писалось неоднократно. О связях творчества И. Анненского с русской лирикой, французским символизмом, античной эстетикой писал А. В. Федоров.³ Л. Я. Гинзбург отметила культурную многоплановость творчества Анненского–поэта: «Много напластований обнаруживается даже в пределах небольшого по объему „Кипарисового ларца“: русская лирическая классика, русский романс, французский и русский символизм, эпохальное эстетство и стиховое экспериментаторство <...> и в то же время воздействие психологической прозы XIX века»⁴. Среди всех перечисленных «составляющих», ни одна из которых не исчерпывает, не определяет до конца художественную систему Анненского–поэта, критика, ученого–филолога, свое место по праву должна занять немецкая культура эпохи романтизма.

Не только поэзия Г. Гейне, которому Анненский посвятил свои статьи «Гейне и его „Романцеры“» и «Генрих Гейне и мы (1856–1906)», была близка ему в немецкой литературе. В его рукописях мы встречаем целый ряд имен немецких писателей и философов, предшественников и современников Гейне: Жан–Поля Рихтера, И.–В. Гёте,

³ См.: Федоров А. В. Поэтическое творчество Иннокентия Анненского // Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 36–60; также в кн.: Федоров А. В. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984. С. 76–169 (глава «Лирическое творчество»).

⁴ Гинзбург Л. Я. О лирике. Изд. 2-е. Л., 1974. С. 312.

Г. В. Гегеля, И.-Г. Фихте, Ф. Шлегеля, М. Лазаруса, Р. К. Готшалля, Г. Лотце, Л. Берне. Анненский обращается и к тем писателям и философам, чьи произведения были особенно ценимы романтиками и Гёте: Аристофану, Шекспиру, Л. Стерну и др. Центральной темой рассуждений, где фигурируют эти имена, является юмор. Свои мысли Анненский зачастую подкрепляет весьма обширными цитатами из сочинений некоторых из этих писателей. Собственно теме юмора посвящены пространные рассуждения в нескольких рукописях Анненского. Помимо публикуемых заметок, тема эта разрабатывается в рукописи «Звуки и ритмы в пушкинской драме»⁵ (здесь она возникает среди выписок из произведений Пушкина) и в рукописи, начинающейся словами «Драма Гоголевской жизни и ее развязка»⁶.

Как же понимал Анненский юмор и как это понятие соотносится с романтической иронией?

Для романтиков ирония являлась тем синтезирующим началом, в котором примирялись противоположности; в постоянно возобновляющемся синтезе идеальное, абсолютное иронически сопрягалось и примирялось с эмпирическим и конечным. Родоначальник романтической иронии Фр. Шлегель писал: «Идея есть понятие, доведенное до иронии в своей законченности. Абсолютный синтез абсолютных антитез, постоянно воспроизводящее себя взаимодействие двух борющихся мыслей»⁷. Вслед за Фр. Шлегелем теорию романтической иронии развивали в своей художественной практике писатели иенской школы романтиков и отчасти Жан-Поль Рихтер. О сущности романтической иронии, как ее понимали ранние романтики, писал Н. Я. Берковский: «Романтический юмор состоит в том, что подчеркивается относительность, едва ли не иллюзорность всяких ограничительных по смыслу и значению форм жизни <...> Жизнь играет, не зная для своих свободных сил каких-либо неодолимых препон, перекидываясь через все преграды, вышучивая, выставя в осмеянном виде всех и вся, кто противится ее игре. Волнение жизни — величина абсолютная; всякая попытка остановить его, придать жизни постоянные каменные формы относительна и в этой относительности своей будет изобличена»⁸.

Таким образом, у романтиков в трактовке иронии преобладает мотив абсолютной свободы, несвязанности. Этот мотив подчеркивается даже самой фрагментарной формой изложения у Фр. Шлегеля,

⁵ РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, № 185.

⁶ РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, № 208. Архивное название рукописи: «Черновые разрозненные листки статей о русской литературе».

⁷ Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 174.

⁸ Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. Стлб. 374.

Новалиса. Однако это стремление к абсолютной свободе на основе вечно возобновляющегося синтеза оборачивается у Шлегеля ослаблением связей с эмпирическим, «конечным». Н. Я. Берковский писал, что ирония Шлегеля «положительно ничего не удерживает из отрицаемого им эмпирического опыта. Синтез строится на основе „чистых форм“ <...> Об ироническом мире Фридриха Шлегеля следует сказать позднейшими словами Ф. П. Карамазова: „тень каретника тенью щетки чистит тень кареты“»⁹. Учение Шлегеля о романтической иронии критиковал Гегель, упрекая его в «субъективности, знающей самое себя наивысшим»¹⁰.

Для нас важно было в основных чертах охарактеризовать учение о романтической иронии, чтобы соотнести его с понятием юмора, столь часто встречающимся в статьях и неопубликованных рукописях Анненского, и понять, что именно привлекло его к теориям иенских романтиков, что родственного нашел он в этих теориях и как они преломились в его собственной системе.

Для Анненского юмор — это также некое синтезирующее начало. В юморе сопрягается для него «высокое с низким, благородное с разнузданным, идеальное с реальным», но при этом реальное не обесценивается, не обращается в тень, а сохраняет все свое значение, будучи высвечено и облагорожено идеальным. Контраст, на котором основывается юмор, служит тому, чтобы придать особую цену малому, конечному, земному. Юмор в понимании Анненского категория не только философско-эстетическая, но и этическая. Жалость, сострадание, сочувствие, «благоклонность к конечному» являются у Анненского характернейшими чертами художника-юмориста: «В юморе, несмотря на всю видимую противоположность, непобедимое сочувствие. Связь с абсолютным, т<о> е<сть> духом боли, любви и сострадания»¹¹. Такое мироощущение было в высокой степени свойственно творчеству самого Анненского — это отметил еще Вяч. Иванов в статье «О поэзии Иннокентия Анненского», написанной вскоре после смерти поэта и напечатанной в журнале «Аполлон» (1910, № I): «В поэзии Анненского <...> настойчиво слышится повсюду нота жалости. И именно жалость, как неизменная стихия всей лирики и всего жизнечувствия, делает этого полуфранцуза, полуэллина времен упадка, — глубоко] русским поэтом, как бы вновь приобщает его нашим родным христианским корням»¹².

⁹ Литературная теория немецкого романтизма. С. 417.

¹⁰ Цит. по: *Габитова Р. М.* Философия немецкого романтизма. (Фр. Шлегель. Новалис). М., 1978. С. 101–102.

¹¹ РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, № 208, л. 2, об.

¹² *Иванов Вяч.* Борозды и межи. М., 1916. С. 294.

В рукописях Анненского постоянно появляется имя Жан–Поля Рихтера, которого он высоко ценил как писателя–юмориста. Жан–Поль не принадлежал к романтической школе, и в его произведениях юмористическое мироощущение представляется Анненскому наиболее близким его собственному: «Жан–Поль погрузился в чувствительность, которая дала бесконечную цену малому»¹³. Внимание к объективному миру, признание его самоценности и его прав входить в свободные взаимоотношения с миром идей, не умаляясь при этом в своем значении,— вот качества, которые ценил Анненский в художественной системе Жан–Поля¹⁴.

Подчеркивание в юморе особой любви к предметному миру — черта, характеризующая и творчество Анненского (не только критика, но и поэта). Именно в вопросе о взаимоотношениях *realia* и *realiora* (эмпирической и высшей, идеальной, реальностей) видел Вяч. Иванов отличие символизма Анненского от того, к которому принадлежал сам, и называл метод Анненского «ассоциативным» символизмом.

Ориентация на предметность, на особые, отличные от символистских отношения предмета с миром идей послужила отправным пунктом для поэтов–акмеистов, которые видели в Анненском учителя. Художественный мир Анненского Л. Я. Гинзбург назвала «вещным миром». Она писала о стремлении поэта преодолеть «романтическое двоемирие», найти начало, примиряющее извечный романтический конфликт низкой действительности и идеала¹⁵.

Теория юмора подтверждает выводы критиков и исследователей, сделанные на основе наблюдений над материалом художественного творчества Анненского, и показывает, что романтический, а затем, в обновленном варианте, символистский конфликт «двух реальностей» был предметом напряженных размышлений Анненского и нашел свое выражение и в его критике. При этом обращение его к немецкой литературе и философии, к традициям романтизма было закономерно и отражало тенденции всей символистской культуры, для которой романтизм был глубоко родственным явлением. Классическая немецкая традиция в эстетике Анненского была переосмыслена, преломлена через призму его художественного и этического мироощущения, и поэтому теория юмора не только не является повторением теории романтической иронии, но в некоторых пунктах входит в противоречия с нею.

¹³ РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, № 185, л. 12.

¹⁴ О юморе Жан–Поля, об отличии его художественной системы от эстетики романтиков см.: *Адмони В. Г. Жан–Поль Рихтер // Ранний буржуазный реализм.* Л., 1936. С. 561–567.

¹⁵ *Гинзбург Л. Я. О лирике.* С. 311–353.

Отличие романтической иронии от юмора в собственном понимании Анненский сформулировал следующим образом: «Юмор никогда не может заполнить содержания национального духа, не может быть движущим принципом народной жизни. Он есть мирозерцание немногих. В нем нет при этом стимула для общественной деятельности. В нем есть понимание деятельности, но нет энергии. Юмору недостает практической энергии, *романтике — этической настроенности (gesinnung) к добру* (курсив мой. — Н. А.). Романтика и обожествление женщины; небесная любовь — религия чувственности. Ирония романтики — над всем парящий и все уничтожающий взгляд»¹⁶. Юмористическому мироощущению, следовательно, при общественной пассивности, свойствен этический пафос, глубина проникновения в суть вещей. Юмор — не абстрактная философская категория, а понятие, согретое мыслью о человеке, который, по Анненскому, и является мерилем всех ценностей: «Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого и в творении один только человек является их высоко-юмористическим (в философском смысле) и логически-непримиримым соединением» (КО. С. 217).

В каждой художественной системе, которой в той или иной мере присуще юмористическое мироощущение, юмор реализуется по-разному. Анненский находил, что «юмористическая форма изложения привилась наиболее в России»¹⁷, и это объяснимо прежде всего в свете того этического содержания, которое он вкладывал в само это понятие юмора. Для Анненского существует «юмор Гоголя», «юмор Лермонтова», «юмор Достоевского». В каждом конкретном случае речь идет об особом типе соотношения мечты и действительности, который представляет художественная система того или иного писателя. В публикуемом тексте сочетание отдельных размышлений о Гоголе, Достоевском, Толстом с общими положениями его теории юмора представляется весьма характерным.

«Заметки» являются черновым, фрагментарным материалом. Отдельные мысли высказаны конспективно, за ними ощущается возможность их развития, но мы можем лишь угадывать, предполагать, как автор развернул бы тот или иной тезис. Таково, например, высказывание о Спинозе, из которого мы не можем вывести вполне законченного представления о том, как Анненский относился к этому философу и его системе. Здесь дан лишь образ, наметка мысли, некое общее представление о пантеистическом характере философии

¹⁶ РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, № 208, л. 3.

¹⁷ РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, № 185, л. 12.

Спинозы. Такой же конспективный характер носит сравнение шута у Шекспира с хором в «Антигоне» Софокла. За этим сравнением кроется многое: и взгляд Анненского на историю драмы от античности до нового времени, и представление об эволюции общественного сознания и формах его выражения в искусстве столь удаленных друг от друга исторических эпох. То же можно сказать и о некоторых других мыслях и суждениях Анненского в этих «Заметках». Однако это не означает, что, будь этот текст завершен, все мысли, в нем собранные, обрели бы окончательность, «досказанность». Стремление избегать застылости, однозначности решений — одна из основных черт критики Анненского, отражающая принципиальный адогматизм его мышления (см.: КО. С. 515–517, 560). В связи с этим можно сказать, что конспективность черновых заметок отражает и некоторые черты завершенных статей Анненского — в них мы узнаем характерные особенности его критической манеры.

Рукопись «Заметок» не датирована, и установить, когда они были написаны, не представляется возможным. По тому, что некоторые мысли этих заметок нашли место в статьях о Гоголе (см. примечания к публикуемому тексту), можно предположить, что они были написаны раньше всех этих статей, по крайней мере, статей «Портрет» и «Эстетика „Мертвых душ“ и ее наследие», в которых усматривается более всего связи с этим текстом. В таком случае «Заметки» были написаны до августа 1905 г. (см.: КО. С. 580). Именно тогда Анненским решалась «проблема гоголевского юмора». Однако мысли этой статьи могли быть повторены и в момент писания другой, более поздней статьи — «Эстетика „Мертвых душ“ и ее наследие», тогда они могут быть датированы уже первой половиной 1909 г. (см.: КО. С. 610–611). Из всей рукописи, объем которой — 18 листов, здесь публикуются л. 1–8 об., так как остальная часть представляет собой выписки из произведений Достоевского. Небольшая цитата из этого текста была приведена мною в примечаниях к статье «Господин Прохарчин» (см.: КО. С. 582–583). Рукопись «Заметок» хранится в РГАЛИ (ф. 6, оп. 1, № 206).

Перевод немецких цитат, встречающихся в тексте «Заметок», выполнен А. Г. Сулимовой.

В публикации рукописного материала конъектуры публикатора взяты в ломаные скобки (< >); зачеркнутое И. Анненским — в прямоугольные ([]).

ЗАМЕТКИ О ГОГОЛЕ, ДОСТОЕВСКОМ, ТОЛСТОМ

Покаяние у Гоголя. Покаяние Раскольников. Покаяние Никиты во «Власти тьмы». Сила Толстого в изображении жизни, обстановки, людей, связанных с природой, сознания отчужденности, удаления от природы и физического труда. Тайны для Достоевского во всем, для Толстого ни в чем (нет тайны в религии, нет тайны и в этике, нет тайны в смерти). Он гонит тайну, даже предметом сатиры его спиритизм. У Достоевского это невероятно <е> соединение событий, это представление вечности в виде деревенской бани, эта капель в весенний день, эти привидения Свидригайлова, эти люди-маски. Он совсем не касается тайны смерти. Для него слишком много тайн в жизни, в душе. Рождение («Бесы») ¹⁸. Отношение к труду: труд каторжника и труд Левина, который косит. Анализ Достоевского и синтез Толстого. Отсутствие картин природы и чувства природы у Достоевского ¹⁹. Довление природы у Толстого. Отсутствие перспективы у Достоевского и ее преобладание у Толстого. Гиперболичность и однотонность Достоевского. Реализм и художеств<енная> умер<енность> и пластич<ность> изображения Толстого. Безумные Достоевского и люди здравого смысла Толстого. Вечный контраст Толстого и сливающиеся контрасты Достоевского. Человек земли для Толстого и Бог для Достоевского. Разоблачения Толстого (в «Смерти Ивана Ильича») и закутывания Достоевского (его Голядкин, губернатор в «Бесах»).

Символич<еский> элем<ент> применяется в лиризме, в области сверхъестественного, в изображении пестрой действительности. Демон Лермонтова и черт Достоевского.

Выяснение понятия пошлости ²⁰. Самодовлеющие поручик Пирогов, майор Ковалев, хозяин Чарткова в «Портрете», Хлестаков...

¹⁸ «Бесы», ч. 3, гл. 5, подгл. VI (роды Марьи Шатовой) (10; 451–455).

¹⁹ На особую, нетрадиционную функцию пейзажей в произведениях Достоевского впоследствии указывали многие исследователи. Так, А. П. Чудаков пишет: «Природа Достоевского почти всегда дается в воспринимающем сознании, но это не увиденность, а „созерцание“; именно поэтому пейзаж так естественно инклюзирует философские и исторические ассоциации <...>». — Чудаков А. П. Предметный мир Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 101.

²⁰ Ср. развернутые рассуждения о пошлости как особой теме в творчестве Гоголя в статьях «Портрет» (КО. С. 19), «О формах фантастического у Го-

Чичиков. Иван Иванович и Иван Никифорович. Собакевич родоначальник кулаков. Коробочка и кухня Машенька. Манилов — Тентетников — Подколесин — Обломов — Плюшкин²¹.

Приобретатели — Праздные мечтатели — Франты.

Забитые — Башмачкин и Поприщин.

Что изображать	Зачем изображать	Как изображать
Действительность, которую читатель может проверять, наблюдать.	Для уяснения (обличения, поучения, наказания, самобичевания).	Образно и символически.

Понятие юмора и иронии. Ирония есть принадлежность [зачеркн.: *нрзб.* 1 сл.] власти. Юмор — [зачеркн.: *нрзб.* 2 сл.]. (Сократа и богов). Ирония принадлежит югу, юмор — северу. Символ является из контраста. Уленька. Ирония касается отношения к предмету. Юмор заключается в изображении предмета. Ирония ограничивается данным предметом. Юмор захватывает широкую область явл<ений>, так или иначе связанных с предметом. Ирония принадлежит жизни. Юмор выше жизни, он метафизичен. Юмор всегда субъективен. Ирония над собою невозможна²².

Гоголю было не под силу бремя его юмора — оно раздавило его. У него не было ни чувствительности Жан-Поля²³, ни неистощимой фантазии Диккенса, которые помогли этим поэтам сохранить свежесть и полноту творчества, а суровый аскетический идеал был слишком беспощаден. В сердце у него было [слишком]

голя» (КО. С. 211), «Художественный идеализм Гоголя» (КО. С. 222), «Эстетика „Мертвых душ“ и ее наследие» (КО. С. 226).

²¹ См. статью «Эстетика „Мертвых душ“ и ее наследие»: «Пусть Гончаров позже так отрекся от Гоголя, но ведь Захар — то налицо; и не в прямом ли родстве состоит Обломов с Тентетниковым или семьей Платоновых?» (КО. С. 230).

²² Здесь «ирония» рассматривается как явление эмпирической реальности; «юмор» же выступает как философское понятие.

²³ Жан-Поль (псевд., наст. имя Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, 1763—1825) — немецкий писатель, основоположник просветительского сентиментализма. Некоторые черты творческого метода Жан-Поля — сатира, изображение мира в двух планах, реальном и фантастическом, — нашли дальнейшее развитие в творчестве немецких писателей-романтиков (Г. Гейне, Э.-Т.-А. Гофман и др.). Жан-Поль явился создателем своеобразной теории юмора, которая нашла свое отражение и в его художественной практике. Понятие юмора раскрывается в теории Жан-Поля как «конечное, соотношенное с бесконечным», что означает дискредитацию всего конечного по контрасту с идеями (см.: *Адмони В. Г. Жан-Поль Рихтер // Ранний буржуазный реализм.* Л., 1936. С. 561—567).

мало любви к человеку. Он остановился на Ак<аки> Ак<акиевиче>. Достоевский пошел дальше. Он стал искать небесных лучей в море пошлости и безумия — он был представителем юмора безумия и тайны. Толстой объединил человека и природу — это настоящий реалист. Как древние давали нам чувствовать в природе человеческую волю, страсти, так Толстой дает нам в человеке сквозь условность и наносы чувствовать природу.

Преобладание этического элемента над эстетическим — отличительная черта русского реализма. Мистицизм красоты у Гоголя и Достоевского. Его дидактический характер: самобичевание. Русский юморист — мыслитель. Сатира, ирония, комизм могут входить в систему, в мирозерцание юмориста. Но юмор может жить и без них. Самый смех вовсе не нужен юмору — ему нужен только контраст между мыслью и наблюдаемым. Истинный юмор русский имеет основу в нашей бесчисленности, в резкой противоположности нашей интеллигенции с таинственными и страшными массами, между блестками цивилизации и стихиями. Толстой особенно и превосходно умеет показать эту бессознательную связь с почвой (пляска Наташи Ростовской) и найти аналогии с природой (Холстомер), это ничтожество<ность> человек<еской> личности, мысль перед стихией, перед массой, гения перед силой вещей. Нигде нет столько юмора, потому что нигде нет столько солнца, как в поэзии Толстого. Юмор принадлежит именно этим оторванным от почвы горячим сердцам. У юмора нет национальности, истории, для него есть только жизнь и горячее биение пульса²⁴.

Уже в первой части «Мертвых душ» виден будущий автор «Переписки с друзьями». [Гоголевский юмор. Юмор требовал от Гоголя переживания контрастов]. При юмористическом изображении действительности мыслятся в контрасте не средние люди, а высокие идеи. [При юмористическом изображении]. Когда Гоголь писал Плюшкина, не Костанжогло и не Муразов рисовались ему в перспективе, а тот пылкий юноша, полный веры в свои идеалы, тот юноша, которому в известной лирической тираде он дает совет забирать как можно больше духовной пищи в пору восприимчивой молодости...²⁵, но и тот пылкий юноша осмеян

²⁴ Здесь понятие «юмор» имеет наиболее абстрагированное, категориальное значение.

²⁵ См.: «Мертвые души», т. 1, гл. 6: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!»

им в конце «Старосв<етских> пом<ещиков>». [Было бы ошибкой видеть в откупщике].

Вглядитесь внимательнее в Костанжогло, разве вы не замечаете «демона юмора», как он выглядывает из-за его плеча. Вспомните, н<а> пр<имер>, восхищения Чичикова: «Экая загребистая лапа!» — или мысленный отзыв Костанжогло о Чичикове: «Приезжий, кажется, степенен и не шелкопер»²⁶. А эти голые стены комнат, эта скука, которая заставляет дремать Платонова и его сестру.

Юмор Гоголя, может быть, не мог переработать Костанжогло в Собакевича, но он, несомненно, работал над этим «практическим мудрецом», и мне кажется, что, несмотря на всю его эскизность, он жизненнее и гончаровского Штольца и тургеневского Соломина.

Гете говорил про Стерна: «Sein Humor ist unnachahmlich und nicht jeder Humor befreit die Seele»^{*}

Гоголь недостаточно сентиментален в сравнении с Жан-Полем и Диккенсом.

У Гоголя нет доброты.

Юмор Гоголя жив и действен, лишь пока в нем живы идеальные порывы.

Понятие пошлости и юмор. Пошлость серая — плесень (хозяин в «Портрете») (ср.: КО. С. 19).

[Пошлость.] Люди в профиль — «Ревизор»²⁷.

Полные фигуры — Собакевич и др.

Согретые образы Ак<акий> Ак<акиевич>, Старосв<етские> помещики.

Сравнение шута у Шекспира с хором греч<еской> траг<едии>. Первый смелее, сильнее и свободнее, чем хор в «Антигоне».

²⁶ См.: «Мертвые души», т. 2, гл. 3: «Экий черт! — думал Чичиков, глядя на него в оба глаза, — загребистая какая лапа». «Гость не глупый человек, — думал хозяин, — степенен в словах и не шелкопер».

²⁷ Ср. в статье «Эстетика „Мертвых душ“ и ее наследие»: «Гоголь — профиль» (КО. С. 231). См. также афоризмы Фр. Шлегеля: «Большинство мыслей — это мысли в профиль. Их нужно вывернуть наизнанку для того, чтобы соединять их с антиподами. Многие философские сочинения приобретают благодаря этому большой интерес, которого они без того не имели бы» (Литературная теория немецкого романтизма. С. 172).

То, что обществ^{енная} справедл^{ивость} одев^{ается} в шутовск^{ое} платье и носит пестрый дурацкий колпак, скрываясь под глупостью, это есть юмор.

Юмор связывает высокое с низменным, благородное с разнуданным, идеальное с реальным, заимствуя поочередно от обоих содержание и форму, но не вредя ни тому, ни другому. Он не только оставляет высокому его возвышенность, но усугубляет ее через сильнейшую противоположность, также и относительно низменного. Это может случаться лишь при том условии, что юмор исходит из достоинства, истины и существенности идеального начала и постоянно ее удерживает. Вместе с тем он не отмечает реального и низменного клеймом ничтожности, бессмыслицы, пошлости (Wesenloses)*; он удерживает его и дает ему цену, принимая в нем живое участие и изображая сладкую привычку бытия, и именно та особенность реального, чувственного, что оно постоянно возбуждает и связывает чувство, делает его для юмориста милым, ценным, сохраняя за ним идеальное значение, и он может поэтому не презирать его слабости и помехи, а только осмеивать.

Если в науке идеализм и реализм резко расходятся и столь различны, что почти никогда один и тот же мыслитель <не> соединяет их в своем мирозерцании, но в юморе они уживаются друг с другом; не кончая борьбы, они живут врагами в груди юмориста. Бог и мир, тьма и свет, Ормузд и Ариман живут стена об стену в сердце и мозгу у юмор^{иста}. То сердце ищет примирить то, что разделила голова — Бога и мир, великое и малое, — то голова стремится объединить, что разделено в сердце — ненависть и любовь, доброе и злое. Это мирозерцание, где реальное и идеальное спорят за степень и место, и реальное взбирается наверх, а идеальное спускается вниз по лестницам чувств. Но несоизмерно, как они относятся друг к другу, это стремление к соединению дает то горький, то веселый смех, а самое соединение создает юмористическую шутку.

Именно участием сердца, благосклонностью к конечному, чувственному, обыкновенному отличается мирозерцание юмористическое от идеального. Отсюда вытекает другая не раз отмеченная черта юмора, не только любовь, но предпочтительная любовь юмористов ко всему маленькому и узкому.

Но так как чувство юмориста к действительному, обычному не есть [любовь к] нечто естественное и простое, а склонность, обостренная и углубленная противоположностью с идеальным, то

* Несущественное, пустое; лишенное сущности (нем.).

оно ищет достигнуть соответствующих размеров, т. е. стремится к бесконечному и всеобщему, и это выражается в склонности поднимать самое малое. Юмор сам по себе не наивен: ему для этого не хватает важнейшего условия естественности, непосредственности, бессознательности: юмор есть самое рефлектированное из самосознаний. Легко и часто становится он сентиментальным, п<отому> ч<то> все диссонансы в чувстве стремятся к гармонии. Свою радость, сентиментальную радость юмор находит в наивном.

Всякое невинное человеческое сердце, которое когда-либо было растрогано, обрадовано, испытывало восторг и восхищение, [всяк] глаза, которые хоть раз проливали слезы боли или радости, грудь, к<ото>рая вздымалась от [восторга] любви, какому бы состоянию ни принадлежали их обладатели и на какой бы ступени духовной лестницы они ни стояли, он привлекает их к себе на грудь, и сердце его бьется в унисон с их слезами, радостями и движениями. Юмор любит малое, затерянное (идея творит иной миропорядок). Эта сторона юмора выводит его из сферы эстетич<еского> и литерат<урного> наслаждения и оказывает значительное влияние на основную идею этики.

Упрек Шлегеля Жан-Полю²⁸.

Seine Madonna ist eine empfindsame Küstersfrau und Christus ein aufgeklärter Kandidat*.

Объяснение Лазаруса и Рудольфа Готтшалля²⁹.

Идиллия Гёте «Герм<ан> и Доротея» поднимается перспектив<ами> всемирно-историч<ескими>, а у Жан-Поля богатейшими перспективами чувствительности.

Чем факт общее, абстрактнее, далее от конкретной действительности, тем слабее ощущение.

— Нельзя рассчитывать на завтрашний день. —

— Мой друг случайно раздавлен каретой. —

Наоборот, состояния души или ощущения, если они одарены выдающейся силой иметь влияния на деятельность и т<аким> о<бразом> на мысли. Подавленность задерживает свободное движение представлений, возбужденность будет их спутывать.

Есть представления господствующие и подчиненные; сильнейшее чувство может иногда сопровождать подчиненное.

²⁸ Откуда извлечено это суждение Шлегеля о Жан-Поле, не установлено.

* «Его мадонна — чувствительная жена кистера, а Христос — просвещенный кандидат» (нем.). Кистер — церковный служака, дьячок, пономарь.

²⁹ Лазарус — Лацарус Мориц (1824—1903) — немецкий философ. Готтшалль Рудольф Карл (1823—1909) — немецкий писатель, критик.

Занятия физикой, математикой, философией могут быть проникнуты религиозным чувством ранних дней и уживаться с ним.

Так в Спинозе настроение душевное (*das Gemüth*) могло оставаться светлым теплым летним днем, тогда как его дух был светлой, холодной зимней ночью, поэтому <то> он чувствовал бога своих отцов, мысли бога своей системы³⁰.

Юмор имеет тесную связь с безумием³¹. У юмориста чувство реальности настолько же господствует, как мысль об идеале, у Фихте и Беркли. <У этих философов — ?>³² теряется чувство реальности для чувственного мира, у юмориста оно переносится на идеальный мир.

Но чем выше поднимается идеальное в ценности, тем глубже падает реальное; вся земля юмориста есть «*ein Sackgäßchen in der grossen Stadt Gottes, eine dunkle Kammer voll umgekehrter und zusammengezogener Bilder aus einer Schöneren Welt, ein dunstvoller Hof um eine bessere Sonne <...>*»

«*Die Musik ist, wenn sie nach der Wirklichkeit hinschaut, die Mutter der Ironie*»*.

Психологически состояние романтического [переживания] является результатом произвольного углубления и погружения в предмет, намеренного напряжения чувства и интереса [направленного] на известные вещи и развития, вырисовки, облюбования их (*Auskosten***).

³⁰ Анненский отмечает сложность взаимоотношений «системы» Спинозы и его мироощущения, не совмещающегося полностью с этой системой. В этом беглом суждении ощущается сходство с некоторыми мыслями о Спинозе Л. Шестова. Ср. также стихотворение Сюлли Прюдома «*Un bonhomme*» в пер. Анненского (*Анненский И.* Стихотворения и трагедии. С. 281).

³¹ Это суждение Анненского интересно сравнить с размышлениями Гегеля о связи романтической иронии с безумием. С точки зрения Гегеля, «в сумасшествии находит свое выражение разрушительное воздействие иронии на личность иронического субъекта: „Экстравагантность субъективности доходит часто до сумасшествия, если она остается в области мысли, то она увлекается вихрем рефлектирующего рассудка, который всегда отрицателен по отношению к себе“» (Из «Лекций по истории философии» Гегеля. — Цит. по: *Габитова Р. М.* Философия немецкого романтизма. С. 96).

³² Здесь в рукописи не вполне четко вычленяются предложения и какие-то слова пропущены.

* «...тупичок в великом граде господнем, темная каморка полная перевернутых и свернутых картин более прекрасного мира, туманный ореол вокруг лучшего солнца <...>».

«Музыка, если она пристально следит за действительностью, — мать иронии» (*нем.*).

** вкушение (*нем.*)

Содержание безразлично — наслаждение есть самоуслаждение.

Чувство чудесного как исключительного, изолированного, ужасного в романт<зме>.

Слова Лотце³³:

Для нового времени должен возникнуть новый идеал искусственно, силой фантазии, которая не выражает то, что возбуждается эстетически само собой, но которая покоряет и восторгает восприимчивую душу свободным изобретением нового, интересного, неслыханного. Она капризно отвращается от всего действительного, здорового, реального к болезненной причудливости чувств, от всего, что наблюдаем мы среди бодрствующего мира, к тому, что колеблется среди полумрака и сомнений, от близкого, настоящего и понятного к нрав<ам>³⁴, настроениям и привычкам народов и времен, которые лежат далеко от нас и жизнь к<ото>рых нами никогда не может быть постигнута в целом.

Пусть фантазия будет свободна в своем субъективном начале, но надо видеть, как мало силы и пользы в ней заключается, если она без веры и преданности какому-нибудь жизненному содержанию, играя, касается всяких материй.

Обратимся опять к юмору.

Контраст — игра слов. «Hier hast du mich ganz. Börnes Ochsen, welche zittern, wenn eine neue Wahrheit entdeckt ist weil Pythagoras, als er seinen Lehrsatz entdeckt hatte, den Göttern eine Hekatombe geopfert hatte» *.

Пародия и перелицовка основываются на контрасте интереса («Энеида» Котляревского).

Трагедия древних — истинная трагедия с трагич<еским> контр<астом> мелкого, конечного против бесконечного.

В нов<ой> трагедии контраст юмора безумия и нравств<енной> — ?> над<ежды> — смерть есть лишь внешний конец. Безумие является из внутренней необходимости. Офелия бросается в воду в припадке ест<ественного> сумасш<ествия>, а не в неестественном припадке романтической сентиментальности.

³³ Лотце Герман (1817—1881) — немецкий философ. В системе Лотце, сочетавшей элементы идеализма и реализма, Анненский, вероятно, находил мысли и положения, созвучные своей эстетике. Какие именно слова Лотце здесь имеются в виду, установить не представляется возможным. Можно предположить, что дальнейшее рассуждение имеет связь с мыслями Лотце или является их переложением.

³⁴ или нравственности — ?

* «Здесь я весь. Быки Берне дрожат, когда открывается новая истина, поскольку Пифагор, открыв свою теорему, принес богам гекатомбу».