

Богдан Дземидок

О КОМИЧЕСКОМ



Bohdan Dziemidok

O KOMIZMIE

NAPISAŁ *BOHDAN DZIEMIDOK*

İLUSTROWAŁ *SZYMON KOBYLIŃSKI*

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA • KSIĄZKA I WIEDZA
WARSZAWA • 1967

Богдан Дземидок
О КОМИЧЕСКОМ

ПЕРЕВОД С ПОЛЬСКОГО

МОСКВА «ПРОГРЕСС» 1974

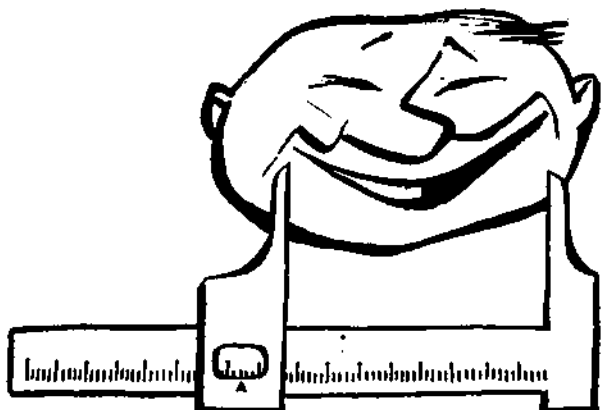
Титульный редактор А. Зисъ
Перевод С. Сяцкого
Послесловие А. Зися

Редакция литературоведения и искусствознания

© Перевод на русский язык с изменениями. Издательство
«Прогресс», 1974 г.

Д $\frac{70202-393}{006(01)-74}$ 119-74

ТЕОРИИ КОМИЧЕСКОГО



Комическое — одна из самых сложных и разноплановых категорий эстетики. Под «комическим» подразумеваются как естественные (то есть появляющиеся независимо от чьего-либо намерения) события, объекты и возникающие между ними отношения, так и определенный вид творчества, суть которого сводится к сознательному конструированию некой системы явлений или понятий, а также системы слов с целью вызвать эффект комического. А кроме того, комическое связано со специфическим кругом переживаний.

Наиболее распространенным сигналом комического и вместе с тем видимым его результатом является смех. Но этого еще недостаточно, чтобы явления и переживания комического выделить из ряда других явлений и переживаний. Не всегда смех бывает признаком комического, и не всегда комическое проявляется через смех. Смех может быть обусловлен причинами, не имеющими ничего общего с комическим, он может быть выражением и следствием чисто физиологических процессов. Смех может быть также выражением радости жизни, хорошего самочувствия и удовлетворения. Поэтому необходимо отделить смех как явление физиологическое от явления эстетического, которое мы рассматриваем.

Вначале — ввиду отсутствия единства взглядов в литературе — необходимо уточнить такие понятия, как «комическое» и «смешное».

Для Г. Гегеля, как и для В. Г. Белинского, комическое лишь частный случай смешного, высшая и наиболее благородная его форма.

Советский эстетик Юрий Борев, автор ряда работ, посвященных комическому, опираясь на концепции Гегеля и Белинского, полагает, что комическое — «прекрасная сестра смешного». Свою формулировку он тут же конкретизирует, добавляя, что комическое — это смех, «социально окрашенный, общественно значимый»¹. Но такую формулировку Борева трудно считать исчерпывающей, так как не все явления, вызывающие познание комического, умецаются в ее рамках. Поэтому исследователь вводит понятие «элементарных форм комического», занимающих некое промежуточное место между собственно комическим и смешным.

На той же позиции стоит и другой советский эстетик — Авнер Зись. Он полагает, что «комическое всегда смешно. Но смешное комично только тогда, когда в нем, как и во всяком эстетическом явлении, через внешнюю форму выражается смысл, внутренняя природа того или иного явления, которое оценивается с позиции определенного эстетического идеала»². Если смех не способствует выявлению идеи произведения, не обогащает его мысли, не помогает зрителю, а отвлекает его внимание от основной цели комедии, то мы имеем дело с превращением комического в смешное. Впрочем, одно даже объединение смешного с комическим снижает, по мнению теоретика, художественную ценность произведения.

Тем самым Зись выводит, как я полагаю, за пределы комического фарс, цирковую клоунаду (знаменитый советский клоун Олег Попов в большинстве своих номеров в силу этого только смешон, но не комичен), а также комизм, свойственный многим водевилям и опереттам (автор упоминает, к примеру, оперетты Имре Кальмана, где комическое утратило свое социальное значение). Ибо смех, вызываемый произведениями подобного типа, не всегда «выявляет смысл осмеиваемого явления, дает ему

¹ Ю. Борев, О комическом, М., «Искусство», 1967, стр. 28.

² А. Зись, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, М., ВТО, 1964, выпуск 2, стр. 144.

соответствующую идейно-художественную оценку, утверждает идеал»¹.

В отличие от Борева и Зися, для которых комическое — это всегда смешное, а смешное не всегда комическое, М. Каган считает, что комическое — это не всегда смешное. Сатира, например, представляющая собой одну из важнейших форм комического, не всегда смешна. Сатира в памфлетах Максима Горького, стихах Владимира Маяковского или в рисунках Гойи вызывает не смех, а отвращение, негодование, презрение, гнев².

Сатира и в самом деле не всегда вызывает смех, но по той простой причине, что не все в сатире является комическим. Дифференциация и даже некоторое противопоставление понятий «комическое» и «смешное» вряд ли целесообразны. Бесспорно существование социально значимых явлений комического, бесспорно, что социально значимая форма комического «выше» и «благороднее» иных его форм, но нет все же достаточно веских оснований считать эту форму комического единственной, остальные же его формы сводить к смешному. Это усугубит и без того существующий хаос в терминологии комического. Тем более что эстетическое наслаждение, вызванное смешным и в то же время общественно значимым явлением, не отличается в принципе от эстетического наслаждения, вызванного смешным явлением, не обладающим ярко выраженным социальным характером.

Б. Завадский в своей работе «О комическом. Психологическое исследование» предлагает иную дифференциацию понятий «смешное» и «комическое»³. Согласно его точке зрения, смешное есть свойство объектов, вызывающих комическое; комическое есть акт психологический.

Тшинадлёвский⁴ в свою очередь считает, что комическое — это свойство некоторых явлений действительности, а наше субъективное свойство восприятия этих явлений определяет как юмор.

¹ А. Зись, там же, стр. 146.

² Ср.: М. Каган, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ЛГУ, 1971, стр. 200—201.

³ B. Z a w a d z k i, Przegląd krytyczny ważniejszych teorii komizmu.— «Przegląd Filozoficzny», 1929.

⁴ J. T r z y n a d ł o w s k i, Komizm... «Studia Literackie», Wrocław, 1955.

Иную границу между смешным и комическим устанавливают Цейзинг¹ и Тадеуш Пейпер². С их точки зрения, о комическом можно говорить лишь применительно к искусству, вне искусства — о смешном. Подобным же образом рассуждает и Эли Обуэн³. Он полагает, что смешон может быть каждый, но не каждый может быть комичен. Комическим следует считать явления, которые сознательно созданы человеком с целью извлечь комическое. Комическое связывается таким образом со специфическими способностями, с искусством в широком значении этого слова. Лисса⁴, Клейнер⁵, Кшижановский⁶, Витвицкий⁷, Мери Коллинз-Суоби⁸, Л. Щепилова⁹ отождествляют понятия комическое и смешное. Порой, правда, слову «смешное» придается иное значение, чем слову «комическое». При этом подразумевается, что смешным мы называем нечто нелепое, бессмысленное, не испытывая в то же время познания комического. Вот как, к примеру, употребляется слово «смешное» в следующем предложении: «Самое смешное, что в семьдесят лет он стал учиться играть на скрипке». Границу, однако, между тем явлением, которое мы характеризуем как «смешное», не наделяя его при этом чертами комического, и явлением, которое мы можем определить как «комическое» и «смешное» одновременно, не всегда удается провести с полной отчетливостью. Это обстоятельство с учетом того, что большинство теоретиков комического оперируют терминами «комическое» и «смешное» как синонимами (те же авторы, которые предлагают дифференцировать оба понятия, не в состоянии провести последовательно этот принцип в своих работах), говорит за то, что оба эти термина можно рассматривать как равноценные.

¹ A. Zeusing, *Aesthetische Forschungen*, Frankfurt a.M., 1855.

² T. Peiper, *Tędy*, Warszawa, 1930.

³ E. Aubouin, *Les genres du risible*, Marseille, 1948.

⁴ Z. Lissa, *O komizmie muzycznym*, — «Kwartalnik Filozoficzny», 1938.

⁵ J. Kleiner, *Z zagadnień komizmu*. *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin, 1956.

⁶ J. Krzyżanowski, *Komizm w literaturze*. *Studia z dziejów literatury polskiej*, Warszawa, 1949.

⁷ Witwicki, *Psychologia*, t. 2, Lwów, 1922.

⁸ M. Collins-Swabey, *Comic Laughter*, New Haven and London, 1961.

⁹ Л. Щепилова, *Введение в литературоведение*, М., Учпедгиз, 1956, стр. 237.

Чтобы избежать, однако, путаницы, и не только терминологической, следует отличать объективный феномен комического, или, говоря иначе, объективные качества некоторых явлений действительности, способные породить восприятие комического, от самого восприятия.

Последовательность, с которой мы рассмотрим различные теории, будет зависеть от двух факторов. От исторического момента их возникновения и от степени их близости.

Мерилом классификации является ведущая идея теории, ее существо. Основание для объединения в одну группу — общность основной мотивации двух или нескольких теорий. Полученные путем такого синтеза группы теорий, разумеется, в той или иной степени связаны друг с другом.

Придерживаясь этого принципа, мы получим два основных типа.

К первому типу относятся теории, где можно выделить одну ведущую идею, преобладающую над всеми остальными, вытекающими из нее либо ее дополняющими.

Ко второму относятся теории смешанного типа, где главную идею выделить затруднительно.

Все принципиально важные и более или менее однозначные концепции комического сводятся, по существу, к шести группам:

1. Теория негативного качества или же — в плане психологическом — теория превосходства субъекта комического переживания над объектом.

2. Теория деградации.

3. Теория контраста.

4. Теория противоречия.

5. Теория отклонения от нормы.

6. Теории смешанного типа.

В пределах этих шести групп можно выделить теории объективистские, субъективистские и реляционистские. Каждая теория зачисляется в одну из этих групп в зависимости от того, где она усматривает существо комического: в предметной сфере, в сфере эмоциональной или же в соотношении между объектом восприятия и воспринимающим субъектом. Причисление какой-либо теории к одной из этих групп не является делом легким и бесспорным. Если еще сравнительно просто отличить теорию, где преобладает объективистская тенденция, от теории субъек-

тивистско-психологической, то граница между объективистами и субъективистами, с одной стороны, и реляционистами — с другой, весьма относительна, потому что у некоторых объективистов, так же как у некоторых субъективистов, можно найти элементы реляционизма. В случае, однако, когда элементы реляционизма представлены в незначительной степени, теоретик не причисляется к группе реляционистов.

ТЕОРИЯ НЕГАТИВНОГО КАЧЕСТВА КОМИЧЕСКОГО ОБЪЕКТА И ПРЕВОСХОДСТВА СУБЪЕКТА ПОЗНАНИЯ КОМИЧЕСКОГО

ОБЪЕКТИВИЗМ АРИСТОТЕЛЯ

Теории первой группы ведут свое происхождение от воззрений Аристотеля, который в труде «Об искусстве поэзии» совершает первую известную нам попытку дать определение комического. Для Аристотеля комическим являются черты физической и духовной неполноценности, такие, как безобразие, физические уродства или же моральное зло, не приносящее, однако, значительного вреда и не вызывающее страданий. «Смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное»¹. Комедия «есть воспроизведение дурных характеров, впрочем, не в смысле абсолютной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного»². Аристотель не поясняет, однако, для кого должны быть безвредны и кому не должны приносить страданий отрицательные и безобразные черты комического объекта.

Меж тем необходимо учесть, что негативное качество может приносить или не приносить вреда и вызывать или не вызывать страданий как у субъекта комического, так и у его объекта.

¹ Аристотель, «Об искусстве поэзии», М., 1893, стр. 11.

² Там же.

Если Аристотель имеет в виду субъект комического познания, которым может быть индивид, группа лиц или все общество в целом, то вне обозначенных им границ комического должны оказаться сатирические комедии, трактующие о явлениях, вредных с точки зрения субъекта, и вызывающие у него нередко страдание. В число таких произведений входит по крайней мере часть комедий Аристофана, безусловно бывших известными Аристотелю.

Если же рассуждения о безвредности подразумевают объект, то против такой постановки вопроса можно выдвинуть возражения иного порядка. Иногда человек оказывается смешоп именно потому, что ему наносят вред: например, Рак из комедии Габриели Запольской «Жабуся», считающий свою неверную жену воплощением добродетели; либо же разоблаченный и в конце концов наказанный ханжа и лицемер или подлый карьерист.

Итак, аристотелевское определение комического, хоть и объясняет некоторые его случаи, но, по нашему мнению, все же слишком узко. Оно не охватывает сложных форм комического, где смех объединяется с сочувствием или гневом. Комические ситуации и характеры могут быть вредными, они могут причинять боль. Смех, в котором выражается переживание комического, может быть злым. Существует, кроме того, и такой тип комизма, который определяют как «смех сквозь слезы».

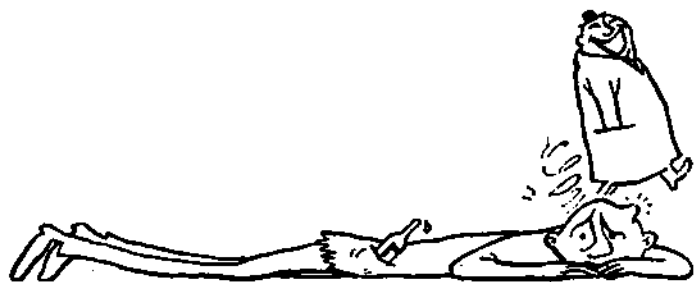
Формулировка Аристотеля в определенном смысле слова слишком широка. Некрасивый почерк, например, или орфографические ошибки могут не вызвать страданий и не принести вреда, несмотря на это, они, однако, не всегда будут источником комического.

СУБЪЕКТИВИЗМ ГОББСА И СТЕНДАЛЯ

В новое время близкую по сути теорию комического создает Томас Гоббс¹. Чувство смешного вытекает, по его мнению, из внезапно возникающего чувства превосходства и удовлетворения, которое происходит от неожиданного осознания своих преимуществ перед кем-либо, кто вел себя неподобающим образом.

¹ Т. Гоббс, Избр. произв. в 2-х томах, т. 1, М., «Мысль», 1964, стр. 483—484.

В противоположность Аристотелю, который характеризует комическое главным образом с позиции объекта, Гоббс анализирует смешное с точки зрения переживаний субъекта, закладывая тем самым основы популярных в XIX и XX веках психологических теорий комического.



Гоббс первым выразил мнение, что в комическом существенную роль играет момент внезапности. Он подчеркивает, что мы неожиданно и вдруг осознаем свое превосходство по отношению к комическому объекту, в силу чего возникает неожиданная радость и удовлетворение, выражающиеся в смехе.

Чувство превосходства комического субъекта над объектом, понимаемое в самом широком значении слова, действительно сопутствует некоторым комическим явлениям. Эта концепция частично объясняет приятный для субъекта характер познания комического.

Определение Гоббса шире определения Аристотеля. Но концепция Гоббса слишком узка, так как не охватывает всех явлений комического. Она приемлема нередко в отношении комической личности (при весьма широкой трактовке чувства превосходства), но она не объясняет ни тех многочисленных комических ситуаций, где отсутствует сколько-нибудь явственный объект осмеяния, ни характера тех острот, которые являются одной из форм словесного комизма. По отношению к кому мы будем испытывать чувство превосходства, если острота никого не высмеивает? По отношению к автору остроты или по отношению к тому, кто ее пересказал? По-видимому, все-таки ни к тому, ни к другому. Тогда, может быть, по отношению к самим себе, поскольку минуту назад мы были еще не в состоянии понять остроту? Тоже нет. Ведь,

чем быстрее схватим мы суть остроты, тем лучше. «Замедленная реакция» не только препятствует постижению комического, более того, она ослабляет или уничтожает эффект. Вероятней всего, что мы смеемся над самой остротой, в которой отсутствует элемент сарказма, насмешки или издевки, зато наличествует неожиданное парадоксальное и в то же время верное наблюдение. Мы имеем дело с «самоудовлетворением познания». Мы довольны, что нам удалось «на лету» схватить суть, но мы не можем чувствовать превосходства над кем-либо, кто вел себя неподобающим образом или же явил в чем-то свое негативное качество. Автор остроты или же тот, кто ее пересказал, продемонстрировал, напротив, свое «превосходство». Но может быть, негативное качество проявили те слушатели, которые не поняли остроты, и именно это дает нам удовлетворение? Вряд ли. Следует заметить, что если кто-либо и чувствует в подобном положении превосходство, то это превосходство не является ни неизменным условием, ни обязательным элементом комического. Напротив, мы глубже переживаем комическое, если находимся в обществе людей, обладающих высокоразвитым чувством комического и бурно на него реагирующих, потому что смех, связанный с познанием комического, заразителен. Наше наслаждение комическим станет полнее и интенсивнее, если другие будут тоже смеяться. Именно по этой причине большая часть радиопьес, где много комических моментов, исполняется перед зрителями, чей громкий смех помогает не только исполнителям, но и радиослушателям более интенсивно переживать комическое.

Гоббсовская концепция комического нашла много последователей и продолжателей. Одним из них был Стендаль. Он намеревался создать стройную и исчерпывающую теорию комического и сформулировать принципы построения комедии для использования их на практике.

«Комическое, — говорит Стендаль, — должно быть изложено с ясностью, мы должны отчетливо увидеть наше превосходство над другим.

Но это превосходство над другим, — продолжает Стендаль, — столь ничтожно и так легко разрушается малейшим размышлением, что оно должно быть показано неожиданным для нас образом»¹. Состояние или поведение

¹ Стендаль, Собр. соч., т. 7, М., «Правда», 1959, стр. 18.

ближнего могут вызвать восприятие комического лишь в том случае, если не вызывают таких сильных эмоций, как сочувствие, негодование или страх.

Чрезмерно сильные чувства и страсти, говорит писатель, точно так же, как интенсивное мышление, делают смех невозможным. Явно, что Стендаль еще в большей степени субъективист, чем Гоббс. Он говорит почти исключительно о чувстве комического и о субъективных условиях, его вызывающих.

Заслуга Стендаля заключается, однако, в том, что он, помимо жалости и сочувствия, что упоминается и у Гоббса, включил в перечень мешающих восприятию комического негодование и страх, а также иные не перечисленные им сильные эмоции и аффекты. По тем же самым соображениям, что и теорию Гоббса, теорию Стендаля трудно признать удовлетворительной.

РЕЛЯЦИОНИЗМ ЮБЕРХОРСТА¹

К Гоббсу примыкает Карл Юберхорст. Он сочетает объективизм Аристотеля с психологизмом Гоббса. Основу комического, согласно Юберхорсту, представляет какое-либо негативное качество или недостаток. Причем субъект должен быть лишен этого недостатка, по крайней мере в его собственном представлении. Недостаток не должен также производить слишком отталкивающее впечатление. Если эти условия будут соблюдены, субъект воспримет комическое. Существенным моментом Юберхорст считает чувство превосходства. Достоинством концепции Юберхорста является попытка определить существо комического как с объективной стороны, так и с субъективной.

Однако условие, что субъект не обладает недостатком объекта, сформулированное как обязательное при восприятии комического, вряд ли приемлемо. В момент познания комического мы чаще всего не задумываемся над тем, есть ли у нас недостаток, который порождает это познание. Более того, в подобный момент мы можем сознать, что и сами не лишены слабости или недостатка, которые кажутся нам смешными.

¹ К. Ueberhorst, Das Komische, t. 1, Leipzig, 1896.

ТЕОРИЯ ДЕГРАДАЦИИ

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ БЕЙНА¹

Концепциям Аристотеля и Гоббса близка созданная английским психологом XIX века Александром Бейном теория деградации. Комическое, по Бейну, — это когда нечто возвышенное и серьезное деградирует до степени низкого и ничтожного.

«Причиной смеха может служить унижение некой важной особы или важного дела в обстоятельствах, не вызывающих какой-либо иной сильной эмоции».

Унижение объекта, не вызывающее у нас каких-либо сильных посторонних эмоций, порождает ощущение силы и превосходства, а иногда способно вызвать также неожиданное облегчение, связанное, скажем, с разрядкой напряжения. Выражением и результатом разрядки будет взрыв веселья. В отличие от Гоббса Бейн не связывает всякое переживание комического с чувством превосходства субъекта над объектом и заявляет, что восприятие комического затруднено, а то и вовсе невозможно в случае, если деградация объекта вызывает у наблюдателя какие-либо дополнительные сильные чувства. Основываясь на воззрениях Бейна, можно исчерпывающим образом объяснить некоторые случаи комического. Однако трудно признать и эту теорию удовлетворительной, поскольку она не включает в себя целый ряд случаев комического. Объект комического не должен быть безобразным, неуклюжим или униженным. Фальстаф, дядюшка Тоби, Швейк, Чарли Чаплин, Дындальский, Собакевич, Скапен или Фигаро очень нас смешат, но отнюдь не потому, что предварительно они предстают перед нами достойными и значительными, а затем деградировавшими и лишенными силы персонажами.

Горячим сторонником теории Бейна был выдающийся польский психолог Витвицкий. Концепция Витвицкого имеет много общего, однако, с другими теориями и потому будет рассмотрена в группе теорий смешанного типа.

¹ A. Bain, *The Emotions and the Will*, London, 1865.

Другой сторонник теории деградации — создатель аксиологической теории комического Альфред Стерн, автор книги «Philosophie du rire et des pleurs»¹ (Paris, 1949).

«Смех является реакцией на деградацию ценности. Это суждение отрицательной ценности по отношению к деградирующей ценности». Суждение инстинктивное, не выраженное словами.

В отличие от Бейна, который не выходит за рамки психологизма, Стерн явный реляционист. Реляционизм стерновской теории вытекает из его концепции ценности. Комическое — это ценность отрицательного порядка, а «ценности — это связи объектов с оценивающим субъектом, а не абсолютные величины, не зависящие от познающего и оценивающего субъекта». Не из самих вещей, а из соотношений между вещами и оценивающим субъектом проистекает неравноценность объектов. Ценность вещи может быть определена лишь в связи с человеком и является не чем иным, как способностью возбуждать желание и способностью удовлетворять потребности человека. Релятивизм ценностей, оговаривается при этом автор, равнозначен их субъективности.

Выводы: комическими являются все случаи и поступки, которые переключают наше внимание с того, что является ценным, на то, что ценным не является, или же с ценности внутренней (ею, с точки зрения автора, представляется ценность ради ценности, т. е. самоцель) на ценность посредствующую, которая является средством реализации другой ценности. Оба эти момента связаны с деградацией ценности, которая вызывает смех. Смех не представляет собой, однако, пассивной реакции на деградацию ценности. Иногда он является фактором, вызывающим деградацию или же пытающимся ее вызвать. Когда мы смеемся над объектом, который не смешон, мы пытаемся подвергнуть деградации его интеллектуальную, моральную, эстетическую или какую-либо другую ценность. Естественным следствием этой теории, заключает автор, становится то, что лишь человек может быть комичен. Так как лишь человек предстает в качестве носителя ценности, лишь человек может подлежать аксиологической

¹ «Философия смеха и плача» (фр.). — Прим. ред.

деградации. Эта теория успешно объясняет, отчего человек, над которым мы смеемся, сердится на нас. Люди инстинктивно постигают аксиологическую суть, скрытую в смехе.

Говоря о психофизиологической интерпретации смеха, Стерн солидаризируется с Гербертом Спенсером, полагая, что в момент смеха освобождается избыток нервной энергии.

ТЕОРИЯ КОНТРАСТА

СУБЪЕКТИВИСТСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ ТЕОРИИ КОНТРАСТА

Теория неоправдавшегося ожидания. Одним из философов, чьи взгляды на комическое дали пищу многим эстетикам и психологам, разрабатывающим эту проблему, был Иммануил Кант.

«Смех есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто»¹. Мы ожидали совсем другого, нежели то, что вдруг произошло. Это не соответствующее ожиданию явление предстает в форме приятного сюрприза, доставляющего нам наслаждение смелой впечатлений.

Но тут снова возникают прежние возражения.

Во-первых, концепция Канта слишком обща. Возможны случаи, когда напряженное ожидание превращается в ничто, вызывая чувство облегчения и расслабление, но это никак не связано с комическим. Вот примеры:

1. Ученик Y вновь не подготовился по математике. Учитель устроил контрольный опрос, двигаясь по алфавитному списку, приближается к Y. Новая двойка может иметь для Y катастрофические последствия: его не допустят до экзамена на аттестат зрелости. Нервы у Y напряжены до предела, а учитель внезапно прерывает опрос.

2. X тяжело болен. Врач и близкие ожидают ухудшения, совершенно неожиданно наступает кризис, больной приходит в сознание, температура резко падает.

¹ И. Кант, Сочинения, т. V, М., «Мысль», 1966, стр. 352.

Вместе с тем каптовская формула комического слишком узка, потому что можно себе представить такие случаи комического, когда не только не происходит «превращения напряженного ожидания в ничто», но и самого ожидания не наблюдается.

Бывает, что некоторые люди с большим удовольствием ходят по нескольку раз на одну и ту же комедию в театр или в кино, множество раз выслушивают один и тот же анекдот и всегда остро воспринимают комическое.

Подобный взгляд высказывает и Спенсер:



«Смех (...) естественно является только тогда, когда сознание неожиданно обращается от великого к мелкому,— сказав, другими словами, только в случае, который можно было бы назвать нисходящей несообразностью»¹.

Переход «от великого к мелкому» не понимается Спенсером как деградация чего-либо большого и сильного до уровня малого. Спенсер интересуется в основном психическими состояниями. Он пишет о «состоянии сознания», которое «требует более энергии», и о «состоянии сознания, поглощающего незначительное количество первичной энергии». Когда в сознании человека совершается переход от

¹ Г. Спенсер, Физиология смеха, СПб, 1881, стр. 16.

«великого к малому, тогда образуется избыток «нервной энергии», которая освобождается в смехе.

Гипотезу о том, что важным фактором в генезисе смеха является освобождение некоего избытка «нервной энергии», можно признать несомненной заслугой Спенсера. Этот тезис позаимствовали и развили многие исследователи комического. Теория Канта и Спенсера оказала также огромное влияние на немецкого эстетика и психолога Теодора Липпса, чьи взгляды исчерпывающим образом сформулированы в его фундаментальной работе «Комическое и юмор»¹.

Теория Липпса. Исследователь полагает, что комическое появляется тогда, когда вместо ожидаемой ценности, способной привлечь наше внимание, возникает внезапно иная ценность, которая данной ситуации не соответствует и потому имеет для нас слишком малое значение. Первоначально эта ценность привлекает к себе наше внимание, потому что кажется в каком-то смысле ожидаемой ценностью; вскоре, однако, мы ее демаскируем.

Липпс ссылается здесь на «закон психического затора» (*das Gesetz der psychischen Stauung*), который является основой всякого удивления и интереса. Подмена одной ценности другой пробуждает вследствие своей необычности интерес, сосредоточивает внимание и способствует концентрации «психической энергии» или, говоря иначе, создает «психический затор».

Когда загадка решена, возникает избыток «невовлеченной» «психической энергии», вследствие чего появляется чувство веселья и возникает смех. Смех, таким образом, может рассматриваться как освобождение накопленной, но уже не нужной «психической энергии».

В противоположность своим предшественникам, Канту и Спенсеру, Липпс не придает большого значения тезису о том, что сущность комического заключается в переходе от «великого к малому».

Он, собственно, говорит не столько о переходе чего-то большого во что-то малое, сколько чего-то, соответствующего данным обстоятельствам и потому интересующего нас в данную минуту, к чему-то, не соответствующему данным обстоятельствам и потому нас не интересующему.

¹ T. Lipps, *Komik und Humor*, Leipzig, 1922.

То, что признается «несоответствующим», является в каком-то смысле «малым».

Липпсу отчасти удалось избежать до некоторой степени сужения формулы комического, столь явного у Канта и Спенсера. Липпс не выдвигает на первый план (в противоположность Канту) значения неожиданности. Для него неожиданность — лишь один из способов вызвать познание комического.

Рассуждения Липпса любопытны и зачастую верны, однако ему не удалось создать такую концепцию, которая охватывала бы все явления комического и не содержала бы в то же самое время явлений, с ним не связанных.

Теория Липпса затрагивает в первую очередь комические ситуации и остроты и не касается комического в характере человека. А ведь нередко, скажем, бывает так, что комические черты, присущие той или иной личности, хорошо нам известны, и все же их проявления всякий раз вызывают у нас смех.

С другой стороны, самое обыкновенное разочарование, не имеющее ничего общего с комическим, содержит иногда все те черты, которые Липпс считает присущими комическому явлению. Вот некоторые примеры:

1. Мы получили письмо, которого давно ждали и которое считаем очень важным. Все признаки (размер и цвет конверта, особенности в написании адреса) указывают на это. Внезапно выясняется, что это ничего для нас не значащее, пустое письмо.

Мы пережили разочарование, для нас неприятное, не имеющее ничего общего с комическим.

2. Мы посетили разрекламированное эстрадное представление или концерт, ждем чего-то интересного. Начало нас увлекает, наш интерес растет, по первоначальное приятное впечатление себя не оправдывает. Зрелище оказалось скучным.

В рассуждениях Липпса, кроме мотива неоправдавшихся ожиданий, можно выделить еще и другой, родственный ему, мотив видимости. Сторонники этой концепции полагают, что познание комического возникает тогда, когда нечто слабое и низменное хочет обрести видимость силы и величия или же когда чье-то величие, могущество и значение оказываются видимостью, прикрывающей слабость и ничтожество.

Мотив видимости редко фигурирует в чистом виде, и потому мы не выделяем его в самостоятельную теорию. Тем не менее он часто выступает как составная часть теории комического, особенно теории противоречия и контраста. С его помощью можно правильно объяснить некоторые случаи комического, но по существу эта концепция слишком узка.

Теория Гефдингга. Сторонником теории контраста был также датский психолог Гаральд Гефдингг. Контраст служил для него основой всех форм комического, а потому основой комического вообще. «Действие контраста, на котором основано смешное, возникает оттого, что внезапно сталкиваются две мысли или два впечатления, из которых каждое само по себе вызывает чувство, но так, что одно разрушает, что построило другое»¹.

Взгляд на контраст как на основу комического вообще следует считать главным достижением Гефдингга, по правильнее рассматривать лишь в качестве исходного пункта для дальнейших построений. Гефдингг предложил также развернутое определение комического.

«Будет ли подкладкой смешного симпатия или антипатия, непрременная его особенность та, что жалкое вдруг выступает во всем своем ничтожестве, благодаря противоположности подавляющей силы. Смешное предполагает, что мы на минуту позволяем себя одурачить, озадачить, поставить в тупик или поддаемся ожиданию и что все наконец вдруг кончилось ничем»².

Первая часть приведенной нами формулы Гефдингга весьма туманна и усваивается с большим трудом. Соображение о том, что «жалкое вдруг выступает во всем своем ничтожестве, благодаря противоположности подавляющей силы (?)» наверняка не будет применимо по отношению ко всем случаям комического. С помощью второй части формулы (где речь идет исключительно о видимости) можно объяснить некоторые явления комического, но следует при этом отметить, что подобное определение не выделяет их достаточно четко из ряда аналогичных явлений, не имеющих с ними ничего общего.

Теории Спенсера, Липпса и Гефдингга носят характер чисто психологический. Эти исследователи интересуются

¹ Г. Гефдингг. Очерки психологии, М., 1892, стр. 344.

² Г. Гефдингг. Очерки психологии, М., 1892, стр. 343.

почти исключительно познанием субъекта комического, и в нем, в этом познании, усматривают, как правило, происхождение и сущность комического, в чем и заключается одна из причин недостаточности теорий такого рода, обходящих, по существу, анализ структуры комического.

ОБЪЕКТИВИСТСКАЯ ТРАКТОВКА ТЕОРИИ КОНТРАСТА

Позицию, непримиримую по отношению к одностороннему психологизму в рамках теории контраста, занимают теоретики литературы Юлиан Кшижановский и Геннадий Поспелов.

Кшижановский дает, пожалуй, наиболее исчерпывающее в пределах теории контраста определение источника комического, не претендуя при этом на выяснение всех его случаев. Он уделяет внимание главным образом конкретным формам комического в литературе.

«Источником комического служит всегда какой-либо необыкновенный, неожиданный контраст в свойствах явления, которое вызывает смех, причем контраст временный, преходящий, непостоянный, который, хоть и удивляет неожиданным образом наблюдателя, представляется в то же время не слишком сильным и потому приятным, не вызывающим сильного психического потрясения»¹.

Эту формулировку можно трактовать как исходный пункт для более подробного анализа отдельных форм комического, хоть она без надобности ограничена оговоркой, что комический контраст «временный, преходящий». Следовало бы учесть, что комизму характера присущи постоянные контрасты и противоречия.

Г. Поспелов строит теорию комического, опираясь на мотив видимости.

«Когда люди, обладающие властью, силой, значительностью, претендующие на уважение, внутренне оказываются несостоятельными, пустыми, бессодержательными, они вызывают насмешку»².

¹ J. Krzyzanowski, *Studia z dziejów literatury polskiej*, Warszawa, 1949.

² Г. Поспелов, *Теория литературы*, М., Учпедгиз, 1940, стр. 187.

Нетрудно заметить, что мотив неоправдавшегося ожидания и мотив видимости являются лишь двумя разновидностями одной и той же концепции контраста. И потому мы рассматриваем и теорию неоправдавшегося ожидания и теорию видимости как ее разновидность. В теории неоправдавшегося ожидания можно говорить о контрасте между психическим состоянием, вызванным ожиданием, и тем, что оно не оправдалось, а в теории видимости — между внешним видом явления и его истинной сущностью.

ТЕОРИЯ ПРОТИВОРЕЧИЯ

Основоположниками теории противоречия были Артур Шопенгауэр и Георг Гегель. Гегель — объективист. Концепция Шопенгауэра носит реляционистический характер.

ОБЪЕКТИВИСТСКИЕ ОСНОВЫ ТЕОРИИ ПРОТИВОРЕЧИЯ

Гегель определяет смешное как «контраст существенного и его проявления, цели и средства, противоречие, благодаря которому явление уничтожает себя внутри самого себя»¹. Таким противоречием между средством и целью, которая подразумевает в данном случае наслаждение жизнью, может явиться, например, скупость.

Гегель недвусмысленно и явно подчеркивает объективность комического. «Вообще невозможно извне привязать насмешку к тому, что не имеет насмешки над самим собою, иронии над собой. Ибо комическое состоит в том, чтобы показывать, как человек или предметы разлагаются в самих себе, и если предмет не есть в самом себе свое собственное противоречие, то комизм является поверхностным и беспочвенным»².

Гегельянец Франц Фишер считает, что для комического точно так же, как и для возвышенного, источником эстетического наслаждения является противоречие между содержанием и формой, между идеей и обликом. Если это

¹ Гегель, Сочинения, т. XIV, ч. III, М.—Л., Гослитиздат, 1940, стр. 367.

² Гегель, Сочинения, т. X, стр. 71.

противоречие заключается в преобладании идеи, мы имеем дело с возвышенным, если преобладает облик, искажая и угнетая идею, явление становится комическим.

Своеобразно воспринял эту концепцию Н. Г. Чернышевский. Он поясняет, что в соответствии с этой концепцией комическое — «внутренняя пустота и ничтожность, прикрываемая внешностью, имеющей притязание на содержание и реальное значение»¹. Чернышевский, однако, считал формулировку Фишера слишком узкой. По Чернышевскому, ошибка Фишера заключается в том, что он, противопоставляя комическое одному только возвышенному, не противопоставляет его прекрасному и выводит за пределы комического «комическое безобразие». В незавершенном труде «Возвышенное и комическое» Чернышевский вновь повторяет формулировку Фишера, но на этот раз он заявляет, что «область всего безвредно-нелепого — область комического», что «безобразие — начало, сущность комического»². Чернышевский оговаривается, однако, что безобразное становится смешным только тогда, когда оно выдает себя за прекрасное (тогда оно становится нелепым вследствие противоречия, возникающего между его претензиями и реальными возможностями), не внушая при этом страха. Познание комического, согласно его трактовке, — это смешение приятных и неприятных чувств при постоянном преобладании первых. Неприятное чувство порождено безобразным, зато приятное вызвано сознанием быстроты ума, разоблачившего безобразное. В результате у субъекта возникает «чувство собственного достоинства»³.

Формулировки Гегеля и Фишера, а также Чернышевского применимы только к некоторым случаям комического. Они недостаточно широки, и можно привести примеры, которые окажутся за их пределами.

Особенно популярна теория противоречия среди советских исследователей. Комическое, с их точки зрения, заключается в противоречии между содержанием (сущностью) явления и его чувственной формой. Та-

¹ Н. Г. Чернышевский, Эстетические отношения искусства к действительности. — Полн. собр. соч., М., Гослитиздат, 1949, т. II, стр. 31.

² Н. Г. Чернышевский, Возвышенное и комическое. — Полн. собр. соч., М., Гослитиздат, 1949, т. II, стр. 187, 185.

³ Там же, стр. 191.

кого взгляда придерживается Е. Евнина¹. Близкую позицию занимает Я. Эльсберг, который считает, что разные типы комического имеют один общий элемент, который можно охарактеризовать как противоречие формы и содержания. Ту же позицию занимает Д. Николаев, который в своей интересной книге о сатире неоднократно утверждает, что основой комического является противоречие между содержанием и формой данного явления². А. Зись добавляет к этому, что не всякое противоречие между содержанием и формой является комическим. «Комическое выражается лишь в таком противоречии между формой и содержанием, или прекрасным и безобразным, когда «значительностью» формы прикрывается пустота содержания, напыщенностью — безобразие и т. п.»³.

Для автора интересных монографий о Чехове и Гоголе, Владимира Ермилова, противоречие между содержанием и формой явления, «между внешним благообразием — и внутренним безобразием, между претензией на значительность — и ничтожностью»⁴ предстает лишь как один из типов комических противоречий. Концепция Ермилова, расширяющая формулировку комического, представляется нам наиболее верной. Можно привести немало примеров комического, которые окажутся вне концепции преобладания формы над содержанием. Но и это еще не все: смешным может быть не только то, что лишено ценности, но облечено в яркую форму, смешным может оказаться и противоположное явление, когда под заурядной и даже жалкой оболочкой кроется нечто ценное и содержательное. Примером может служить хотя бы образ Сократа в комедии Людвика Хиеронима Морстина «Защита Ксантипы» или, скажем, Эзопа из комедии Антеро де Фигейреду «Лиса и виноград». В обоих этих случаях за внешностью небрежно одетого чудака скрывается незаурядная личность, мудрость и подлинно благородный характер.

¹ Е. Евнина, Франсуа Рабле, М., Гослитиздат, 1948, стр. 219—220.

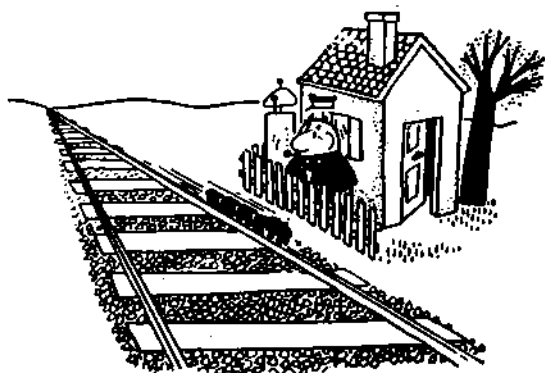
² Д. Николаев, Смех — оружие сатиры, М., «Искусство», 1962, стр. 20, 21, 98.

³ А. Зись, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, М., ВТО, 1964, выпуск 2, стр. 140.

⁴ В. Ермилов, О некоторых сторонах сатирической поэтики Гоголя. — «Вопросы литературы», 1959, № 1, стр. 154.

Расширение формулировки комического при подходе к противоречию как к основе комического мы видим также в работах Л. Тимофеева: «Комическое в жизни — это явления, внутренне противоречивые, в которых мы отмечаем обесценивающее их несоответствие тому, на что они претендуют»¹.

Определение Тимофеева, таким образом, тоже включает в себе некоторые элементы, характерные для теории «деградации». Тимофеев не ограничивает источник комического «внешней противоречивостью» (он говорит о том, что смешным будет также несоответствие между фактическими возможностями и внешней претензией, несоответствие между целью и средствами, применяемыми для ее достижения, несоответствие между посылкой и выводом),



он также весьма широко трактует выражение «внутреннее противоречие». Однако не всякий раз возникает необходимость во внутреннем противоречии, чтоб уяснить бессодержательность того или иного явления, и не всегда этот процесс будет источником комического.

Противоречие признается также основой комического Боровым, который к этому добавляет, что значительное влияние на глубину восприятия комического оказывает внезапный характер проявления этого противоречия.

Он говорит об общественном характере всех эстетических категорий, не исключая комического. «Глубокая со-

¹ Л. И. Тимофеев, Теория литературы, М., Учпедгиз, 1948, стр. 82.

циальность комического состоит в первую очередь в том, что комичным может быть явление только своими общественными, а не природными, не биологическими или физиологическими качествами, своим общественным значением»¹.

Комическое представляет собой, таким образом, не первичную черту явлений природы, а черту вторичную, комическое возникает оттого, что явления втянуты в сферу общественной практики. Явления природы могут стать комическими только тогда, когда за их естественным обликом мы увидим общественные ценности, человеческие характеры и отношения. Из этого и вытекает, что не все явления, порождающие смех, следует считать комическими. То, что будет комическим, будет одновременно и смешным, однако не все смешное можно назвать комическим.

С Боревым перекликается украинский теоретик Борис Минчин. Объективной основой комического являются, по Минчину, противоречия самой действительности, в особенности несоответствие явлений «прогрессивным тенденциям общественного развития». Минчин считает, что на подмостках истории разыгрываются замечательные комедии, где в качестве главных персонажей фигурируют общественные отношения, государства и учреждения, изжившие себя, но не желающие покинуть добровольно историческую арену. Их персонажами являются также люди, утратившие чувство реальности и живущие прошлым или иллюзиями и заблуждениями, и, наконец, те, чьи поступки противоречат логике жизненных обстоятельств. Эти разнородные типы комического объединяет одна общая закономерность, основой их является всегда «противоречие между устаревшими, изжившими себя формами жизни и формами новыми, революционными, перед которыми открыты безграничные перспективы развития»².

Но не всякое отживающее и умирающее становится смешным: смешным оно бывает лишь тогда, когда пытаются преодолеть объективные законы развития и любой ценой продлить или реставрировать свое господство.

¹ Ю. Борев, О комическом, М., «Искусство», 1957, стр. 25.

² Б. Минчин, Деякі питання теорії комічного, Київ, 1959, стр. 96.

Концепция Минчина удовлетворительно объясняет комизм некоторых явлений, важных с точки зрения общественного развития. Но в эти рамки никак не втиснуть повседневные комические ситуации, многие формы остроумия, некоторые комические черты характера и ряд других комических явлений. С другой стороны, однако, если старое борется за право на существование или, скажем, за процветание и господство, то это еще не значит, что борьба будет обязательно комической, она может быть и трагической.

Сторонницей теории противоречия зарекомендовала себя также Коллинз-Суоби, автор изданной в 1961 году книги «Комический смех». Исследовательница считает, что основой комического всегда бывает несоответствие, противоречие или абсурд. Противоречие может быть реальным или мнимым, но оно не должно быть слишком большим и ощутимым. Восприятие комического нельзя, с точки зрения исследовательницы, свести исключительно к эмоциональным и физиологическим реакциям человека. Неотъемлемым условием является работа интеллекта, решающего, что же достойно смеха. Обнаружение локальных противоречий, расшифрованных благодаря проницательности ума, служит источником удовлетворения при познании комического. Смеясь над противоречиями и абсурдом, «мы лишний раз подтверждаем преимущество мира логики и неотразимость, победоносность мысли».

РЕЛЯЦИОНИСТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ ПРОТИВОРЕЧИЯ

Первым представителем реляционизма в теории противоречия можно считать Шопенгауэра. Он ввел в теорию комического понятие несоответствия («Inkongruenz») как основы комического. Противоречие возникает между понятием об объекте и соответствующей ему на первый взгляд некоей реальной вещи, обладающей лишь некоторыми чертами, приписываемыми ей этим понятием, в то время как другие ее черты не совпадают с чертами, содержащимися в понятии, под которое мы стараемся эту вещь подвести.

Достоинство этой теории в обнажении реляционистической природы комического, ее слабость — умоарительность формулировок.

В числе сторонников этой разновидности теории противоречия может быть назван Кароль Лемке¹. «Где действительность и ожидание, понятие и явление не согласуются друг с другом, где противоречие между ними проявляется неожиданным и забавным образом, там мы смеемся от души».

Лемке считает, что сущность комического в разрешении конфликта безвредным для всех образом и добавляет, что сам конфликт должен быть необычным и неожиданным. В качестве примера комических противоречий он приводит безобразие, желающее слыть красотой, пошлость, претендующую на величие, и т. д.

Решительным сторонником реляционизма среди представителей теории противоречия является советский эстетик Каган. Он указывает на то, что комическое имеет объективно-субъективную природу и возникает подобно трагическому в результате столкновения действительности с идеалами человека. Если в конфликте идеального с реальным проигрывает идеальное, мы имеем дело с трагическим. «Но если в таком конфликте поражение терпит реальное, если, созерцая какое-то явление в человеческой жизни или в художественном ее воспроизведении, мы ощущаем его безобразие, низменность, ничтожность, пошлость, короче, его антиидеальность и осмеиваем его, т. е. «уничтожаем» своей насмешкой, иронией, сарказмом или хотя бы улыбкой, явление это становится комическим»². Улыбка и смех только потому сопутствуют комическому, что выражают чувство удовлетворения в связи с духовной победой над тем, что противоречит идеалам данного человека. Чем опаснее для идеала отрицаемое явление, тем меньше в нем смешного. И потому автор соглашается с Аристотелем, что над недостатками и слабостями человека мы смеемся только в том случае, «если они не опасны для него самого и для окружающих, если они не представляют серьезной угрозы для общества. Если же мы ощущаем в отрицаемом нами явлении нечто страшное, мерзкое, гнусное, тогда саркастическое к нему отношение или сатириче-

¹ К. L e m k e, Estetyka, Lwów, 1874.

² М. С. Каган, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, Издательство Ленинградского университета, 1971, стр. 199.

ское его восприятие в искусстве исключает веселую реакцию смеха»¹.

Введение понятия «противоречие» в теорию комического вызвало ряд возражений. Дело в том, что понятию «противоречие» логика отводит строго определенное значение. В логике противоречивыми считаются два таких суждения, одно из которых признает определенное качество за данным предметом, в то время как другое суждение этому предмету в данном качестве отказывает.

Совершенно ясно, что трактуемое таким образом понятие «противоречие» не может быть использовано для определения сущности комического. Невозможно явление комического свести к противоречию суждений, хотя само по себе суждение, исполненное противоречий, может вызвать эффект комического. И потому понятны возражения Гефдинга против того, что Сёрен Кьеркегор употребляет термин «противоречие» для определения основы и природы комического. «Хотя столкновение, от которого возникает чувство комизма, и можно иногда формулировать как логическое противоречие, но тут, собственно, не затронут реальный процесс, состоящий главным образом в чувстве контраста»².

Начиная с Гегеля, однако, термин «противоречие» употребляется также в другом значении.

Гегель, как и марксисты, оперирует термином «противоречие» в широком смысле слова, в значении объективного единства противоположностей, которыми характеризуется действительность. В этой трактовке термин «противоречие» очень глубок и емок.

Ни Гегель, ни представители теории противоречия не уточняют, в каком значении они употребляют термин «противоречие» по отношению к комическому. Впрочем, анализ их контекста, как и анализ приводимых примеров, показывает, что они употребляют термин «противоречие» прежде всего в значении «несоответствие». Другим значением слова «противоречие» применительно к комическому будет «борьба противоположных тенденций». Что проявляется, скажем, в комизме характеров. В комическом искусстве можно найти много

¹ Там же, стр. 200—201.

² Г. Гефдинг, Очерки психологии, М., 1892, стр. 344.

примеров борьбы исключаящих друг друга склонностей и страстей (например, борьба врожденной скупости с тщеславием, толкающим человека к жизни на широкую ногу).

Теория противоречия, несомненно, примыкает к теории контраста. Если рассматривать неоправдавшиеся ожидания как основу комического, то встает вопрос о несоответствии между ожиданием и действительностью. Если же придерживаться концепции видимости, то возникает проблема несоответствия между обликом и сущностью явления. Контраст же можно рассматривать как ярко выраженную противоположность, а под противоречием следует понимать единство и борьбу противоположностей. Сущность комического в несоответствии видят и сторонники теории отклонения от нормы (несоответствие явления общепринятой норме).

ТЕОРИЯ ОТКЛОНЕНИЯ ОТ НОРМЫ

Некоторые исследователи полагают, что комическим следует считать любое явление, которое отклоняется от нормы и потому кажется нам нецелесообразным и нелепым.

Один из основоположников этой теории — немецкий эстетик Карл Грос. В Польше принцип отклонения от нормы выдвигали Быстронь, Пейпер и Тшинадлёвский.

Теоретик краковского литературного «Авангарда» Пейпер сконструировал любопытную теорию комического, взяв за отправной пункт ту роль, которую комическое играло в первобытном обществе. Пейпер характеризует смешное как «несчастье», которое вызывает «радость». Тем самым он занимает позицию, близкую Витвицкому с его теорией бессилия, но дальнейший ход умозаключений заставляет причислить его концепцию к группе теорий отклонения от нормы.

Людей несчастных (слабых, неловких, увечных, трусливых) эгоизм коллектива и его жизненные потребности превратили, по мнению Пейпера, в смешных людей. Но ведь смех не всегда так недоброжелателен и жесток, каким он представляется Пейперу. Смех юмо-

риста, наоборот, всегда теплый, понимающий и сочувственный.

Быстронь, как и некоторые другие исследователи комического, умудренный горьким опытом своих предшественников, отказывается от создания общей и исчерпывающей формулировки комического в пользу эмпирического анализа отдельных форм комического и их систематизации. В концепции Быстроня можно сразу тем не менее выделить главный мотив. На всем протяжении своего фундаментального труда он утверждает, что комическими следует считать разные «отклонения от нормы», отклонения «от чего-то уже сложившегося, привычного», «от предписанного нам, обязательного», «от существующей традиции»¹.

Смешны отклонения от существующей моды, от привычного языка, от логических норм, от принятых понятий, от обычаев, от правил хорошего тона, смешны в конечном счете отступления от того, что принято считать нормой применительно к человеческому характеру, и т. д. и т. п. Создается впечатление, что выдвигаемая Быстронем концепция охватывает все без исключения случаи комического. Но фактически она слишком широка. Отказываясь от характеристики субъективных условий восприятия комического, Быстронь отказывается тем самым и от возможности отличить комические явления от явлений, которые, будучи отклонениями от традиционных норм, не имеют с комическим ничего общего.

Более убедительную попытку сформулировать сущность комического с помощью теории отклонения от нормы предпринимает Тишпадлёвский. Основу комического он видит в деформации действительности, в отклонении явления от существующей нормы как в сторону преувеличения, так и преуменьшения. Художник либо сам конструирует комические ситуации и явления, отклоняющиеся от обязательной или требуемой нормы, либо же улавливает их в объективно поданных фактах действительности, что дает ему основание считать ситуацию комической.

Остальные свойства комического, согласно Тишпад-

¹ J. Bystron, *Komizm*, Wrocław, 1960, стр. 5, 8, 40, 145, 205.

лёвскому, выводятся из контраста как фундаментальной черты комического.

Но не всякое отклонение от нормы, не всякая деформация, считает исследователь, вызывает познание комического. Деформация кажется смешной лишь в том случае, если она не затрагивает наше индивидуальное чувство безопасности, не обладает, пусть даже мнимым, элементом потенциального вреда, угрожающего тому, что представляется наблюдателю дорогим и близким или даже безразличным.

Если бы Тшинадлёвский ограничился этими формулировками, его концепция была бы весьма уязвимой. Достаточно было бы сослаться на факт существования юморесок и анекдотов, созданных в традиции макабрического юмора. Их объектом, как нам известно, служат казни, убийства и т. д., словом, события потенциально вредные, более того, ужасные. Кстати, и в сатире осмеянию подвергаются исключительно вредные явления. Но исследователь предвидит такой упрек. Он заявляет, что произведения подобного рода ни в какой мере не затрагивают принцип личной безопасности, так как субъект комического не имеет непосредственно дело с убийствами или казнями, а с их изображением, соответствующим образом препарированным автором произведения или анекдота. Здесь мы встречаемся с чем-то вроде «комической изоляции», позволяющей абстрагироваться от вредного или угрожающего характера явлений и событий. Все знают, что демонстрация явлений и ситуаций — лишь материал и предлог для комических эффектов, и никто не относится к ним с полной серьезностью.

Оригинально и ценно утверждение Тшинадлёвского о том, что смешным может оказаться противоречие норме не только отрицательного, но и положительного порядка. Интересно и замечание, что комическим можно назвать лишь явление, отклоняющееся от обязательной или требуемой нормы. Возражение, однако, вызывает употребление как синонимов слов «деформация» и «отклонение от нормы». Области, обозначаемые этими понятиями, по существу лишь частично совпадают друг с другом. Не всякая деформация будет отклонением от нормы, и не всякое отклонение от нормы явится деформацией. Для сторонников абстрактной живописи деформация сделалась

пормой. И потому, хотя соблюдены условия «личной безопасности» и «безвредности», поклонники абстрактной живописи ни малейшей степени не испытывают чувства комического в момент восприятия интересующей их картины.



За теорию отклонения от нормы косвенным образом высказывался и такой выдающийся мастер комического, как Николай Акимов. «Если в пьесе все нормально, действуют хорошие, правильные лица, события не выходят из общепринятой нормы и не случается никаких происшествий, ничего выводящего героев из равновесия, то комедии просто нет»¹. В более обобщенной и полной форме концепцию отклонения от нормы выразил советский теоретик и критик В. Фролов: «В смехе человечество подвергает осуждению все то, что несовместимо с идеалом

¹ Н. Акимов, Не только о театре, М., «Искусство», 1966. стр. 229.

прекрасного, что противоречит общепринятому представлению о назначении человека»¹.

Последовательным защитником теории отклонения от нормы можно считать французского теоретика Обуэна. По Обуэну, смешным может быть каждый человек и каждая вещь, связанная с человеком, в которой мы замечаем черты, отличные от тех, какие ожидаем увидеть, или от тех, какие считаем соответствующими норме. Хотя эти черты вносят элемент деградации в облик своего «хозяина», они не должны при этом вызывать страдания и чувства, неприятного для познающего комическое.

Обуэн приводит три критерия, согласно которым действие или предмет следует рассматривать как комические:

Критерий рациональный безличный. Смешно одеваться в костюм, не соответствующий фигуре и возрасту или времени года, смешным выглядит неловкое или бессмысленное движение, смешным может быть также незнание элементарных понятий, ошибочное суждение и т. д.

Критерий личный. Смешным является все то, что претит нашим привязанностям, вкусам и привычкам.

Критерий общественный. Смешон тот, кто не подчиняется законам и правилам среды, кто выделяется из той среды, в которой живет, своим видом, костюмом, языком или привычками.

Часто между этими тремя критериями соблюдается единство, но иногда между ними возникает конфликт. Казалось бы, в случае конфликта побеждать должен первый критерий, в действительности же нередко бывает иначе. Индивидуальный или общественный предрассудок сплошь да рядом победоносно противопоставляет себя разуму. Привычка, не разум, диктует законы, которые надлежит соблюдать, чтобы не оказаться смешным. В конфликте между разумом и привычкой вначале почти всегда побеждает последняя. Бывает так, что осмеивающий не в состоянии объяснить, почему тот или иной поступок или вещь показались ему смешными. Это можно объяснить лишь всемогуществом привычки. Вспомним, что неизвестный нам обычай перестает быть смешным, как только мы к нему привыкаем.

¹ В. Фролов, Жакры советской драматургии, М., «Советский писатель», 1957, стр. 189.

Если учесть, что, согласно теории отклонения от нормы, субъекту познания смешны только те явления, которые отличаются от чувства нормы этого субъекта или от принятых им общественных норм, то нетрудно заметить отчетливо выраженную реляционистическую тенденцию этой теории. Какие-то явления или качества предмета предстают комическими только тогда, когда между ними и предметом возникает соответствующего характера отношение, реляция. Реляционистическая тенденция не всегда, однако, в полной мере замечается сторонниками этой концепции и редко находит непосредственное и отчетливое выражение в формулировках. Но реляционизм является наибольшим достижением этой теории.

Сторонников концепции отклонения от нормы можно найти и среди современных англосаксонских эстетиков. К. Мильтон Нейхем, к примеру, считает, что для всех видов комического творчества характерно изображение тех качеств, особенностей и тех эксцентрических проявлений человеческой природы, в которых сказывается отклонение от общественных норм¹.

Подобные взгляды высказывают в своих интересных работах о сатире Роберт К. Эллиот² и Джеймс Сазерленд³.

ТЕОРИИ ПЕРЕСЕКАЮЩИХСЯ МОТИВОВ

ТЕОРИЯ ГРОСА⁴

В теории Карла Гроса мы можем выделить два главных мотива: мотив отклонения от нормы и мотив превосходства познающего субъекта над объектом познания комического. Грос различает субъективное и объективное

¹ M. Naham, *Aesthetic Experience and its Presuppositions*, New York, 1946.

² R. C. Elliott, *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*, New Jersey, 1960.

³ J. Sutherland, *English Satire*, Cambridge, 1962.

⁴ K. Groos, *Einleitung in die Aesthetik*, Giesson, 1892.

условия познания комического. Субъективное условие он усматривает в нашей эстетической позиции, которая определяет собой концентрацию внимания и интерес к внешнему виду объекта. Объективным условием познания комического является какой-либо нелепый, превратный (*verkehrt*) объект, к которому мы относимся с чувством превосходства при условии, что он не возбуждает при этом слишком сильного сочувствия или страха. Нелепым, превратным Грос считает все то, что отклоняется от нормы: искажение видовых признаков объекта, нецелесообразный жест и т. д. Грос выбрал для определения сущности комического слово «*Verkehrtheit*» (превратность, нелепость, несоответствие), поскольку оно, как считает Грос, охватывает более широкую сферу, чем слова «противоречие», «абсурд» или «нелогичность», употребляемые другими исследователями для выражения сущности комического.

Явно перекликаясь с Гоббсом, он неоднократно подчеркивает, что все комическое вызывает у нас приятное чувство превосходства по отношению к объекту. Он считает, что при восприятии комического кто-то всегда должен быть жертвой, кого-то всегда высмеивают. Причем жертва не всегда полностью обособлена от творца или субъекта комического. Мы можем смеяться над кем-то, кого рассказчик изображает в шаржированном виде. На какой-то момент слушатели сами предстают глупцами, так как не уловили вовремя преувеличение или абсурдность рассказа. Когда нелепость обнаруживается, осознание ее порождает чувство превосходства. Главными моментами познания комического, согласно Гросу, следует считать состояние замешательства (*Verblüffung*), вызванное нелепостью, и чувство превосходства, возникающее как следствие нелепости. В переживании комического он выделяет три стадии: а) момент ошеломления, вызванного нелепостью, б) промежуточное состояние, длящееся с момента, когда нелепость обнаружена, в) чувство превосходства и веселое настроение, наступившее как результат окончательного выявления несообразия.

Эта градация вполне уместна по отношению к некоторым типам комического. Однако в рамки этой концепции не укладываются некоторые формы комического, как, например, острота. Ни острота, ни человек, ее произносящий, не только не вызывают у нас чувство превосходст-

ва — напротив, мы сами восхищаемся наблюдательностью и оригинальностью, умом и быстротой реакции автора остроты.

Сплошь да рядом мы воспринимаем комическое, не чувствуя при этом превосходства по отношению к персонажам комической ситуации. Котенок бьет лапкой по носу приблизившегося к нему с дружелюбными намерениями огромного пса, и тот, поджав хвост, убегает к себе в конуру. Эффект комического вызван здесь ситуацией, отличной от нормы, но никакого чувства превосходства при этом мы не испытываем.

С другой стороны, можно согласиться с тем, что слишком сильное чувство жалости или страха может в значительной степени ослабить восприятие комического. Так же как сторонники теории отклонения от нормы, Грос является реляционистом.

ТЕОРИЯ БЕРГСОНА

Оригинальную теорию комического разработал Анри Бергсон. Его теория связана как с теориями, основанными на деградации и негативном качестве, так и с теориями противоречия.

Бергсоновская концепция комического выросла из его философской системы. По мнению Бергсона, комическое мы можем чувствовать только в общении с людьми, существа же иного порядка и неодушевленные предметы будут комическими лишь по причине своего сходства с человеком или связи с ним. Обязательным условием чувства комического Бергсон считает эстетический взгляд на мир.

Смешным будет автоматизм, проявленный в чем-то живом. «Механизм, внедренный в природу, автоматическая регламентация общества — вот два типа забавных эффектов»¹. «... всякое живое существо есть замкнутая система явлений, неспособная смешиваться с другими системами. Бесперывная изменчивость внешнего вида, непреложность явлений, безусловная индивидуальность системы, замкнутой в себе, — таковы внешние черты (дей-

¹ Г. Бергсон, Смех в жизни и на сцене, СПб, 1900, стр. 47.

ствительные или кажущиеся), которые отличают живое от просто механического»¹. Наличие косности и автоматизма в живом существе представляется Бергсону негативной чертой, признаком деградации живого существа (теории «негативного качества» и «деградации»).

Сама по себе действительность, во всяком случае ее сущность, имеет характер неповторимый, индивидуальный, постоянно меняющийся. Поэтому автоматизм и косность противоречат ее сущности и кажутся, следовательно, смешными (теория противоречия).

Бергсон отдает себе отчет в том, что его теория не охватывает и не объясняет всех случаев комического. Он полагает, однако, что случаи комического, не затронутые непосредственно его формулой, более или менее подобны тем случаям, которые его формула охватывает и уже в силу этого являются комическими. Все попытки найти истинно однозначную и всеобъемлющую формулировку комического он считал обреченными на неудачу. И поэтому избегал точных однозначных определений, придавая терминам «косность», «автоматичность» и «механизм» весьма широкое значение.

Бергсон продемонстрировал большую изобретательность и терпение, подыскивая примеры, подтверждающие справедливость его концепции. Теория Бергсона многое объясняет в искусстве («Новые времена» Чарли Чаплина и «Мой дядюшка» Жака Тати). Но бергсоновская формула комического все же не универсальна. Ее односторонность выражается, между прочим, и в ее крайнем объективизме. Точно так же, как все рассмотренные до сих пор концепции, она является и слишком общей и слишком ограниченной одновременно. То, что она ограничена, понимал и сам автор, именно поэтому свои термины он употреблял в самом широком смысле. Тем не менее его концепция включает в себя целый ряд случаев автоматизма в живом, которые не представляются нам комическими. Не смешит нас ни солдатская муштра, ни выдержанное в едином ритме выступление коллектива гимнастов, не смешат нас и (как справедливо заметил Витвицкий) суставы, сочленяющие кости, хотя они работают как механизмы.

¹ Там же, стр. 84.

Создатель теории психоанализа Зигмунд Фрейд одну из своих многочисленных книг посвятил теории остроумия. В этом труде он выступает как продолжатель психологической интерпретации сущности юмора и комического, столь популярной в конце XIX века, но говорит главным образом о юморе, а по поводу комического высказывается лишь попутно. Ибо для Фрейда психический акт остроты и познание комического — разные переживания. Поскольку, однако, определенная категория остроумия носит комический характер, невозможно говорить об остроумии, оставляя в стороне проблему комического. Восприятие остроты так же, как и восприятие комического, по Фрейду, доставляет удовольствие вследствие того, что нам удается сэкономить некоторое количество психической энергии.

Естественные влечения в психике цивилизованного человека подавляются, согласно Фрейду, требованиями приличия, морали, логики и т. д. На каждое торможение природного импульса мы расходуем психическую энергию. Острота помогает нам избежать торможения и сэкономить некоторое количество энергии.

Тенденциозные остроты (агрессивные, непристойные или же циничные) доставляют слушателю удовольствие, по словам Фрейда, потому что удовлетворяют в сублимированной форме свойственные каждому человеку половые или агрессивные влечения, обходя при этом в силу своей специфики запреты суперэго и способствуя экономии психической энергии, которую в ином случае пришлось бы израсходовать на торможение.

При нетенденциозных остротах мы обязаны удовольствием исключительно технике остроумия, которая позволяет избежать траты энергии, расходуемой обычно на торможение наших мыслей с целью подвергнуть их логическому контролю. Техника остроумия, по мнению Фрейда, избавляет нас от логического контроля, потому что в остроте логически верная мысль выражена логически неверным способом, замаскирована игрой слов или абсурдом. Абсурдистская острота — своеобразный бунт против тирании рассудка.

¹ S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Frankfurt a. M. und Hamburg, 1958.

В этих кратко пересказанных суждениях Фрейда есть справедливая мысль о том, что в шутовой, юмористической форме можно иногда говорить (не возбуждая при этом протеста) даже о вещах, о которых не принято говорить всерьез. Фрейду не удалось, однако, исчерпывающим и убедительным образом объяснить это явление.

Целый ряд соображений Фрейда относительно остроумия сомнительны. Невозможно тем не менее подвергнуть критике некоторые из них, не втянувшись при этом в полемику с основами фрейдизма, слабость которого заключается зачастую в том, что на основе отдельных верных наблюдений он строит далеко идущие обобщения (например, тезис о присутствии якобы всем агрессивном инстинкте). Пришлось бы в работе, посвященной проблеме комического, уделить теории Фрейда непропорционально много места, чего фрейдизм в данном случае, вероятно, не заслуживает. Более уместно, очевидно, рассмотреть отдельные положения Фрейда, посвященные восприятию комического. Возражение вызывает прежде всего его тезис о том, что при восприятии остроты разум и критическое начало остаются в стороне, так как смысл завуалирован абсурдом. Но ведь понять остроту невозможно, не поняв при этом, является ли интересующее нас высказывание действительным или только мнимым абсурдом. А обнаружение и понимание скрытого смысла требует большей пропигательности и большего умственного усилия, чем понимание мысли, выраженной открыто и не замаскированной игрой слов или абсурдистскими поворотами темы. Еще более спорным представляются высказывания Фрейда о комическом. Развитие цивилизации приводит к тому, что естественным стало стремление человека, экономя физические силы, интенсифицировать свою психическую деятельность. И потому нас смешат движения размахисты, преувеличенные и бесцельные. Что касается психической деятельности, то, наоборот, смешным становится тот, кто чрезмерно упрощает свой труд. Наш смех следует рассматривать при этом как выражение превосходства по отношению к смешным индивидам. Или же, говоря иначе (сам Фрейд этого прямо не высказывает), смешными выглядят как в сфере физической, так и в сфере психической деятельности явления, отклоняющиеся от нормы. (К норме приравнена экономия физических усилий и интенсивная психическая деятельность.) В бесцель-

ности какого-либо движения мы убеждаемся, сравнивая представление об этом движении с представлением о движении более целесообразном в той же самой ситуации. Осознание резкого движения требует, с точки зрения Фрейда, большей психической энергии. В тот момент, когда мы наблюдаем движение слишком размахистое (неэкономное), в нашем сознании концентрируется необходимая для его осознания психическая энергия. Одновременно, однако, мы представляем себе движение целесообразное («меньшее»). На это уходит меньшее количество психической энергии. Разница между двумя этими представлениями дает некоторый избыток психической энергии, которая освобождается в смехе. Каким образом представление о слишком примитивной психической деятельности позволяет наблюдателю сэкономить психическую энергию, Фрейд объяснить не пытается. В этой части своей теории Фрейд явно перекликается со Спенсером и Липпсом, а также с Гоббсом, дополняя их взгляды своими произвольными выкладками.

ТЕОРИЯ ЛУНАЧАРСКОГО

А. В. Луначарский, один из наиболее выдающихся марксистских эстетиков, не создал, правда, законченной теории комического, но неоднократно высказывал свои соображения в связи с этой проблемой. В его высказываниях, посвященных характеристике объективной стороны комического, особое место уделяется мотиву «отклонения от нормы». Каждое комическое явление можно считать чем-то оригинальным, отличным от действительности и повседневности. Но это отличие оказывается не очень существенным, даже мнимым.

«Смешны все мелкие отклонения от обычного типа человеческой наружности, но, если они переходят известную границу, они становятся отталкивающими, уродливыми. Смешны мелкие нарушения приличий (...). Во всех этих случаях мы имеем отвращение, негодование и сострадание в недоразвившейся форме, пресеченные соображением о их ничтожности и разрешившиеся с неожиданной легкостью»¹.

¹ А. В. Луначарский, Собр. соч., т. VII, М., «Художественная литература», 1964, стр. 81.

Луначарский, как видно из его слов, считает исходной точкой в характеристике комического «отклонение от нормы», но при этом он полагает, что не все явления, отвечающие этому условию, следует рассматривать как комические. Он совершает вполне оправданную попытку выделить комические явления из множества явлений, которым присуще отклонение от нормы.

Чувство комического «является там, где какая-либо сильная и, вообще говоря, отрицательная эмоция: недоумение, страх, досада, отвращение, негодование — оказывается задержанной и неожиданно разрешается»¹. «...всякая новая идея, всякий новый факт, предмет вызывают в человеке повышение внимания. Все необычайное является для нас проблемой, беспокоит нас. Чтобы успокоиться, нам нужно свести это новое на уже знакомое, чтобы оно перестало быть чем-то загадочным, а потому, возможно, опасным»².

На «неожиданное сочетание внешних раздражителей» организм отвечает подготовкой к интенсивной работе и мобилизует энергию. Когда дело выясняется, когда оказалось, что обеспокоившая нас новость «лишь легкая маска, за которой мы рассмотрели нечто давно знакомое и отнюдь не опасное»³, накопленная энергия освобождается простым и быстрым способом, что доставляет нам удовольствие.

В этих рассуждениях нетрудно заметить влияние Спенсера, что, впрочем, признает и сам Луначарский. Луначарский затрудняется объяснить, откуда берется избыток энергии. Решение этого вопроса он ставит в зависимость от специфики тех несоответствующих норме явлений, которые вызывают восприятие комического. Обе эти проблемы можно решить, специально оговорив, что комическими следует считать лишь те явления, которые незначительным образом отклоняются от нормы и лишь на первый взгляд отличаются от того, что нам хорошо известно. На самом деле разница мнимая. Вот откуда берется избыток энергии, мобилизованной в тот момент, когда мы заметили нечто новое и беспокоящее нас; эта энергия становится, однако, ненужной

¹ Там же, стр. 82.

² Там же, т. VI, стр. 37.

³ Там же, стр. 37—38.

в тот момент, когда мы осознали, что это «новое» является по существу чем-то старым.

Эту интерпретацию невозможно, однако, применить ко всем случаям комического. Комическими могут быть также явления, которые существенным образом отклоняются от нормы и в процессе познания комического продолжают отличаться от повседневных явлений.

ТЕОРИЯ ВИТВИЦКОГО

Выдающийся польский психолог Владислав Витвицкий — горячий сторонник теории деградации Бейна. Созданная Витвицким теория комического не уместается, однако, ни в рамках теории деградации, ни в рамках родственной ей теории негативного качества. Подобно Гросу, Витвицкий полагает, что неотъемлемым условием познания комического следует считать эстетический момент, при котором внимание субъекта сосредоточивается на внешнем виде объекта. Смешной может быть только внешность. Внешность Витвицкий понимает широко и говорит не только о внешности индивидов, но даже о «внешности» внутренних состояний и ситуаций. То, что окажется смешным, должно возбудить сначала удивление, уважение, поклонение, страх и потом обнаружить внезапно свое бессилие, или же, в другом варианте, смешное, несмотря на свой солидный облик и на то, что оно внушает страх, опасение, уважение и являет видимость благородства, должно одновременно иметь откровенно прозрачную внешность, под которой проступает моральное или физическое бессилие. Чем сильнее контраст между внешностью и реальным уровнем силы, тем ярче проявляется смешное. Как видно из приведенных почти дословно наиболее важных высказываний Витвицкого, существенной частью его концепции является основной тезис теории видимости. Витвицкий пользуется и понятием контраста, оговариваясь при этом, что контраст сам по себе не содержит ничего смешного, а лишь подчеркивает комические черты. Концепции комического, объясняющие его природу негативным качеством, или деградацией объекта, или же превосходством субъекта над объектом, нашли свое наиболее полное выражение в «Психологии»

Витвицкого. Витвицкий развил и дополнил исходные для него концепции Гоббса и Бейна.

Теория Витвицкого так же, как теория Бейна, объясняет лишь некоторые случаи комического.

ТЕОРИЯ ЗОФЬИ ЛИССА

Зофья Лисса в работе, посвященной комическому в музыке, также дает общую концепцию комического. Исследовательница справедливо возражает как против крайнего объективизма, так и против одностороннего психологизма. Она полагает, что комическое может быть доступно воспринимающему субъекту лишь тогда, когда «определенные объективные условия будут способствовать определенным особым субъективным условиям, когда возникают своего рода отношения между специфическими качествами воспринимаемого объекта и определенными склонностями воспринимающего субъекта».

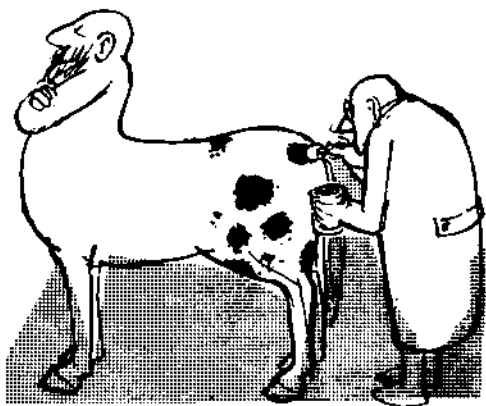
Объективной основой комического, по Лисса, является некая «несоразмерность, расхождение, контраст, противоположность и т. п., проявившиеся в едином облике, предмете, событии и т. д.».

Несоразмерным объединением черт или элементов в едином целом мы считаем объединение, с нашей точки зрения, необыкновенное, странное, парадоксальное. И в самом деле, восприятие действительности вырабатывает у познающего субъекта целый ряд схем или установок.

«Такие установки детерминируют наш способ восприятия действительности. Все то, что в данную минуту с нашей установкой не связано, нас не интересует. В каждом нашем наблюдении заключается целый ряд неосознанных сопоставлений наблюдаемого в настоящий момент предмета с нашими представлениями, а также целый ряд сопутствующих мнений о его чертах, в данном его облике порой не представленных». Итак, первым объективным условием комического является несоответствие объективных условий нашим установкам. Само собой разумеется, что установки меняются, старые уступают место новым, в силу чего некоторые явления, до недавнего времени считавшиеся комическими, перестают быть ими, поскольку приходят в соответствие с вновь возникшими

установками (например, новые течения в искусстве, новая мода и т. д.).

Концепция Лисса даст возможность рационально объяснить факт относительности комического и подвижности, зыбкости его границы. «Несоответствие установкам» — это, разумеется, новая формулировка, но мы можем приравнять ее к отклонению от нормы, при условии, разу-



меется, что понятие «норма» воспринимается достаточно широко. Ведь установка есть не что иное, как «представления» и «мнения» по поводу явлений, событий или отношений между элементами какого-либо предмета, с которыми мы многократно встречались и которые в силу этого обстоятельства представляются нам нормальными. Именно они сформировали у нас определенные установки. Все, что не согласуется с ними, кажется нам чуждым, дикованным, смешным.

Несоизмеримость неких явлений с нашими установками следует рассматривать как необходимое, но не единственное условие познания комического. Такая несоизмеримость не всегда ведет к восприятию смешного в объекте, результатом может быть разочарование, удивление или радость. Во всех этих случаях «объект воспринимается нами «всерьез» и пробуждает в нас сильные эмоциональные реакции, которые исключают всякую возможность утверждения комического в объекте».

«Всерьез» мы относимся к делам, неразрывно связанным с нашей практической и психической жизнью, к делам, которые могут оказать на нашу жизнь существенное влияние. По отношению к проблемам искусства мы занимаем, по мнению Лисса, иную позицию — позицию «не всерьез».

Можно, конечно, допустить, что в отношении искусства мы занимаем иногда подобную позицию, но нельзя, пожалуй, в отличие от Лисса считать этот принцип универсальным. В рассуждениях исследовательницы постоянно сквозит мысль о том, что «проблемы жизни, представленной в произведениях искусства», не могут оказать серьезного влияния на нашу психику, на нашу практическую деятельность. Эту мысль, выдвинутую как всеобщий принцип, легко опровергнуть. Проблемы, поставленные искусством, очень часто влияют «всерьез» на нашу психику (в том-то и заключается сила и очарование искусства), иногда также влияют и на практическую деятельность человека, который при этом не обязательно должен быть Дон Кихотом.

Итак, первым субъективным условием восприятия комического является наша позиция по отношению к объекту, несоизмеримому с восприятием «всерьез», позиция, которая исключает возникновение между объектом и субъектом сильных эмоциональных связей. Познание комического и эстетическое познание представляются автору разными чувствами, имеющими, однако, некоторые общие черты. Общим является исходный пункт того и другого познания. И в том и в другом «центром переживания» становится качество объекта. При познании комического это несоизмеримость, чуждость, диковинность объекта. Но далее обнаруживается разница. При эстетическом познании начальная эмоция приводит к более глубокому проникновению в качество объекта. При познании комического начальная эмоция переходит в комплекс эмоций, где ведущим оказывается чувство собственного превосходства. Раздражитель, вызывающий переживание комического, застаёт нас в позиции «всерьез». Наступает смена этой позиции на позицию «не всерьез» и восприятие возбудителя (именно в этот момент происходят психические процессы, определенные Липсом как *Stauung der Gefühle*). Конечным этапом комического познания будет возврат к позиции «всерьез», которой сопутствует

на этот раз чувство силы, чувство превосходства (ср. Гоббса). Но и чувство превосходства и предваряющее его чувство удивления и ошеломления будут вторичными эмоциональными коррелятами двух интеллектуальных актов: 1) обнаружение несоответствия между явлением и нашими установками и 2) постижение новых отношений и включение их в комплекс наших установок. Последним условием познания комического должна быть внезапность, неожиданность появления объекта. «Он должен поразить нас как своим качеством, так и самим фактом появления». «Внезапное изменение нашей установки тоже следует рассматривать как еще одно условие комического эффекта». И здесь автор высказывает мысль, которая ставит под сомнение обязательность последнего условия: «Ожидание комического явления ослабляет силу комизма». Ослабление силы комизма происходит также при повторной встрече с тем же самым раздражителем. Но если отсутствие внезапности только уменьшает силу комизма, то это значит, что неожиданное появление раздражителя не должно считаться обязательным условием познания комического. Неожиданность тогда будет желаемым условием, благоприятствующим интенсивности познания. Такая интерпретация роли внезапности в комическом представляется нам более уместной.

ЗАЩИТА РЕЛЯЦИОНИСТИЧЕСКОГО ВАРИАНТА ТЕОРИИ ОТКЛОНЕНИЯ ОТ НОРМЫ

ВЫВОДЫ ИЗ ПРЕДЫДУЩЕГО

Не пора ли подвести некоторые итоги в связи с нашим обзором важнейших концепций комического?

Ни одному из тех исследователей, чьи взгляды мы обсудили, не удалось создать универсального и исчерпывающего определения.

Хотя каждая из рассмотренных теорий была по-своему справедлива и объясняла некоторые явления комического, у каждой был свой недостаток: она либо не охватывала всех форм комического и не была в состоянии

дать им полного толкования, либо оказывалась слишком абстрактной и далекой от конкретных явлений, не освещала его специфических черт.

Своевременно задаться вопросом: возможна ли вообще такая исчерпывающая и во всех отношениях удовлетворительная формула комического, или же оно не поддается логическому анализу?

Удастся ли создать формулу, которая выдержит без оговорок конфронтацию со всеми столь разнородными проявлениями комического? Мне кажется, что, несмотря на всю сложность проблемы, создание более или менее исчерпывающей теории в принципе не исключено.

С теоретической точки зрения возможны два противоположных пути, которые должны привести к решению вопроса.

Первый — это эмпирический и конкретный анализ отдельных явлений комического, анализ, подразумевающий классификацию разных форм и формулировку обобщающих выводов. Такую позицию занимают Быстрень и Клейнер.

Отправной точкой для другого метода мог бы явиться сформулированный на основе существующих уже на сегодняшний день исследований гипотетический тезис об «источнике комического» или же о его «облике», который надлежит конкретизировать применительно к различным формам комического и модифицировать в случае надобности исправлениями и оговорками.

Именно такой путь избрал автор настоящей работы. В связи с этим возникает необходимость высказаться в пользу одной из рассмотренных уже теорий или же предложить новую концепцию, отличную от тех, которые рассматривались.

Понятиями, чаще всего связываемыми с сущностью комического, являются: «контраст», «противоречие», «несоответствие», «несообразность» и «отклонение от нормы». В заключительной части раздела, посвященного теории противоречия, была уже сделана попытка показать, что родовым понятием по отношению к понятиям «контраст» и «противоречие» является «несоответствие». Представляется также возможным все вышеперечисленные понятия свести к двум принципиальным моментам: «несоответствие» и «отклонение от нормы». Мотивы «несоответствия» и «отклонения от нормы» выступают так-

же во всех теориях смешанного типа, даже в концепции Витвицкого, выведенной из теории «негативного качества» и «деградации».

Нам кажется, что все основные соображения, высказанные в теории «негативного качества» и «деградации», применимы и по отношению к этим двум принципиальным концепциям.

Аристотель, сводя комические явления к негативному качеству и не слишком точно формулируя условия безвредности этого качества, излишне сузил свою концепцию комического. С другой стороны, однако, не все явления, обладающие чертами, которые Аристотель приписывает комическому, можно с полным основанием считать комическими. Трудно возражать против того, что некоторые безвредные пороки в самом деле смешны. Вместе с тем «пороком», «безобразным», «некоторой ошибкой» мы называем то, что либо не соответствует принятым нами общественным нормам, либо не соответствует нашему субъективному ощущению нормального, нашим навыкам, нашим представлениям и нашим понятиям о нормальном облике, нормальном комплексе свойств характера и способностей, нормальному образу мышления.

Еще более узкая теория деградации Бейна тоже может быть сведена к одной из этих двух концепций. Если унижению или развенчанию подвергается человек или явление, то это значит, по существу, что мы сталкиваемся с несоответствием между нашими представлениями об этом человеке или явлении и действительностью, отклоняющейся от наших представлений, действительностью, которая несет унижение этому «человеку» или «явлению».

Если теорию «негативного качества» и «деградации» можно свести к теории «несоответствия» или «отклонения от нормы», то это же самое можно сказать о всех концепциях смешанного типа. Это тем более возможно, что в каждой из этих концепций выступит мотив «несоответствия» или «отклонения от нормы».

Теория Бергсона, например, только потому слишком обща, что не всякая «механичность» и «автоматизм» в чем-то живом будут комическими. Комическими они становятся только тогда, когда явления отклоняются от нормы, но если они не выходят из пределов нормы, то чувство комического не возникает. И потому не смешны

ни ритмически однообразные гимнастические упражнения, ни типографское дело, механическим способом схватывающее и передающее живую человеческую мысль, и т. п. В то же время концепция Бергсона слишком узка, потому что комическим будет целый ряд явлений, этой формулой не охваченных. Комическим может быть не только автоматизация чего-то живого, но также оживление неодушевленного и механического (этим методом пользовались создатели первых кинокомедий). Смешным может оказаться шкаф, который движется по улице как человек (речь, разумеется, идет о трюке), потому что это явление, отклоняющееся от нормы.

Фрейд прав, утверждая, что смелной является чрезмерная, нецелесообразная трата физической энергии, но ошибается, говоря о том, что лишь утрированные жесты вызывают познание комического. Комическими нам представляются движения, отклоняющиеся от нормы, а потому ими будут и слишком размашистые и слишком мелкие движения, в особенности если последние производят люди взрослые. Смешной бывает не только, как думает Фрейд, интеллектуальная лень, но также чрезмерное умственное усилие, непропорциональное достигнутому результату. В этом случае мы тоже имеем дело с явлением, отклоняющимся от нормы.

Сведение всех теорий комического к двум узловым теориям не может быть, однако, окончательным решением вопроса. Необходимо еще уточнить, можно ли теорию «несоответствия» и теорию «отклонения от нормы» считать двумя равноправными концепциями, или же можно и следует одну из них свести к другой?

Теорию «отклонения от нормы» можно рассматривать как некий вариант «теории несоответствия», так как отклонение всякого явления от нормы и будет расхождением между этим явлением и нормой или, выражаясь точнее, одним из случаев несоответствия вообще. Именно таков ход мыслей автора любопытной книги «Доказательство смехом» Д. Гектора Монро, который считает, что все существующие теории комического можно свести к концепции несоответствия (inappropriateness). Можно, однако, поступить наоборот, и всякое комическое несоответствие интерпретировать как нечто отклоняющееся от нормы. По-видимому, из всех существующих теорий комического именно концепция отклонения от нормы да-

ет наибольшие возможности для создания более или менее законченной и удовлетворительной теории комического.

ЯВЛЕНИЕ, ОТКЛОНЯЮЩЕЕСЯ ОТ НОРМЫ, КАК НЕОТЪЕМЛЕМОЕ, НО НЕ ЕДИНСТВЕННОЕ УСЛОВИЕ ВОСПРИЯТИЯ КОМИЧЕСКОГО

Наличие отклоняющегося от нормы явления в сознании субъекта, наделенного чувством комического, следует рассматривать как неотъемлемое, но не единственное условие возникновения восприятия комического. Чтобы оно имело место, должно быть соблюдено дополнительное условие в сфере отношения объекта и субъекта.

Еще Аристотель полагал, что комическое явление не может причинять вреда, не может нести страданий. Эта точка зрения была поддержана Чернышевским и Юберхорстом. Грос, Бейн, Витвицкий, а также Луначарский рассматривают тот же вопрос. Они утверждают, что явление, ставшее объектом комического, не должно возбуждать у субъекта какие-либо сильные эмоции, которые делают невозможным переживание комического. Обычно здесь имеют в виду страх, сочувствие и отвращение. В более обобщенном виде это условие сформулировано Бейном. Он заявляет, что комический объект в момент познания комического не может вызвать у познающего субъекта никакого другого сильного чувства. Аристотель, как мы уже сказали, обратил внимание на эту зависимость, но его формулировки слишком расплывчаты. Никому из перечисленных авторов не удалось найти такого определения, которое не вызвало бы оговорок и сомнений в свете такого факта, что объектом сатиры становятся всегда вредные явления, вызывающие негодование, страх или отвращение, а предметом юмора бывают иногда явления, вызывающие сочувствие. Факт этот важен потому, что комическое, как известно, нужно рассматривать в качестве обязательного элемента сатиры и юмора.

И потому существуют, по-видимому, лишь две возможности: либо отказаться от этого условия, либо признать, что между сатирой и юмором, с одной стороны, и комическим — с другой, неразрывной связи не существует. Есть, однако, третий выход, его подсказывает Тши-

надлѣвский, который не без основания обращает внимание на то обстоятельство, что объект реального мира, вдохновляющий создателя комического, и объект непосредственного познания в искусстве не тождественны друг другу. Из положения Тшинадлѣвского о том, что непосредственный объект познания комического не может в момент познания угрожать «индивидуальному чувству безопасности» субъекта, отнюдь не вытекает, что явления вредные, явления, вызывающие гнев, негодование или сочувствие, не могут быть объектом творчества, одну из основ которого составляет комическое. Ведь объектом, непосредственно воспринимаемым читателем или зрителем, окажутся не явления, возбуждающие в действительности гнев, отвращение или страх, а всего лишь их сатирическое отображение. Когда сатирик намерен осмеять те явления, с которыми он борется, он представляет их в таком виде, что черты, возбуждающие страх или сочувствие, отодвинуты на второй план.

Кроме того, следует не забывать, что в сатире с комическим могут сосуществовать также трагическое, драматическое, пессимистическое. Сатирик старается не только осмеять, но также вызвать негодование, гнев, презрение и т. д. Юмористика в свою очередь зачастую стремится вызвать одновременно с переживанием комического сочувствие. Сатирик и юморист сравнительно редко оперируют простыми и чистыми формами комического, и потому их произведения довольно редко вызывают чистое, однородное познание комического.

Наличие разных форм комического крайне затрудняло исследователей дать такое его определение, которое охватывало бы все формы смешного, исключая в то же самое время все явления, чуждые комическому. Одни исследователи пытались в определении дать полный перечень специфических черт комического, но фундаментальными его чертами считали при этом свойства, проявившиеся лишь в некоторых его формах, и потому их определения были слишком узкими. Другие, хотевшие этого избежать, предлагали формулировки настолько общие, что они наряду с явлениями комического затрагивали и не имеющие с ним ничего общего. Чтобы избежать подобных трудностей, можно отказаться от единой формулировки для всех типов комического и дать определения лишь отдельным его формам: одно определение, скажем,

комизму простому, другое — сложному. Одновременно следует, конечно, пояснить, чем именно главные формы смешного отличаются друг от друга, и доказать, что в своей сумме они исчерпывают сферу комического вообще. Возможен, впрочем, другой путь. Можно предпринять еще попытку создать такую формулу, которая охватывала бы все типы комического. Элементами такой формулы могли бы стать, разумеется, только те свойства, которые присущи всем типам комического. Нетрудно, однако предвидеть, что такое определение получится слишком общим. Конкретизацию этой формулировки комического, изъятие из ее сферы явлений, не свойственных комическому, следует производить при характеристике отдельных его форм. Как раз этот путь избрал автор данной книги.

Все комические явления (все непосредственные объекты переживания комического) отвечают двум условиям: во-первых, любое можно считать в каком-то смысле отклонением от нормы, во-вторых, ни одно не угрожает личной безопасности познающего субъекта, не вызывает страха. Это не означает, однако, что явления вредные, опасные или даже макабрические не могут быть предметом комического творчества.

Но с такими эмоциями, как гнев, негодование, отвращение, сочувствие и т. д., одновременно интенсивное переживание комического невозможно. Впрочем, в некоторых сложных формах комического, типичных для юмористики и сатиры, не слишком интенсивное переживание комического может сочетаться с гневом, негодованием, презрением или сочувствием. Но не все явления, отвечающие этим условиям, будут, конечно, комическими. И потому следует еще раз задуматься над тем, есть ли в числе элементов комического, перечисленных различными теоретиками, такие, которые присущи всем его формам и могут считаться постоянными.

Многие теоретики полагают, что условием возникновения эффекта комического следует считать неожиданное появление объекта, вызывающего этот эффект.

Вряд ли кто-нибудь возьмется оспаривать, что «застигание врасплох» может порой явиться либо источником сильного чувства комического, либо тем фактором, который благоприятно сказывается на интенсивности комического познания, не будучи само по себе непосред-

венной его причиной. Но «застигание врасплох» нельзя считать единственным условием комического, как нельзя считать его неотъемлемым элементом комического познания. вообще, так как при повторном восприятии тех же самых комических ситуаций и тех же самых острот восприятие комического хотя и теряет свою интенсивность, тем не менее не исчезает совсем. Полное исчезновение наблюдается только в том случае, если неожиданная ситуация или внезапная реакция, поворот темы и т. п.—единственная причина познания комического. Многие могут неоднократно читать или смотреть одни и те же комедии, всякий раз достаточно сильно чувствуя заключенный в них комизм.

Некоторые исследователи комического (Гоббс, Юберхорст, Грос, Фрейд и Лисса) утверждают, что существенным моментом каждого комического познания должно быть чувство превосходства, испытываемое субъектом над объектом комического познания. В отношении многих форм комического это соображение справедливо, но оно не применимо ко всем его формам, так как в некоторых случаях, как уже говорилось выше, это чувство превосходства не появляется.

Исследуя процесс комического познания, многие теоретики говорят о бурном освобождении избытка «психической энергии». В отношении некоторых интенсивных форм комического познания это не вызывает возражений. Если всякое психическое действие влечет за собой определенную трату «психической энергии», то о ее расходовании можно говорить и при всяком переживании комического, даже в том случае, если оно не сопровождается раскатами громового хохота. Можно, однако, задаться вопросом, действительно ли мы всякий раз имеем дело с освобождением избытка «психической энергии». Сомнительны также попытки выяснить причины появления этого запаса энергии, который вдруг оказывается потом ненужным. И все же это сомнение не исключает того факта, что в некоторых случаях познания комического концепция освобождения избытка энергии оказывается вполне уместной. Обратимся к реальному примеру. Этот случай имел место в Варшаве на публичной дискуссии, организованной в связи с премьерой пьесы Витольда Гомбровича «Ивогна, принцесса бургундская», поставленной в «Театре Драматичном». После нескольких интересных

Докладов приступили к дискуссии, но, несмотря на старания председателя, никто, как водится, не желал первым взять слово. И наконец, по прошествии нескольких минут поднял руку один из выдающихся польских актеров и режиссеров, работающих, кстати, в «Театре Драматическом». Все заинтересовались, пробежал шумок, который сменился исполненной ожидания тишиной. Оратор говорил недолго, но тому урагану смеха, который пронесся вслед за его словами, мог бы позавидовать любой комик. Насколько я помню, он сказал что-то вроде: «У меня вопрос в порядке ведения собрания. Будет ли кофе?» Участники дискуссии, подготовленные к тому, что сейчас услышат некое принципиальное и серьезное суждение по поводу пьесы, услышали вдруг совершенно неожиданный и пустяковый вопрос, накопленная «энергия» оказалась излишней и разрядилась в смехе.

Не во всех, однако, случаях познания комического совершается освобождение и избытка энергии. Иногда после просмотра кинокомедии наступает вдруг усталость, порой даже физическая, из чего можно сделать вывод, что затраченная нами энергия отнюдь не была избыточной. Прекрасно отдавал себе в этом отчет Чаплин и потому совершенно сознательно чередовал в своих фильмах сцены, вызывающие раскаты бурного смеха, с трогательными сценами.

Многие недоразумения проистекают из того, что теоретики ищут атрибуты комического в разных сферах, не всегда информируя достаточно ясно о том, какую именно сферу они имеют в виду. Одни сводят комическое к объектам, другие — к переживаниям.

Но комическое нельзя все же, по-видимому, ставить в зависимость исключительно от объекта или исключительно от субъекта. О полноте комического как явления можно говорить лишь тогда, когда существует определенное сочетание этих двух факторов. Прежде всего должен существовать объект, наделенный чертами, не соответствующими либо общественным нормам, признанным субъектом, либо привычкам субъекта, его пониманию норм, и потому рассматриваемый субъектом как нечто нелепое, необыкновенное. Но в то же время «ненормальность» не должна угрожать личной безопасности субъекта, не должна вызывать чувства страха или иных сильных эмоций, таких, как жалость, сочувствие, гнев, него-

дование, презрение, отвращение и т. п. Слишком большая интенсивность этих эмоций делает невозможным познание комического. Познание комического может отсутствовать также в случае, если субъект лишен чувства комического или находится «не в настроении»: утомлен, огорчен, опечален и т. д. Поскольку общественные нормы, привычки, понятия о норме и чувстве комического меняются в зависимости от эпохи, географической среды, национального характера, социальной принадлежности, возраста человека, его культурного уровня и т. д., меняется и круг предметов, рассматриваемых людьми как ненормальные, нелепые и комические. Познание комического может быть вызвано всем тем, что противоречит нашему вкусу, привязанностям и привычкам, всяким отклонением от того, что мы считаем нормой, с чем уже свыклись. При чем критерии, которыми мы руководствуемся, далеко не всегда логичны.

НЕПРЕДНАМЕРЕННЫЙ КОМИЗМ ЯВЛЕНИЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

В повседневной жизни человек и вещи, с ним связанные, зачастую комичны тогда, когда мы обнаруживаем у них черты, отличные от ожидаемых или рассматриваемых нами как нормальные. Нормальный человек должен, согласно системе господствующих взглядов, обладать комплексом определенных черт характера, определенным обликом, а также рядом физических и интеллектуальных способностей. Разумеется, границы норм относительно широки. Но переход за эти границы и отсутствие как целого комплекса определенных черт, так и некоторых из них или же наличие их, но в степени, не соответствующей норме, предопределяет осмеяние. В облике смешить может все то, что считается нарушением видовых черт (отклоняется от понятий о типичном представителе вида) или же не согласуется с нашими вкусами и симпатиями, при условии, разумеется, что эти нарушения видовых черт не возбуждают иных сильных эмоций. Что касается одежды, то комическим будет как старомодность, так и преувеличенное следование моде, в особенности тогда, когда новая мода диаметрально противоположна старой. В области нравов комическим мо-

жет оказаться не только нарушение общественных норм и правил хорошего тона, но также всякое нарушение наших привычек и традиционных взглядов, всякое нововведение.

Важным источником комического в сфере прав могут быть отступления от норм приличия. Это является одним из наиболее доступных, распространенных и постоянных источников комизма, далеко не всегда примитивного. Таково мнение большинства исследователей комического. Познание комического возникает также при отклонении от общепринятых языковых норм. Неверное произношение, коверканье слов, неправильная конструкция фразы порождают восприятие комического. Смешно также говор или жаргон для тех, кто им не пользуется постоянно либо его совсем не знает. Точно так же обстоит дело и с нарушением логических норм. Для тех, кто их знает и придерживается, случаи нарушения принципов логики могут быть очень смешными. Смешными могут казаться оригинальность взглядов, новизна мысли и т. д. Трудно перечислить все явления общественной жизни, которые могут породить восприятие комического. Не менее трудно было бы создать и типологию этих явлений (проще сделать это в отношении художественных форм комического). Вряд ли возможно, впрочем, отрицать, что все феномены комического в общественной жизни представляют отклонение от нормы.

ФОРМЫ КОМИЧЕСКОГО



Одна из самых больших трудностей, встающих перед теоретиком комического, — это необходимость упорядочить и уточнить все понятия, связанные с тем или иным проявлением комического, и классифицировать различные его формы. Эта трудность возникает не только из-за многочисленности аспектов комического и разнообразия его феноменов, но также в связи с хаосом в терминологии, порожденным несоднозначностью понятий.

У исследователей, работающих над проблемой форм комического, можно обнаружить несколько принципиально разных методов.

Первый из них заключается в том, что исследователь щедро пользуется теми или иными терминами при характеристике различных форм комического, отказываясь при этом от классификации и построения какой-либо единой системы. Коллигз-Суоби, например, пишет, что типами комического в широком смысле слова следует считать: комическое, как таковое, остроумие, юмор, сатиру, иронию и т. д. (из примечаний можно уяснить, что наряду с другими формами в «и так далее» попадает гротеск). Точно так же поступает Сурьо¹. Обоих исследователей не обескураживает тот факт, что они ставят на одну доску явления разного порядка. При этом они забывают, что

¹ E Souriau, Les catégories esthétiques, Paris, 1956.

сатира прибегает к иронии как к средству выражения, а острота может быть как юмористической, так и сатирической.

Другой метод заключается в том, чтобы выделить главные виды комического в зависимости от области, в которой мы с ними сталкиваемся. Бергсон, например, основными формами комического считает: комическое ситуации, комическое речи и комическое характера. Тут можно, правда, усомниться, исчерпан ли объем понятия и полностью ли понятие развито. В чем же, как не в ситуациях, поступках и словах героя, выражается его характер? Слабость этой концепции заключается еще и в том, что Бергсон отказался от попытки упорядочить каким-то образом весь комплекс понятий, связываемых с комическим. Но у него есть по крайней мере классификация.

Представители третьего направления усматривают критерий классификации в самой структуре комического феномена или в способе его создания. Так поступает Атанас Натев, который в монографии «Искусство и общество»¹ как на главные проявления комического указывает на: 1. Автоматичность живого, схематичность сложного. 2. Внезапный поворот действия. 3. Нелогичное в логичной форме. 4. Изображение маловажного важным, несерьезного серьезным. 5. Неожиданная слабость сильного и сила слабого. 6. Нарушение историчности. 7. Комизм отжившего. 8. Комизм нового.

Уязвимым местом такого построения следует считать то, что автор не соблюдает единого принципа деления. Промежуточное место между вторым и третьим методами занимает концепция Быстроны, который в своей классификации руководствуется принципом принадлежности той или иной формы комического к определенной сфере действительности согласно структуралистскому критерию. Он выделяет: 1. Комизм перемены. 2. Комизм сопоставления. 3. Комизм связи. 4. Комизм характера. 5. Словесный комизм.

Примерно такую же однородную концепцию предлагает Г. Монро в своей книге «Доказательство смехом», где говорится о десяти видах комического: 1. Всякое нарушение привычного хода событий. 2. Всякое недозволен-

¹ М., «Прогресс», 1966, стр. 279—281.

ное нарушение привычного хода событий. 3. Непристойность. 4. Включение в определенную ситуацию того, что относится к другой ситуации. 5. «Маскарад». 6. Игра слов. 7. Абсурд. 8. Незначительное несчастье. 9. Отсутствие ания или умения. 10. Завуалированные оскорбления.

Четвертый способ — классификация различных форм комического в зависимости от интенсивности заключенной в них критики. Каган в «Лекциях...» высказывает мысль о том, что в жизни все формы комического распределяются между двумя полюсами — сарказмом и шуткой. Художественными соответствиями шутки и сарказма следует считать юмор и сатиру. Каган отказывается, однако, от попытки расположить в необходимой последовательности все промежуточные формы комического. Более отважную и вместе с тем более спорную попытку подобной классификации мы находим в работе Джеймса Фейблмена («Похвала комедии», 1939), который располагает все формы комического согласно интенсивности критического начала: от обыкновенного веселья (joy) до насмешки (scorn). Посредине располагаются: юмор, ирония, сатира, сарказм и шутка. Позволительно будет, однако, усомниться в том, что автор последовательно придерживается своего собственного принципа (почему шутка считается более критической формой, чем сарказм и сатира?).

И наконец, согласно пятому способу, формы комического располагаются в зависимости от их однородности или неоднородности. Эта точка зрения характерна для теоретиков, усматривающих разницу между элементарными формами, с одной стороны, и сложными формами комического — с другой.

Классификация форм комического должна отвечать, по-видимому, следующим требованиям:

1. Она должна упорядочить и уточнить весь комплекс комического, определить сферу действия, плоскость отношения и ступень в иерархической классификации каждой формы, с тем чтобы избежать рассмотрения на одном уровне и в одной плоскости понятий, определяющих явления разных уровней и разных плоскостей.

2. Она должна обособить главные формы комического, в которых выявляется авторская точка зрения на мир, отделить от тех форм, которые представляют собой всего лишь выразительные средства, приемы (используемые

художниками самых различных направлений), свидетельствующие о структуре данного феномена комического.

3. Она должна учитывать как степень сложности форм комического, так и меру заключенного в них критицизма.

ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ КОМИЧЕСКОГО

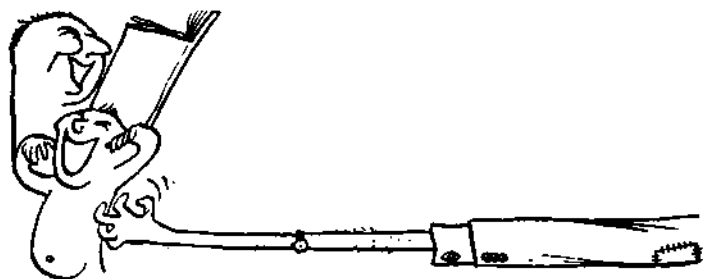
Все основные художественные средства, все основные приемы комического служат созданию явлений, отклоняющихся от нормы, явлений, порождающих восприятие комического. Иногда все сводится к тому, чтобы придать какому-либо явлению свойства, которые позволят причислить его к разряду «отклоняющихся от нормы». Краткой характеристике основных приемов комического, наиболее употребительных в различных видах творчества (сатирическом, юмористическом, фарсово-водевильном и т. д.), будет посвящена настоящая глава.

ВИДОИЗМЕНЕНИЕ И ДЕФОРМАЦИЯ ЯВЛЕНИЙ

Преувеличение представляет собой один из способов деформации явлений. Оно может затрагивать внешность (лицо, фигура, одежда), поведение (манера говорить, двигаться, жестикуляция, мимика и т. д.), ситуацию и черты характера. В теории комического с техникой гиперболлизации связываются различные понятия. Разница между ними заключается нередко лишь в том, что одна и та же техника, применяемая в разных видах искусства, получила различные названия. И потому краткий обзор приемов преувеличения не претендует на какую-либо логически обоснованную классификацию.

Обыкновенное преувеличение. Одним из его широко распространенных видов следует считать обыкновенное преувеличение, столь свойственное, в частности, рассказам охотников и рыболовов. Оно может иметь место как в высказываниях героев, так и в авторских характеристиках. Этот прием часто встречается в кинокомедии. Когда, к примеру, в одном из своих фильмов Гарольд

Ллойд небрежно нажимает на спусковой крючок стоящего на земле ружья, то в результате «меткого» выстрела на землю обрушивается множество убитых птиц. В другом немом фильме речка выходит из берегов оттого, что в воду падает толстяк Фатти¹.



Преувеличение как средство карикатуры. Преувеличение применяется в карикатуре. Суть карикатуры нередко сводится к гиперболизации некоторых чисто отрицательных (сатирическая карикатура) особенностей внешнего облика или черт характера. Эта техника типична для графики, но применяется и в других видах искусства. Например, при характеристике внешности литературных героев (Фальстаф, Дон Кихот, Собакевич), театральных персонажей (маски комедии дель арте, маски Райкина, сатирический кукольный театр и т. п.) и персонажей кино (использование внешности Фернанделя и Тото, толщины Фатти, костюма Чаплина и т. д.). Окарикатуриванием можно считать гиперболизацию одной из черт характера или склонностей, которая, будучи доведена до неестественных масштабов, искажает внутренний облик, доминирует над личностью. У Гарпагона, Плюшкина или Латки этой чертой является скупость, в других случаях это ревность, тщеславие и т. п. Этот прием, которым создается комизм характера, часто применяется как в литературе, так и в театре. В карикатурном свете можно представить не только черты личности, но и черты национального характера, научные теории, религиозные верования, нравы, идеологию, направле-

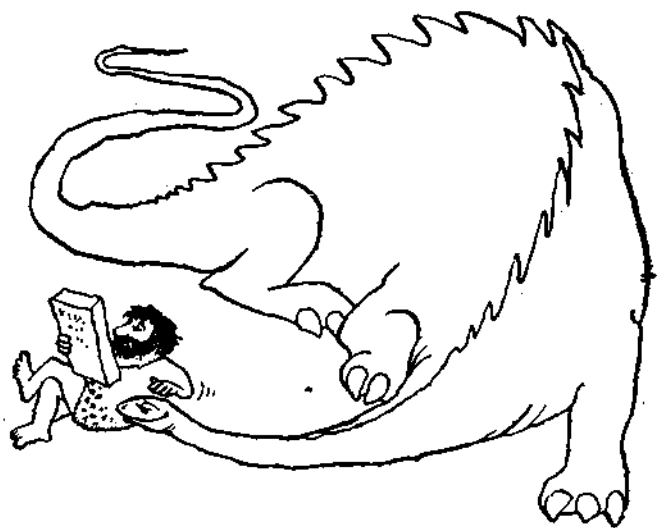
¹ Роско Арбакль (1881—1933).

ния в философии и искусстве, общественные отношения и т. д.

Пародирование. Сродни окарнатуриванию пародирование. Можно даже сказать, что это своеобразная форма окарнатуривания. Пародирование сводится к подражанию оригиналу с одновременным преувеличением характерных его черт, с гиперболизацией их подчас до абсурда. Пародия может быть успешной только тогда, когда тот, кто ее воспринимает, хорошо знаком с оригиналом. Пародировать можно чей-то голос, манеру говорить, жестиковать, рассуждать и т. д. Пародировать можно также стиль или художественный жанр (пародией рыцарского романа был «Дон Кихот» Сервантеса), творческую манеру (пародирование Юлианом Тувимом манеры других поэтов) или одно какое-то произведение (примером может служить книга «На устах греха» Магдалены Самозванец — превосходная пародия «Зачумленной» Хелены Мнишкувны). Пародирование как техника и пародирование как жанр находят себе применение также в других видах искусства. Современных польских авторов очень убедительно пародирует Ян Галонзка. Блестящей пародией эстрадной халтуры является «Необыкновенный концерт» Сергея Образцова. Куклы, кстати, дают пародистам очень большие возможности, и потому вполне естественно, что пародийные моменты играют существенную роль и в других спектаклях Образцова («Под шорох твоих ресниц» — пародия на голливудский фильм, «Мой, только мой» — пародия на детектив). Великолепной пародией на гангстерский фильм является «Враг общества № 1» (режиссер Андри Верней) с Фернанделем в главной роли, а пародией на старые фильмы — «Молчание — золото» Рене Клера. В последнее время часто пародируются известные эстрадные певцы.

Но не только мир искусства дает материал для пародий. У Ильи Ильфа и Евгения Петрова любимым сатирическим приемом было пародирование выражений, лозунгов, избитых словечек бюрократов. Примером может служить «лозунг-плакат» этих сатириков: «Все на борьбу за здоровое гулянье!» Необычайно разнообразно по функции пародирование в творчестве Славомира Мrojeка. Его «Прогрессист» — блестящее доказательство того, что язык ежедневной прессы может послужить превосходным объектом пародии (заезженные обороты, одни и

те же стилистические приемы, словарь и т. д.); могут быть им также все журналистские жанры, от короткой заметки до проблемной статьи, театральной рецензии и повести с продолжением.



Гротеск, основанный на преувеличении. Преувеличение и окарикатурирование, выходящие за рамки широко понимаемого правдоподобия и переходящие в фантастику, представляют собой один из основных способов создания гротескных эффектов. Подобно тому как это было с пародированием и пародией, есть основания говорить как об элементах гротеска в том или ином произведении, так и о гротеске как о жанре, который можно выделить в особую категорию. Гротеск становится жанром тогда, когда автор строит свое произведение на последовательном применении техники гротеска. Примером лапидарной гротескной характеристики явления может быть фраза из «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле, где писатель следующим образом характеризует распутство монахов: «Достаточно и тени колокольни, чтобы обрюхатить женщину». Гротеск, как и всякая другая техника, с помощью которой создается комическое, может найти се-

бе применение в сатире, юморе, фарсе и т. д. Мы находим его, впрочем, не только в комическом, он может вызывать познание, отличное от комического (трагическое, ужасное и т. д.). Гротеск как жанр моден сейчас и популярен. Его удалось приспособить к выражению сокровенных мыслей, удалось затронуть с его помощью существенные и важные проблемы. В особенности в драматургии, где он нашел сторонников в лице Фридриха Дюррепматта, Мрожека и представителей литературного авангарда — Эжена Ионеско, Сэмюэла Беккета, Артюра Адамова, а также их предшественника — Станислава Игнация Виткевича. Самым выдающимся представителем этого жанра в современной польской прозе можно считать Стаислава Зелинского («Калейдоскоп», «Корабль косоглазых», «Косматые ноги»).

Преуменьшение подобно преувеличению превращает свой объект в явление, отклоняющееся от нормы.

Травестировка (иногда считают ее формой пародирования). В отличие от собственно пародирования (преувеличивающего характерные черты, зачастую отрицательные стороны явления) цель травестировки заключается в уничтожении, в дениграции и вульгаризации тех явлений, которые считаются достойными, заслуживающими уважения или даже преклонения. Так поступал Рабле с рыцарями и монахами, а также со всеми сословными атрибутами. Мессы, проповеди, молитвы, трепки, сутаны — все это было сброшено им с высоты священнодействия и сведено к уровню земных прозаических явлений. Более мягкая и менее злая травестировка монашеской жизни дается в «Монахомахии» Игнация Красицкого. В отношении идеалов христианства и буржуазной демократии той же техникой пользовался и Анатолий Франс («Таяс», «Чудо св. Николая», «Остров ингвинов»).

Преуменьшающее окарικатуривание. Преуменьшение — одна из форм окарικатуривания, очень близкая травестировке. Намеренное упрощение, искажающее существо явления путем подчеркивания второстепенных и незначительных моментов при одновременном пренебрежении существенными чертами, применяется как форма окарικатуривания системы взглядов, мировоззрения, общественных движений и т. д. Одним из методов создания ситуаций, отклоняющихся от нормы, можно счи-

тать нарушение последовательности необратимых явлений. Эта техника часто применяется в кинофарсах, где изменяется последовательность кадров. В кинокартине «Двое робких» Клера эта техника используется для иллюстрации речи адвоката, который сбился и начал излагать дело своего клиента с конца. Блестящих комических эффектов можно также достичь с помощью деформации звука. Примером могут служить речи главного героя в «Диктаторе», которые представляют собой подлинные речи Гитлера, проигрываемые в обратном порядке.

Темп, отклоняющийся от обычного, — еще один метод деформации явлений действительности с целью создания комического эффекта.

Ускорение или замедление киноленты придает движениям героев кинокомедии ненормальный (преувеличенно быстрый или замедленный) темп и может рассматриваться как одно из элементарных и действенных средств комизма. Пример искусного использования ускоренного темпа с целью вызвать комический эффект мы находим в «Параде нахалов» Ноэль-Ноэля. В одной из сцен этого фильма демонстрируется назойливая болтовня старика, который усиленно при этом жестикулирует. Вначале сцена идет в нормальном темпе, потом все действия старого болтуна механически ускоряются и делают ситуацию еще более смешной. Нередко эта техника объединяется с другой. Так, например, в «Антракте» Клера комический эффект, который достигается применением ускоренной съемки погребального шествия, усиливается фактом несоответствия всей этой гонки самому существу обряда. Незапланированный комический эффект того же типа возникает при демонстрации архивных фильмов с не принятой в наши дни слишком большой скоростью. Чрезмерная быстрота или, наоборот, замедленность речи как прием, умело используемый актером, тоже создает комический эффект.

Преуменьшение, преувеличение, нарушение последовательности необратимых явлений и нарушение естественного ритма какого-либо процесса — таков далеко не полный перечень разного рода деформаций, применяемых с целью вызвать восприятие комического.

НЕОЖИДАННЫЕ ЭФФЕКТЫ И ПОРАЗИТЕЛЬНЫЕ СОПОСТАВЛЕНИЯ

Неожиданность как средство создания комического. Чаплин неоднократно подчеркивал, что он всегда старался использовать «любовь публики к контрастам и неожиданностям». В связи с этим в упоминавшейся уже статье «Мой секрет» он говорит следующее: «...я стараюсь сделать так, чтобы мои жесты явились неожиданностью. Я стараюсь, как правило, создать момент внезапности с помощью нового приема. Если, к примеру, мне кажется, что публика ждет, чтоб я пошел пешком, я вскакиваю в автомобиль. Если, скажем, мне нужно привлечь к себе внимание какого-то человека, я вместо того, чтобы позвать его или хлопнуть по плечу, зацепляю его тросточкой за руку и любезно подтягиваю к себе. В фильме «Эмигрант» в первых кадрах я стою на палубе, свесившись через поручни; зрителям видна только моя спина и конвульсивно подрагивающие плечи. У публики создается впечатление, что я борюсь с приступом морской болезни. Будь оно так в действительности, это было бы грубой ошибкой. На самом же деле это просто трюк — внезапно я выпрямляюсь, и публике становится ясно, что у меня вовсе не морская болезнь, просто я занимаюсь ловлей рыбы. От неожиданности зрители громко смеются».

Неожиданностью является всякий сюжетный ход, всякий поворот, который зритель или читатель не предвидел, все, что произошло вопреки его ожиданиям и предположениям, все, что при нормальном положении вещей (согласно его представлениям) не должно было произойти. Так, например, в комедии Евгения Шварца «Голый король» первый министр обращается к королю с такими словами: «Ваше величество! Вы знаете, что я старик честный, старик прямой. Я прямо говорю правду в глаза, даже если она неприятна. Позвольте мне сказать вам прямо, грубо, по-стариковски: вы великий человек, государь!»¹ Неожиданная развязка характерна также для многих рассказов О. Генри.

В неожиданном повороте мысли заключается комизм

¹ Е. Шварц, Пьесы, «Советский писатель», Ленинград, 1960, стр. 129.

многих анекдотов и шуток. В некоторых абсурдистских анекдотах (как правильно заметил Сандауер) неожиданность состоит в отсутствии неожиданности. Сначала слушателя интригуют, создают впечатление, что произойдет нечто необычайное, редкое, но вместо ожидаемого сюрприза, вместо оригинального поворота темы выдается банальность, нечто заезженное и всем известное. Этим приемом пользуется иногда Галчинский в «Зеленом Гусе». Например, в «Страшной беседе Гжегжулки с духом» (происходящей в сенаторском зале на Вавеле) разговор сводится к трем репликам: *«Гжегжулка. Что новенького? Дух: Ничего. Гжегжулка. Значит, все в порядке»*. Тем же методом пользуется Галчинский и в «Семи спящих братьях».

Неожиданные сближения и сопоставления явлений, различных или даже взаимоисключающих друг друга. Здесь прежде всего надо сказать о выходящем за пределы обычных сравнений сходстве между человеком и предметом или же между человеком и животным. Эта техника особенно популярна в графике (например, известная карикатура Шарля Филиппона, уподобляющая Людовика-Филиппа плоду груши, и т. п.). Применяется этот прием в гримировальном деле, а также в литературе. Примером может служить сходство между внешностью и характером Собакевича и видом его дома, мебели и прочих предметов домашнего обихода или, скажем, намеков Маяковского на схожесть Присыпкина с клопом. Не менее поразительные эффекты создаются, когда животных наделяют человеческими чертами. Достаточно вспомнить о мультипликационных фильмах Уолта Диснея или баснях Эзопа и других баснописцев.

Сопоставления, обнаруживающие поразительное совпадение и сходство между общепринятыми взглядами и будничными ситуациями, с одной стороны, и ситуациями и взглядами нелепыми и абсурдными — с другой. Этой техникой многократно пользовался Бернард Шоу, реализуя одну из главных тенденций своего творчества — разоблачение бессмысленности повсеместно принятых нравственных и этических норм, распространенных воззрений, житейских концепций, всякого рода шаблонов, сандартов. Подобное сближение нелепого с повседневным ярко проявляется в поздних пьесах Шоу, таких, как «Проста-

чок с Нежданных островов» (1935), а также «Горько, но правда» (1932).

Сближение нелепого с тем, что принято считать нормой, происходит не только за счет сопоставления явлений разных сфер. Иногда тот же самый эффект создается за счет того, что мы демонстрируем, как за одной сферой скрывается другая, как за будничным и нормальным явлением кроется бессмыслица (иногда гротескная), как за фантастикой и абсурдом вырисовываются контуры хорошо нам известной действительности.

Иллюстрацией последнего положения может служить эпизод из «Андрокла и льва», где Мегера обвиняет Андрокла в трусости и устраивает ему сцену ревности из-за того, что он вздумал танцевать со львом, с которым знаком всего десять минут, между тем как с ней самой он танцевал последний раз много лет назад.

В пятой части пьесы «Назад к Мафусаилу» (действие происходит в 31920 г.) два автомата, сконструированные ученым Пигмалионом, самым поразительным образом напоминают людей. Они так вздорны, лживы, подлы, исполнены жажды убийства, что возникает необходимость их уничтожить.

Выявлению абсурдности окружающих нас явлений действительности, бессмысленности иного воззрения, много эмоционального строя, иных рассуждений, бессмысленности всякого рода условностей, абсурдности тех отношений, которые кажутся нам естественными, посвящено в основном творчество Славомира Мрожека. Мрожек так же, как и Шоу, с помощью абсурда демаскирует мнимую осмысленность явлений, традиционно одобряемых обществом.

Обнажение контраста с помощью сопоставления разных, чаще противоположных (с точки зрения внешности, характера, темперамента, привычек и взглядов) человеческих типов. Преследователи маленького и юркого Чарли всегда рослые и неуклюжие. Партнером высокого и тощего Пата всегда выступает маленький и толстенький Паташон, а в известной паре комиков киноэкрана антитезой крохотного, щуплого, инфантильного и мягкосердечного Флипа предстает высокий, толстый, злой и деспотичный Фляп. В литературе первой известной парой комических героев, полярно противоположных по

внешности и духовному складу, были Дон Кихот и Санчо Панса. На той же примерно основе Гоголь противопоставляет друг другу Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича; в польской литературе контрастными героями можно считать Кравчего и Стряпчего («Месть» А. Фредро). В рисунках известного современного французского карикатуриста Альбера Дюбу мы сталкиваемся с комически заостренным контрастом в облике супружеской пары: она чудовищно велика, толста и сильна, он — слаб и миниатюрен.

Острота, основанная на сопоставлении явлений далеких по своей сути или же несоизмеримых. Мысль, трактующая о сходстве между явлениями, фактически или мнимо далекими, выраженная в лапидарной форме, представляет собой один из главных типов остроты. Скажем: дружба как чай: хороша, пока горяча, крепка и не переслащена. Примером того же типа служит нередко практиковавшееся Гоголем сопоставление в пределах одной фразы явлений, несоизмеримых друг с другом. Вот характеристика главных героев «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно было бы поместить весь двор с амбарами и строением». Ту же технику неоднократно использовал Генрих Гейне. В «Путевых картинках» он роняет, к примеру, такую фразу: «Пирожки с яблоками составляли в то время предмет моей страсти, теперь же это — любовь, истина, свобода и раковый суп»¹. В «Путешествии по Гарцу» он следующим образом характеризует геттингенцев: «В общем, жители Геттингена делятся на студентов, профессоров, филистеров и скотов, каковые четыре условия, однако, далеко не строго различаются между собою»².

По тому же принципу построена острота Адольфа Новачинского. «Одной молитвой тут не поможешь, надо навоза», — говорит деревенский ксендз крестьянам, работающим у него в саду. А вот острота старого портного, который в ответ на упрек заказчика, что пары брюк ему

¹ Г. Гейне, Собр. соч., т. IV, Л., Гослитиздат, 1957, стр. 112.

² Там же, стр. 9.

пришлось ждать целый месяц, в то время как господь бог создал мир за шесть дней, невозмутимо отвечает: «Взгляните на этот мир и взгляните на эти брьюки».

НЕСОРАЗМЕРНОСТЬ В ОТНОШЕНИЯХ И СВЯЗЯХ МЕЖДУ ЯВЛЕНИЯМИ

Анахронизмы из области нравов, воззрений, языка, образа мышления и т. п. Смешением черт разных эпох с целью создать комический эффект пользовались как приемом многие художники. Достаточно вспомнить «Янки при дворе короля Артура» Марка Твена или «Святую Иоанну» Шоу, где герои, одетые в исторические костюмы, вовлеченные в вихрь отдаленных от нас событий, приносят с собой на сцену мировоззрение и мораль современных людей. Языком двадцатого века говорят Каин, а также и другие герои пьесы Шоу «Назад к Мафусаилу».

Комическую ситуацию, возникающую в связи с бытием двух американских моряков в древний Рим эпохи императора Нерона, умело использует Марио Сольдати в своей кинокомедии «О'кей, Нерон!». Много анахронизмов можно также обнаружить в «Трех эпохах» Бастера Китона (например, солнечные часы на руке).

МНИМОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ АБСОЛЮТНО РАЗНОРОДНЫХ ЯВЛЕНИЙ

Гротеск, основанный на многократном переходе из одной сферы в другую; использование противоречий, объединение разных стилей и творческих методов. Объединение явлений разных сфер, часто противоречивых, объединение различных художественных методов, внезапные и резкие переходы из одной области отношений в другую — вот один из наиболее сильных и выразительных приемов гротеска. Выдающийся деятель современного театра Всеволод Мейерхольд считал даже, что «основное в гротеске — это постоянное стремление художника вывести зрителя из одного, только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидает»¹. Этот

¹ Вс. Мейерхольд, О театре, СПб., 1913, стр. 169.

тезис находит подтверждение в драматургии Ионеско, в театре «Зеленый Гусь» Галчинского, прозе Зелинского, ну и, разумеется, в режиссерском творчестве самого Мейерхольда. В его спектаклях уживались бок о бок разные направления, стили, средства, заимствованные из арсенала всех существовавших до той поры театральных школ: все от масок театра дель арте вплоть до пиротехнических эффектов, не исключая при этом пантомимы, балета, элементов акробатики, световых эффектов, публицистических и агитационных интермедий.

Тем же самым приемом, суть которого сводится к сочетанию явлений различных планов, пользуется наряду с другими художниками и Станислав Лем, перенося земные отношения на ситуации межзвездного пространства и применяя в описании последних обороты, употребляемые в самых обычных, повседневных ситуациях земной жизни. Примером может послужить фрагмент письма, написанного профессором Тарантой Ийону Тихому: «...поэтому я предлагаю встретиться в глубине еще не исследованной территории; поскольку тамошние звезды не имеют названий, сообщаю вам ориентиры; летите прямо, за голубым солнцем сверните влево, за следующим, оранжевым, направо, там будет четыре планеты — встретимся на третьей, если считать слева» («Звездные дневники Ийона Тихого» — Путешествие 25).

Создание ситуаций, при которых поведение героя не соответствует обстоятельствам, не согласуется с ними. Этот метод чаще других использовал Чаплин. В щекотливом, иногда даже опасном и унижительном положении первым делом Чарли было привести в порядок свой туалет. Шлепнувшись со всего размаху, он, например, поднимал прежде всего тросточку, надевал шляпу и потом поправлял галстук. Надевляв пинком некоего грозного противника, он изысканно приподнимал шляпу и лишь потом обращался в бегство. В ситуациях, которые менее всего подходят для этого, он сохраняет вид человека, для которого важнее всего чувство собственного достоинства и хорошие манеры.

На том же принципе основана манера сценического поведения Б. Китона.

В «Трех эпохах», например, при исполнении динамичного трюка, когда рухнет водосточная труба, Китон прыгает с крыши, пролетает сперва через дыру в потол-

ке, потом через окно и падает на пожарную машину, ухитряясь при этом сохранить мину человека, который скучает, сидя дома в удобном кресле.

Столь же невозмутимо спокойным в самых необыкновенных ситуациях оставался и один из первых великих комиков экрана Макс Линдер.

Такого рода присмы были хорошо знакомы еще Рабле, который неоднократно пользовался ими. Один из наиболее удачных комических эффектов такого рода — поведение Панурга во время шторма, когда он, демонстрируя свою эрудицию, пускается внезапно в элегические рассуждения.

Несоответствие внешнего вида поведению, характеру выполняемой деятельности или иному психофизическому проявлению индивидуальности. Этот прием часто практиковал Чаплин, соединявший одежду бродяги с манерами денди.

На том же принципе основан постоянно эксплуатируемый, но не слишком изысканный комизм кокетства молодящейся дамы или экзальтации безудержного в своем порыве пожилого кавалера, который, бросаясь перед любимой на колени, не может потом подняться с пола.

Запланированный комический эффект того же типа являют нам часто оперные герои и героини, что очень удачно спародировал Клер в своем «Миллионе». Тем же приемом искусно воспользовались создатели первой польской послевоенной комедии «Сокровище» в сцене радиоспектакля. Роль девочки исполняет там пожилая дама могучего телосложения, а роль старичка крестьянина, говорящего басом, — щуплый юнец.

Несоответствие между внешностью и тем, что за нею кроется, между иллюзией и действительностью.

Демонстрация несоответствия между высоким мнением человека о своей моральной, общественной, интеллектуальной значимости и его фактической ценностью представляет собой один из основных приемов построения комического характера. Особенно популярен этот метод в сатирических произведениях. Дульская, Геслинг из «Верноподданного» Генриха Манна и фильма Вольфганга Штаудте того же названия, унтер Пришибеев и главные герои таких рассказов Чехова, как «Княгиня» или «Человек в футляре», ни на минуту не сомпеваются, что их

правственная позиция, их деятельность заслуживают самой высокой оценки.

Ту же роль играет обнаружение несоответствия между теорией и практикой, между заявленными взглядами и поступками, которые им противоречат. Эта техника часто находит применение в политической карикатуре как средство разоблачения звучных политических деклараций путем показа, какие кроются за ними военные и экономические мотивы.

Классическим образцом персонажа, сконструированного на основе того же принципа, является Тартюф.

Образ Тартюфа может служить примером несоответствия между тем впечатлением, которое некто производит или пытается произвести на общество, и его истинным характером, духовным складом, интеллектуальным уровнем, внутренним содержанием и т. п. Сюда же можно отнести Заглобу и Папкина, первый из них кажется (а другой хочет казаться) бесстрашным рыцарем, искушенным бойцом, победителем многих грозных соперников. Так же обстоит дело и с пьяным, который хочет казаться трезвым и в силу этого несравненно более смешон, чем тот, кто не скрывает опьянения. Эту закономерность подметил Чаплин и неоднократно ее использовал на практике.

К той же группе приемов относится используемое в кино несоответствие между словом и изображением. Так, в фильме «День без вранья» Жюль Гранжье директор бранит одного из сотрудников за то, что тот якобы помешал ему работать, и одновременно камера демонстрирует на щеке директора свежий след от губной помады секретарши. В другом французском фильме, «На черной лестнице» (режиссер Рен), министр говорит по телефону о том, какие усилия он прилагает, чтобы сохранить лад и порядок в семье, меж тем как в доме происходит скандал.

Обнаружение несоответствия между мечтой и действительностью представляет собой главный комический мотив «Дон Кихота». Эта техника часто используется в фильме. Муж на охоте рисует, например, в воображении трогательный образ жены и представляет себе, как та готовит обед или убирает квартиру. Киникамера тем временем переносит зрителя в дом героя, и

тут выясняется, что жена поглощена совсем иным занятием. Как нетрудно догадаться, она предается греху в объятиях какого-нибудь красавца офицера, соседа или жильца.

Несколько иным вариантом воспользовались создатели французско-итальянской кинокомедии «Его превосходительство мсье Дюпон». Герой переживает момент наивысшего счастья с соседкой. Но приключение оказывается всего лишь сном, а прекрасная соседка, которую Дюпон сжимает в объятиях,— всего-навсего его собственной подушкой.

Высказывание, где скрытая суть служит отрицанием буквального смысла, — иначе говоря, высказывание ироническое. Сущность иронии сводится к тому, что мнимое одобрение или похвала является завуалированным порицанием или упреком, и, наоборот, мнимое неодобрение оборачивается похвалой. Суть иронии заключается всегда в том, что кому-нибудь или чему-нибудь приписывается та черта, которая отсутствует, и тем самым ее отсутствие только подчеркивается.

Иногда тот же эффект достигается путем демонстрации несоответствия между субъективной точкой зрения автора, его оценкой событий и самим развитием этих событий, приводящих читателя к противоположному мнению. Чаще всего авторская оценка бывает положительной, события же заслуживают осуждения. Реже встречается обратное. Каждый сатирик и юморист пользуется в той или иной степени иронией, но в творчестве некоторых писателей (например, Франс) эта техника преобладает.

Ироническим в кино может быть несоответствие между комментарием за кадром и событиями на экране, которые выражают в этом случае истинную точку зрения создателя фильма. Этим эффектом превосходно воспользовался Кристиан Жак, комментируя батальные сцены «Фанфана-Тюльпана».

Сарказм отличается от иронии лишь большей едкостью и мрачностью, что выводит его за пределы комического, хотя прием остается по существу тем же самым: «У человека то преимущество перед машиной, что он может торговать собою» (С. Лец).

Несоответствие между обычным назначением предмета и новым удивительным способом использования его.

В «Золотой лихорадке» голод вынуждает Чарли жарить подметку от сапога, которую он съедает с аппетитом, обглаживая при этом гвозди, словно куриные косточки.

Нечто подобное совершает в одном из своих фильмов и Ллойд. Он достает из кармана старательно завернутую и совсем обглоданную кость, посыпает ее солью и прикидывается, будто ест, поглядывая при этом на окно ресторана. Через некоторое время он снова заворачивает и прячет кость и принимается ковырять зубочисткой в зубах, точно хочет удалить остатки мяса.

Несоответствие между формой и содержанием. Примером может служить проикомическая поэма Красицкого «Мышеида», где высоким стилем говорят о пустяках. На том же принципе основан комизм проикомической драмы Альфреда Жарри «Король Убю». Этим методом часто пользуется и Галчинский. В некоторых «спектаклях» «самого маленького театра на свете» не только рассказчик, но и герои говорят возвышенным языком, даже занавес ведет себя в высшей степени достойно: он падает «величественно», «со зловещим свистом», «торжественно», «дидактически» или же «закрывается и тем самым скрывает человеческие слабости от взора чистейших звезд», а иногда «закрывается и вдруг замирает в форме трагического восклицательного знака». В бурлеске серьезная и возвышенная тема преподносится в грубовато веселой или фривольной трактовке. Это присуще многим произведениям Поля Скаррона. Тот же тип комического мы можем встретить и в некоторых опереттах Оффенбаха, который освященные традициями древнегреческие мифы, бывшие долгое время привилегией «серьезного» и «великого» искусства, трактовал шутивно и вольно.

Техника эта неразрывно связана, разумеется, с другими приемами, такими, как травестировка, пародирование, использование анахронизмов и т. д., например, в бурлеске. В польской литературе мастером бурлеска был Галчинский. Несомненно бурлескный характер имеет и его либретто к оперетте Оффенбаха «Орфей в аду». Элементы бурлеска можно также выявить и в «Зеленом Гусе». В «Трагическом конце мифологии» Юпитер, наделенный Ледой тремя «мифологическими яйцами», жарит из них на электрической плитке «реалистическую

яичницу» с зеленым луком и «уписывает ее за обе щеки».

О несоответствии между формой и содержанием можно говорить в случае, если язык, которым пользуется автор для описания той или иной ситуации, явно не соответствует описываемому. С успехом прибегали к этому приему Ильф и Петров. Так, в «Двенадцати стульях» бегство «гроссмейстера» Бендера, который боится, что его побьют после неоконченного сеанса игры на тридцати досках, описано следующим образом: «Был лунный вечер. Остап несся по серебряной улице, легко, как ангел, отталкиваясь от грешной земли»¹.

На том же принципе основан комический эффект у Мрожека в «Смерти поручика», где писатель приспособливает поэтический язык стихотворения Мицкевича «Редут Ордона» к описанию перипетий битвы в прозаических условиях.

Неестественное повторение явлений как метод комического. Повторение может вызвать комический эффект лишь в том случае, если оно является удивительным, неожиданным, неестественным или нелепым, если оно совершается в условиях, когда реальная обстановка не требует того, или же тогда, когда это придает изменчивому течению жизни нечто механическое, а самого человека помимо его воли низводит до положения автомата. Никого, по существу, не смешит тот факт, что после дня наступит ночь, после зимы — весна, что обедают днем и т. д. и т. п. Интенсивность комического при этом приеме возрастает по мере повторений (факт однократного или двукратного повторения какой-либо фразы или ситуации может быть не осознан как отступление от нормы), но, достигнув в некий момент кульминации, комический эффект постепенно слабеет, повторение перестает казаться необычным и ненормальным, становится будничным, читатель или зритель успел к нему привыкнуть.

В польском фильме «Никто не зовет» (режиссер Казимеж Куц) есть эпизод со стариком репатриантом (Фогель). Стоя на мостике, он все время пытается доказать,

¹ И. Ильф и Е. Петров, Собр. соч., т. 1, М., Гослитиздат, 1961, стр. 325.

что между этой речушкой и той, другой, на его родной стороне, нет никакого сравнения. Эта сценка повторяется сверх меры один, а может, и два раза. После того как максимум комического эффекта достигнут, следует явное падение интенсивности восприятия комического у зрителя.

Та же техника комического проявляется при повторении какой-либо фразы, присловья (к примеру; «ясный пане» Кравчеге в «Мести» А. Фредро и т. д.). У аудитории восприятие комического оратор может вызвать назойливым, хоть и невольным, повторением какого-либо словца, без нужды присовокупляемого почти к каждой фразе («итак», «разумеется», «вообще» «некоторые», «допустим» и т. д.). Комическое может быть вызвано повторением ситуаций. Мастером по части создания комического эффекта путем повторения является Чаплин. Уже в раннем своем фильме «Тихая улица» он несколько раз повторяет сценку, где злоумышленники в панике пускаются в бегство, едва их великан-предводитель обращивается назад. После победоносного поединка с силачом бандитом малыш полицейский шествует как триумфатор по улице. Именно в этот момент из-за угла ворот крадучись выходят бандиты и вновь молниеносно исчезают, стоит Чарли грозно взглянуть в их сторону. Этот прием Чаплин повторяет несколько раз, всегда с поразительным эффектом. Блестящих результатов достигает он тем же способом в «Огнях большого города» (эпизод с обнаженным манекеном в витрине магазина или же сцена с миллионером и следующее затем падение в воду и т. д.).

Этот прием часто используется как в театре, так и в кино. Очень удачно применил его Клер в своем фильме «Я женился на ведьме» в сцене неудачного сватовства героя. Трижды жених хочет торжественно спуститься вниз, где его ожидают гости и избранница сердца, трижды ангажированная для этой церемонии толстуха певица начинает петь эпиталаму, но герой трижды возвращается в комнату к колдунье и ее отцу в страхе перед скандалом, который те могут ему устроить.

СОЗДАНИЕ ЯВЛЕНИЙ, КОТОРЫЕ ПО СУЩЕСТВУ ИЛИ ПО ВИДИМОСТИ ОТКЛОНЯЮТСЯ ОТ ЛОГИЧЕСКОЙ ИЛИ ПРАКСЕОЛОГИЧЕСКОЙ НОРМЫ

Нарушение праксеологических норм. Исполнение работы явно бесцельной, ненужной. Этот прием использовали Антоний Слонимский и Юлиан Тувим, составив алфавитный список цифр от 1 до 100.

Иллюстрацией этого приема может служить в фильме «Час до полуночи» поведение пьяного Чарли, который, не в состоянии найти ключ от дверей, влезает с большим трудом в комнату через окно и затем, обнаружив ключ (тот все время был у него в кармане), с неменьшим трудом возвращается на улицу и входит в дом через двери.

Выбор неподходящего средства для достижения цели. Примеры вновь можно почерпнуть из чаплинских фильмов: в «Бродяге» он поливает деревья из детской леечки, в «Собачьей жизни» засекает огромное поле, кладя по зернышку в проделанные пальцем лунки, а в «Лавке ростовщика» вскрывает будильник, как консервную банку.

Усложнение явно простой задачи. В кинокомедии Клера «Париж уснул» фигурирует ученый, изобретатель чудесной машины, с помощью которой можно усыпить и разбудить целый город. Чтоб достичь этого фантастического эффекта, достаточно соответствующим образом передвинуть рычаг машины. Вместо того чтобы сразу произвести это простое действие и разбудить уснувший уже город, ученый в силу привычки совершает предварительно сложные и длительные расчеты.

Неловкость, беспомощность или отсутствие элементарных способностей, необходимых для выполнения какого-либо действия. Такую неловкость сплошь да рядом демонстрируют цирковые клоуны, комические актеры в театре и в кино (например, Тати, Тото и Фернандель). Забавную беспомощность в простой ситуации обнаруживает Чарли в фильме «Граф». Придя в гости, он набрасывается на огромный кусок арбуза и уписывает его без вилки и пожа. Через некоторое время есть арбуз становится неудобно, потому что лицо у Чарли все глубже уходит в мякоть, а ост-

рые концы корки лезут в уши. Тогда Чарли обвязывает голову салфеткой, словно у него болят уши, вместо того чтобы разрезать кусок на части.

Недоразумение. Сюда же следует отнести недоразумения, возникшие из-за отсутствия определенных навыков и неумения совершить какое-либо действие.

Создание серии недоразумений с целью вызвать комические эффекты — один из наиболее часто применяемых приемов комического. В некоторых водевилях, бульварных комедиях и фарсах сюжет строится на целой цепочке недоразумений (например, в комедиях Карло Гольдони, Михала Балуцкого и многих других драматургов). Недоразумения могут возникнуть оттого, что кто-то ослышался, оговорился, был не в курсе тех мотивов, которые склонили того или иного человека к какому-то поступку; что кардинально разошлись чьи-то намерения с действиями, что кто-то сознательно был введен в заблуждение, что кто-то был слишком высокого мнения о себе, кто-то принимал на свой счет лесть и комплименты, предназначенные для другого, и т. д. и т. п. Все эти комические недоразумения возникли по двум причинам: либо как результат неожиданного стечения обстоятельств, либо как итог отступления от традиционных представлений. В обоих случаях это будет отклонением от нормы.

Нарушение логических норм. Разнообразные нарушения логических норм с целью вызвать комический эффект можно найти в творчестве Гоголя. Это относится и к авторскому повествованию, и к речи героев, и к конструкции диалога, и к мотивировке поступков и событий.

Ошибка в умозаключениях и неверные ассоциации. Примером могут служить рассуждения судьи и почтмейстера, пытающихся объяснить факт приезда ревизора подготовкой войны с Турцией («Ревизор», действие I), и рассказ Ляпкина-Тяпкина про пьяницу-заседателя, от которого «такой запах, как будто бы он сейчас вышел из винокуренного завода», «потому что в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдаст немного водкою». Это объяснение вполне удовлетворяет остальных чиновников.

Не менее комичен ход мыслей и манера выражаться Ивана Ивановича Перерепенко:

«Вышеизображенный дворянин, которого уже самое имя и фамилия внушает всякое омерзение, питает в ду-

ше злостное намерение поджечь меня в собственном доме. Несомненные чему признаки из нижеследующего являют: во 1-х: оный злокачественный дворянин начал выходить часто из своих покоев, чего прежде никогда, по причине своей лени и гнусной тучности тела, не предпринимал; во 2-х: в людской его, примыкающей о самый забор, ограждающий мою собственную, полученную мною от покойного родителя моего, блаженной памяти Ивана, Описиева сына, Перерепенка, землю, ежедневно и в необычайной продолжительности горит свет, что уже явное есть к тому доказательство, ибо до сего, по скарденной его скупости, всего не только сальная свеча, но даже каганец был потушаем».

Логическая неразбериха и хаотичность высказываний. Отсутствие логической связи между предложениями и частями предложений, неожиданные вставки и повороты темы, странности в конструкции фразы, неверное употребление слов и т. д. — вот основные случаи этого типа несообразностей.

Примером может служить, помимо процитированного уже опуса Ивана Ивановича, аналогичное «сочинение» его бывшего друга Ивана Никифоровича Довгочхуна.

Такой же характер носит рассказ Добчинского о том, как в Хлестакове удалось «опознать» ревизора. А вот ответ квартального («Нос») на приглашение майора Ковалева откусить чашечку чаю: «Почел бы за большую приятность, но никак не могу: мне нужно заехать отсюда в смиренный дом... Очень большая поднялась дороговизна на все припасы... У меня в доме живет и теща, то есть мать моей жены, и дети; старший особенно подает большие надежды: очень умный мальчишка, но средств для воспитания совершенно нет никаких».

Абсурдистский диалог, характеризующийся отсутствием связи между репликами собеседников. Участники таких диалогов-споров не в состоянии, как правило, оперировать необходимыми аргументами, хотя взывают без конца к здравому смыслу собеседника. Порой они даже не пытаются понять друг друга. Каждый говорит о чем-то своем, а «логика» другой стороны и ее аргументы не имеют ровно никакого значения.

Можно сослаться на рассказ Чехова «Злоумышленник», где две такие различные «логики» представляют крестьянин Денис Григорьев и следователь. Первый

объясняет второму, что без грузила невозможно поймать большую рыбу и что гайка, которой рельсы крепятся к шпалам, больше всего подходит для этой цели — «и тяжелая, и дыра есть». Следователь же в свою очередь безуспешно пытается втолковать Денису Григорьеву, что отвертывать гайки — преступление, которое может привести к тому, что поезд сойдет с рельсов.

На том же принципе построены разговоры Гарпагона с Клеонтом («Скупой», действие IV, явление 4), Хлестакова с половым (действие II, явления 4 и 6), а также Чичикова с Коробочкой.

Логическая инверсия заключается в полярном и симметричном смещении ситуаций и качеств предметов.

Этим методом охотно и с успехом пользуется Мрожек.

В рассказе Мрожека «Происшествие» гномик старается убедить рассказчика в сугубой реальности жизни, в необходимости трезвых будней и объясняет, что не надо забивать себе голову «всякими чудесами», меж тем как рассказчик старается во время разговора с гномом. «постичь смысл бытия», так как убежден, что «жизнь не может идти сама по себе», что должна существовать «некая тайна, двойное дно, золотое зерно истины».

Нелепые на первый взгляд высказывания. Сюда следует отнести многие категории анекдотов. Некоторые теоретики склонны даже приписать это свойство анекдоту как таковому. Сандауер, например, считает, что анекдот — это осмысленная бессмыслица, что «бессмысленность формы указывает на серьезность содержания и ориентирует слушателя на то, чтобы постичь скрытый под причудливой формой смысл». Сандауер не одинок, другие идут еще дальше, утверждая, что «в каждой остроте скрыта какая-нибудь нелепость» (Грос), что «каждая острота нарушает закон логики, каждая в каком-то смысле абсурдна» (Ежи Квятковский)¹.

Трудно, однако, согласиться с тем, что всякая острота алогична. Несомненно, всякая острота является нарушением принятого способа мышления, часто, однако, абсурдность остроты мнима. И в самом деле, оригинальная форма остроты производит порой впечатление абсурдности, но форма совсем необязательно бессмысленна,

¹ Kwiatkowski, Ad Absurdum.— «Twórczość», 1960, № 12.

даже если на первый взгляд она производит такое впечатление. Кроме того, бывают остроты, где нелепой будет не столько форма выражения мысли, сколько сама мысль. К остротам этого типа следует отнести парадоксы, которые выражают мысль на первый взгляд абсурдную, но, как потом выясняется, в известной мере справедливую. Причем нелепость не представляет собой нелепости с точки зрения логики как науки, а лишь с точки зрения требований так называемого «здорового смысла», то есть представлений и взглядов, разделяемых большинством.

Как известно, признанными мастерами парадокса являются Оскар Уайльд и Бернард Шоу. Вот два примера уайльдовских парадоксов: «Если бы люди меньше сочувствовали друг другу, меньше было бы неприятностей», — говорит герой «Идеального мужа» лорд Горинг (действие третье). «В нашей жизни возможны только две трагедии. Одна — это когда не получаешь того, что хочешь, другая — когда получаешь. Вторая хуже, это поистине трагедия!» (Дамби из «Веера леди Уиндермиер», действие третье). Эти парадоксы не нуждаются в комментариях. Оба выражают на первый взгляд нелепые, но по существу справедливые, по крайней мере отчасти, мысли. Более сомнительная истина заключается, по-видимому, в парадоксе Дамби, так как мы знаем, что «ассортимент» трагедий, которые несет с собой жизнь, куда разнообразнее.

Этот краткий перечень важнейших приемов комического вряд ли можно назвать исчерпывающим. Некоторые из рассмотренных приемов можно было бы, вероятно, опустить, а о других поговорить, наоборот, более детально. Можно, к примеру, больше внимания посвятить отклонениям от нормы в области стиля, но это было бы своего рода непоследовательностью. Обширную (почти на 100 страниц) и систематическую характеристику языковых приемов, с помощью которых создаются комические эффекты, мы находим в монографии Быстроия. Разнообразные формы словотворческого остроумия подробно рассматривает также Данута Бутлер¹. Самый обширный на польском языке обзор приемов создания комического в кино содержится в книге Станислава Кокеша «Не только Чаплин»².

¹ Buttler, *Odawcipie slowotwórczym*. — «Poradnik Językowy», 1961, № 6, 7.

² S. Kokesz, *Nie tylko Chaplin*, Warszawa, 1957.

ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ КОМИЧЕСКОГО

ПРИНЦИПЫ КЛАССИФИКАЦИИ ОСНОВНЫХ ФОРМ КОМИЧЕСКОГО

Вопрос о том, как отличить сатирический комизм от комизма юмористического, — ключевая проблема классификации форм комического.

Вопрос этот можно решить двояко. Для первого пути отправной точкой может быть семантический анализ, совмещенный с попыткой упорядочить важнейшие теоретические термины, употребляемые в самых разных значениях. Другой путь заключается в уточнении критериев классификации форм комического и практического их применения. Закрепление уточненных терминов за отдельными формами комического — второстепенное дело.

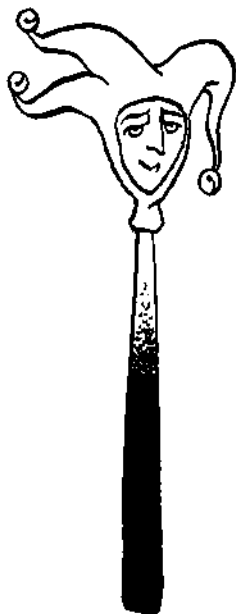
Первый метод представляется нам менее перспективным ввиду того терминологического хаоса, который царит в теории комического. Сторонники этого метода рискуют заблудиться среди многозначных понятий. И потому мы выбираем второй путь.

Исходным пунктом, как нам кажется, должно быть решение двух проблем.

1. В достаточной ли мере мотивировано разделение комизма на «простой», «элементарный», «чистый», с одной стороны, и «неоднородный», «сложный» — с другой? Возможно ли уточнить критерии, согласно которым установлено это разделение?

2. Связано ли комическое с выражением неодобрения, своего рода критикой? Всегда ли это подвергает индивида деградации, унижает его? Всегда ли смех, порожденный комическим, есть проявление антипатии или враждебности?

Проблема первая. Среди произведений искусства, считающихся комическими, можно выделить такие, которые



затрагивают явления простые, поверхностные и как бы нейтральные. Произведения такого рода не представляют собой сколько-нибудь значительной ценности и не нуждаются в углубленном анализе. Познания, сопутствующие их восприятию, весьма однородны. Это радостные и светлые чувства; гнев, негодование, презрение, печаль, горечь, сочувствие и т. п. исключены. Вызвать смех и развлечь — вот их главная цель. Комические события, ситуации, речения, комические черты во внешности персонажей так же, как и само произведение, можно трактовать как явления чистого комизма.

Сложный комизм характерен для произведений, обладающих совсем иными качествами. Это произведения, затрагивающие, как правило, сложные внутренние явления; произведения, побуждающие к анализу и раздумью. Они вызывают не только смех, но и боль, грусть, сочувствие, гнев, негодование, презрение и т. п.

После рассмотрения проблемы в целом имеет смысл, как это уже практиковалось ранее, ознакомиться хотя бы в общих чертах со взглядами исследователей по этому вопросу.

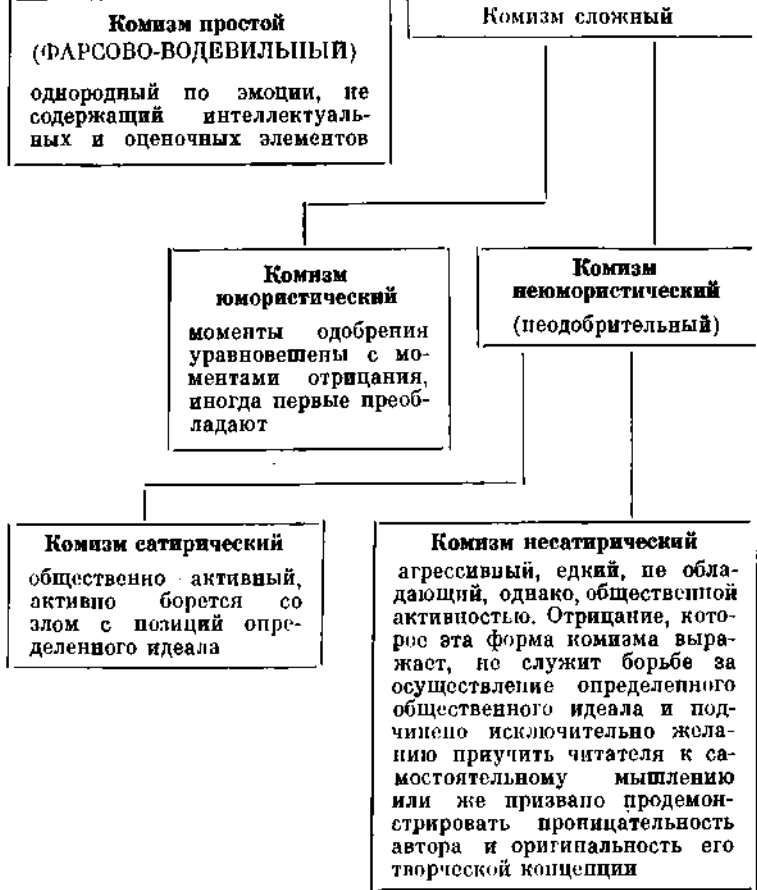
Среди польских авторов «чистый комизм» от «сатирического комизма» отличает Тшинадлёвский. Он видит две принципиальные черты «чистого комизма»: а) чистому комизму в отличие от комизма сатирического присуще «индивидуальное чувство безопасности», б) чистый комизм заключает в себе «нейтрализующую оценку», в то время как комизм сатирический содержит «активизированный приговор». Подобных взглядов придерживается также Дэвид Вустер, автор книги «Искусство сатиры», противопоставляющий сатире «чистую комедию» («pure comedy»), которая отличается от сатиры, по его мнению, тремя моментами:

а) в ней отсутствует четко выраженная общая концепция, равно как и принцип, согласно которому высмеиваются именно эти, а не иные явления; остроумие не направлено на определенную цель;

б) к смеху, который она вызывает, не примешана ядовитость. Не чувствуется и присутствие осуждающего и морализирующего начала;

в) восприятие таких комедий не требует интеллектуального усилия. Они преследуют исключительно развлекательную цель.

КОМИЧЕСКОЕ



По мнению Вустера, жанрами чистой комедии являются фарс, скетч, экстраваганца.

Хотя Тшинадлэвский и Вустер ведут речь о разных вещах (первый говорит о типах комического, второй — о жанрах комедийного творчества), нетрудно заметить, что их точки зрения совпадают. В обоих случаях чистый комизм противопоставляется в той или иной форме комиз-

му сатирическому. Английский исследователь Сазерленд полагает необходимым отличать комическое (the comic) от сатирического (the satirical). Разницу между сатириком и комедиографом, согласно Сазерленду, следует усматривать не в предмете их творчества, так как предмет у них общий. Оба чутко реагируют на всякого рода пороки, несовершенства и сумасбродства человека, оба концентрируют свое внимание на явлениях, отклоняющихся от общепринятых норм и условностей. Сатирика от комедиографа отличает прежде всего его цель и его отношение к воссоздаваемым явлениям. Комедиограф наблюдает, но не осуждает, «он удовлетворен тем, что возбудил интерес, развлек, создал интересные, отклоняющиеся от нормы характеры или ситуации». Его позиция — «это позиция развлекательской терпимости ко злу, даже радостной акцептации».

Зато сатирик не ограничивается созерцанием, он пытается внушить определенное отношение к тому, что изображает. Сатирик хочет воздействовать на умы читателей, формировать их отношение к жизни, он стремится повлиять, насколько это возможно, на их деятельность. «Искусство сатирика — это искусство убеждать».

Н. Г. Чернышевский, и в этом ему следует В. Кирпотин¹, выдвигает тезис о примитивном комизме, характеризующемся внешним безобразием и отсутствием рефлексии, называя этот вид комизма фарсом. Персонажи фарса всего лишь смешны, отмечает Чернышевский, причем не отдают себе в этом отчета.

Чернышевский и его последователи, однако, подчеркивают не чистоту и однородность эмоций, а простоту или, говоря точнее, примитивность фарса. Важное различие между взглядами Чернышевского и Кирпотина, с одной стороны, и Вустера и Тшинадлэвского — с другой, заключается также в том, что русские исследователи противопоставляют фарс не одной, а двум формам сложного комизма, среди которых нет тем не менее комизма сатирического.

В теоретических рассуждениях Коллинз-Суоби, Евниной и Кшижановского мы находим элементы обеих концепций. Во-первых, простой и чистый комизм противопо-

¹ В. Кирпотин, Теория сатиры, М., 1957.

ставляется этими авторами несколькими формам сложного комизма. Во-вторых, одной из рассматриваемых ими форм смешного или же одним из факторов, связанных с комедийным творчеством, является всегда, согласно мнению исследователей, комизм сатирический или же сатирический взгляд на вещи.

В советской специальной литературе интересное решение данной проблемы можно найти в монографии Евниной, посвященной творчеству Рабле. Евнина выделяет — принимая за критерий деления познавательные функции — четыре формы смеха, связанного с комическим.

Первая из них — бессмысленный смех свободного от рефлексии примитивного восприятия необычных, поразительных контрастов и диссонансов, влияющих в основном на инстинкты.

Вторая — смех юмористический, склонный к «рассуждению и обобщению», универсализирующий. Возникает как результат понимания неоднородности мира и его контрастов.

Третий род смеха — смех сатирический. Смех обличительный, обнажающий контрасты, менее обобщающий и философский, чем смех юмористический, зато более активный и целенаправленный.

И последняя форма — смех торжествующий. Этот смех вызван либо преодолением противоречий, либо сознанием неизбежного и близкого их преодоления. По отношению к четвертой форме ученый занимает непоследовательную позицию. То считает ее одной из форм сатиры, называя веселой сатирой (Рабле) в отличие от сатиры мрачной (Свифт), то утверждает, что эта форма переходит в область чистого комизма¹. В таком случае чистыми можно считать не только фарс и водевиль, но также веселую победоносную сатиру.

Кшижановский классифицирует не формы комического, а различные точки зрения, концепции, связанные с созданием комического.

В комическом творчестве он выделяет концепции («оценки-реакции») «примитивно-непосредственные» и «сложно-опосредствованные». Первый тип представляют веселость (примитивно-непосредственная, положительная)

¹ Е. Евнина, Франсуа Рабле, М., Гослитиздат, 1948, стр. 237—243.

и сатиричность (примитивно-непосредственная, отрицательная). Концепциями сложно-опосредствованными являются соответственно юмор (положительная) и ирония (отрицательная). Эта классификация с точки зрения формально-логической безупречна; она наиболее точна из всех рассмотренных нами видов классификации, но вызывает некоторые сомнения как по существу, так и в отношении терминологии. По поводу этих сомнений мы еще поговорим в дальнейшем, при семантическом анализе понятия «ирония».

Вторая проблема. Последовательным защитником тезиса о том, что смех старается унижить, является Бергсон. Он говорит о смехе: «Всегда несколько оскорбительный для того, против кого он направлен»¹. «Его цель — устранивать, оскорбляя»². И потому в силу самой своей природы, считает Бергсон, смех не может сочетаться с симпатией и добротой.

Главный упрек, который можно сделать рассмотренным только что теориям, — упрек в односторонности. Невозможно не согласиться с высказываниями их авторов в отношении целого ряда форм комического, но нельзя и согласиться, что им удалось охватить все его формы. Само собой разумеется, некоторые «черты вырождения» и пороки способны вызвать восприятие комического; нет сомнения и в том, что при восприятии некоторых форм комического мы чувствуем свое превосходство над объектом, над которым смеемся. Обнаружение в связи с этим смешных черт в каком-либо явлении, наделение его комическим характером вызываются нередко нашей антипатией, даже враждебностью по отношению к этому явлению и имеют целью подвергнуть его критике и дениграции. Комическое, однако, не всегда имеет дело с «относительным злом» и бывает выражением неодобрения и враждебности, не всегда добивается оно и унижения своего объекта. Часто мы чувствуем симпатию к какому-нибудь человеку вопреки его комичности, а иногда ей мы обязаны возникновением или же усилением нашей к нему симпатии. Персонажей, возбуждающих симпатию или другие сходные чувства,

¹ Г. Бергсон, Смех в жизни и на сцене, СПб., 1900, стр. 124—125.

² Там же, стр. 179.

можно было бы разделить на две группы: на тех, кто симпатичен, несмотря на явную комичность, и тех, кто симпатичен благодаря комичности.

В первой группе можно выделить две подгруппы:

1. Те, кто комичен, иногда даже очень комичен (но не смешон), и одновременно нам весьма симпатичен. Представители этого типа—Пиквик, Швейк, Жецкий из «Куклы» Пруса, Швандя из «Любови Яровой» Трепева, Жужу из фильма «На окраине Парижа» Клера, шофер и молодой офицер из фильма «Мир входящему» Алова и Наумова, американский «философ-любитель» Гомер из фильма Жюля Дассена «Никогда в воскресенье», многие образы, созданные Фернанделем, старик Стампи из «Рио-Браво» Говарда Хокса, рядовой Ожешко, регулировщица Маруся и сержант Панасюк из фильма «Где генерал?» Тадеуша Хмелевского и др.

2. Те, кто смешон и жалок и подвергаем осмеянию, но достоин не презрения, а симпатии и сочувствия, потому что добр и благороден или по крайней мере мил. Галерею этих типов открывает бессмертный Дон Кихот, сопутствуют ему Акакий Акакиевич Башмачкин, Лазик Ройштваец Ильи Эренбурга, большинство воплощений Чарли в зрелых фильмах Чаплина, обманутый женой пекарь из фильма Марселя Памьоля «Жена пекаря», некоторые образы, созданные Тото (хотя бы из фильма «Люди и капралы»), пан Клеменс из известной «радиосемьи» Матысяков, а также Сильвио Маньонци — герой итальянского кинофильма «Трудная жизнь».

Вторая группа может быть разбита на три подгруппы:

1. К первой относятся персонажи, с точки зрения общественной не имеющие никакой ценности, более того, часто аморальные и вредные, которые, однако, благодаря своей комичности могут внушать симпатию. Этот тип представляют: дармоед, пьянчуга, обжора, распутник, задира, трус, хвостун и циник Фальстаф и весьма похожий на него Заглоба, а также Панург Рабле, который является перед нами трусом, гулякой, развратником, наглым и жестоким человеком, «великий комбинатор», авантюрист и бездельник Остап Бендер, герои «Большой войны» М. Моничелли — спекулянты, трусы и мелкие мошенники Оресто и Джованни (даже независимо от их трагической и героической гибели) и, наконец, главный герой «Яйца» Фелисьена Марсо — Мажи, вначале отягощенный своими

психическими комплексами наивный добряк, затем пан-тажист и убийца.

2. Персонажи безвредные, но не обладающие какой-либо значительной добродетелью. Если лишить их комической окраски, они окажутся средними и бесцветными — никакими. Благодаря комиазу они приобретают обаяние и возбуждают симпатию. Представителями этого типа можно считать дядюшку Тоби Стерна, Дындальского, Камергера и пана Иовяльского — героев Фредро, деда Щукаря Шолохова, мосье Юло, созданного Тати, или героев фильма «И в шутку и всерьез» Билли Уайлдера.

3. Персонажи положительные, порой олицетворяющие собой даже идеал автора, но наделенные при этом комическими чертами. Доля комизма (иногда немалая) не только не лишает их нашего уважения, напротив, благодаря ей они еще верней завоевывают симпатию, а иногда даже любовь и преклонение. Это типично для положительных героев Шоу. Таков, к примеру, Юлий Цезарь, олицетворяющий, по Шоу, идеал человечности, но наделенный целым рядом комических черт. То же самое, хоть в меньшей степени (меньше комических черт), относится и к Иоанне того же Шоу. К этой группе можно причислить также Эзопа из комедии Фигейреду «Лиса и виноград», Сократа из «Защиты Ксантипы» Морстина, а также секретаря поветового¹ комитета партии из комедии «Два адамовых ребра» (режиссер Моргенштерн). Всех этих персонажей, наделенных комическими чертами, сближает то, что комизм, не лишая их ценности и достоинства, в то же время индивидуализирует их и очеловечивает, придает им своеобразное обаяние, сближает с ними читателя и зрителя, помогает снискать их симпатию.

Такое разделение на типы является, конечно, схематичным и упрощенным. Можно дискутировать по поводу того, верно ли тот или иной персонаж зачислен в ту или иную группу, поскольку каждый конкретный образ объединяет в себе, как правило, черты разных типов. Но в данном случае это не имеет большого значения, ибо настоящая классификация — следствие полемики с тезисом, что комический смех и симпатия к персонажу исключают друг друга, что придавать кому-либо или обнаруживать в ком-то комические черты — значит осуждать, что смеш-

¹ Повет — польский уезд (прим. перев.).

ное равнозначно дениграции и т. п. Важно также подчеркнуть разнообразие связей чувства комического с чувством симпатии и указать на их сложную функцию.

Не только материал искусства дает аргументы в защиту этого положения. В повседневной жизни, например, смех, вызванный у обиженного обидчиком, равнозначен часто прощению. Не так просто, разумеется, рассмешить кого-то, кто на нас в обиде, но, если нам это удастся, мы почти всегда можем рассчитывать на примирение. Очень часто подобная ситуация возникает в отношениях между родителями и детьми. Дети, по-видимому, это сознают и используют эту возможность, стараясь неожиданным и забавным словом, жестом, миной и т. п. обезоружить родителей, вызвать их веселый смех и избежать наказания.

Можно сослаться, наконец, на теоретиков комического, которые возражают против того, чтобы комический смех сводили к одной лишь насмешке. Согласно их мнению, один и тот же объект может одновременно с чувством комического вызывать и чувство симпатии. «Можно любить человека, даже уважать его, — пишет Белинский, — и вместе с этим смеяться над ним... Тебя зову в свидетели, о знаменитый витязь Ламанчский, вечно памятный обожатель несравненной Дульцинеи Тобосской!»¹

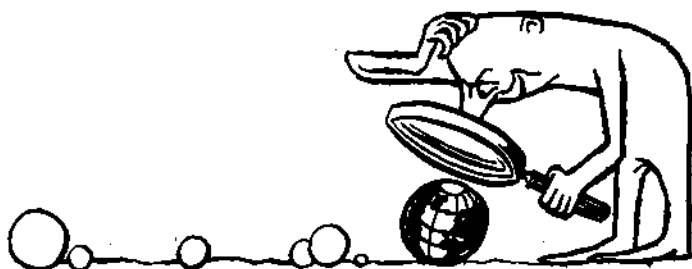
Подобную же точку зрения отстаивает и большой мастер кукол Образцов: «Смех бывает разным. И добрым и злым. Когда мы смеемся над тем, как забавно говорит или поступает маленький ребенок, в этот момент нежность к этому ребенку только увеличивается. Это добрый смех. Да и поступки взрослых, обладающих какими-то забавными, но вовсе не вредными свойствами индивидуальности, могут вызвать такой же добрый смех, увеличивающий любовь к данному человеку. Поступки и умозаключения Василия Теркина часто вызывают смех читателя, и в то же время Василий Теркин — один из любимейших современных нам литературных героев»².

Проблема имеет не только теоретическое, но и практическое значение. На это указывал Акимов. Он заметил, что многие драматурги и критики, воспитанные в тради-

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч., в трех томах, т. III, М., Гослитиздат, 1948, стр. 727.

² С. Образцов, Моя профессия, М., «Искусство», 1950, стр. 213.

циях сатирических пьес, считают, что всякий персонаж, попавший в комическую ситуацию, тем самым дискредитирован. Это положение, справедливое в отношении сати-



ры, является, с точки зрения Акимова, неверным в отношении комедии. Оно существенно ограничивает выбор ее героев.

ПОПЫТКА КЛАССИФИКАЦИИ ОСНОВНЫХ ФОРМ КОМИЧЕСКОГО

Слово «юмор» употребляется как в узком, так и в широком значении слова. В широком значении — тогда, когда оно рассматривается на правах синонима со словом «комическое», и все формы комического творчества определяются как «юмор» или «юмористика». Очень часто под словом «юмор» подразумевают также субъективную сторону комического (способность к восприятию и само восприятие комического). Под выражением «чувство юмора» подразумевается тогда эстетическая восприимчивость определенного типа — восприимчивость к стимулам, вызывающим познание комического.

Многие исследователи употребляют слово «юмор» в более узком смысле — в значении одной из форм комического. И наконец, слово «юмор» ассоциируется со своеобразной эстетической позицией, а также с формой творчества, которую можно было бы назвать «юмористической» и которая представляет собой выражение этой позиции. Важной составной частью юмористики является комическое. В этих двух последних, близких друг другу значе-

ниях «юмор» как форма терпимости и миролюбия противопоставляется боевой и бескомпромиссной сатире, а в связи со склонностью к рефлексии также примитивным формам фарсово-водевильного комизма.

Следует заметить, что во избежание недоразумений надлежало бы отказаться от употребления слова «юмор» в значении «комическое». За это говорят следующие аргументы: во-первых, более совершенной заменой термина «юмор» в широком значении слова могут служить такие выражения, как «чувство комического», «познание комического», «комическое творчество»; во-вторых, называть так удобней всего одну лишь форму комического; кроме того, следует помнить, что в разговорном языке слово «юмор» в узком значении употребляется не менее часто, чем в специальной литературе.

Термин «сатира» употребляется либо в значении противоположной юмору формы комического, либо же означает форму творчества, характеризующую отчетливо выраженную критическую тенденцию по отношению к своему объекту.

Исходя из предыдущего, можно заняться теперь классификацией форм комического. В зависимости от эмоциональной насыщенности и от наличия рационально-оценочных элементов можно выделить два принципиально разных типа комического. Первый — комизм элементарный, фарсово-водевильный, не оценочный и не рациональный, искрящийся почти всегда беззаботным весельем, очень часто примитивный. Другой тип — комизм сложный, юмористическо-сатирический, рациональный и оценочный. В пределах этой второй сложной категории комического выделяют обычно две формы: юмористическую и сатирическую, а также соответствующие им два типа творчества: юмористику и сатиру. Критерием классификации служит отношение художника к объектам комического.

Юмористическая позиция неактивна и неагрессивна (это, скорее, позиция созерцательно-философская). Юмор рассматривает несовершенство жизни и человеческие слабости как нечто такое, с чем приходится мириться, что заслуживает снисхождения.

Сатирическая позиция, в свою очередь означает всегда последовательную и бескомпромиссную борьбу со злом, сатирику не свойственны снисходительность и терпимость юмориста.

О «комизме сатирическом» и «комизме юмористическом» как двух основных формах комизма говорит Л. Столович¹. Многие исследователи комического занимают в этом вопросе, в общем, такую же позицию, но пользуются при этом различной терминологией. Так, например, Мипчин считает, что сатира и юмор — два принципиально разных в пределах комизма эстетических взгляда на мир. Кшижановский называет юмор и сатиру «оценками-реакциями», соответствующими иронии и веселости. Некоторые исследователи (Сретенский, Боров, Моравский², Тимофеев) полагают сатиру и юмор основными формами комического. Другие, как, например, Джордж Мередит, Иозеф Мюллер³, Этьен Сурьо и Коллина-Суоби, говорят о сатире и юморе наряду с такими формами комического, как ирония, комическое в узком значении слова и т. д. Липис и Клейнер берут за основу не комическое, а юмор и делят его на три принципиально различные категории: юмор сатирический (агрессивный и гневный), собственно юмор (снисходительный и добродушный), а также юмор иронический.

Для всех упомянутых выше концепций характерно сопоставление, более того — противопоставление сатиры:

- а) как формы творчества — юмористике;
- б) как формы комического — юмору;
- в) юмора сатирического — юмору добродушному и снисходительному.

Некоторые авторы не прибегают, впрочем, к таким противопоставлениям, то есть или не рассматривают сатиру как вид комического вообще (Чернышевский, к примеру, выделяет только три формы комического: фарс, остроту и юмор), или же интерпретируют сатиру и юмор как области смежные, частично совпадающие, причем в большинстве случаев родовым понятием считается юмор (например, Ян Калина, Стив Поттер⁴ и др. рассматривают сатиру как одну из форм юмора).

Противоположную точку зрения представляет Бергсон,

¹ Л. Столович, Эстетическое в действительности и искусстве. М., Госполитиздат, 1954, стр. 96.

² S. Morawski, Między tradycją a wizją przyszłości. Warszawa, 1964.

³ J. Müller, Das Wesen des Humors, München, 1896.

⁴ S. Potter, Sense of Humor, London, 1954.

который считает юмор (так же, как иронию) одной из форм сатиры.

В предложенной нами классификации форм комического не была выделена до сих пор ирония, меж тем как во многих других классификациях она выдвигается в качестве самостоятельной формы.

Наиболее аргументированно объясняет необходимость выделить иронию как форму комического наряду с элементарным комизмом, а также с юмором и сатирой Коллинз-Суоби.

Исследовательница считает, что самой близкой по отношению к иронии формой комического является сатира.

Два момента решают вопрос о близости иронии и сатиры: во-первых, в отличие от юмора обе они выражают неодобрение и критику, а во-вторых — в отличие от комического в узком значении этого слова обе они, так же, впрочем, как и юмор, — имеют интеллектуальный характер и ярко выраженную эмоциональную окраску.

Сходные черты не исключают при этом различий.

Сатира подчинена морализаторским и реформаторским целям. С идейно-эмоциональным накалом атакует она зло и несправедливость, стараясь вызвать у читателя гнев и решительное осуждение осмеиваемых ею явлений.

Ирония же атакует в основном невежество и глупость, она более холодна и спокойна, более умеренна по тону, зато более интеллектуальна. Она в большей степени старается пробудить самостоятельность мышления, чаще апеллирует к критическому чувству, чем к чувству справедливости, она не бичует со всей страстностью зло, она не морализирует.

Как вытекает из рассуждений исследовательницы (сама она нигде специально не заявляет об этом), ирония занимает промежуточное положение между юмором и сатирой. Она более агрессивна, чем юмор, но менее активна и социально окрашена, чем сатира. Более интеллектуальная, чем последняя, она менее склонна к рефлексии и эмоционально более примитивна, чем юмор. Переходной формой между юмором и сатирой склонны считать иронию и другие исследователи (например, Тимофеев). В работах советских теоретиков можно найти еще дополнительные аргументы в пользу подобной классификации иронии. Едва ли не все они единодушны в том, что главным свойством подлинной сатиры следует считать не толь-

ко бескомпромиссную борьбу с каким-либо явлением, но также борьбу за реализацию более или менее определенного (хоть и не всегда названного) положительного идеала.

Если принять данный тезис, то необходимость в переходной форме станет еще более явной. К ней относятся творчество таких художников, как Уайльд, Гомбрович, отчасти Франс, Шоу, Дюрренматт (в особенности в «Ромуле Великом»), Сломимский и Мрожек.

Факт существования переходной формы между сатирой и юмором не означает, однако, выделения иронии в самостоятельную форму комического, аналогичную юмору и сатире.

В то время как термины «юмор» и «сатира» (а точнее сказать, юмористическая и сатирическая тенденции) обозначают определенный подход к явлениям, что подразумевает, конечно, в свою очередь и определенные элементы мировоззрения и находит свое выражение в определенном типе творчества (сатира и юмор), ирония остается, по существу, одним из видов техники комического, используемой как сатирой, так и юмористикой. Она остается замаскированной насмешкой, где скрытый смысл является отрицанием буквального. Норман Нокс¹, автор обстоятельной монографии, посвященной иронии, считает, что наиболее исчерпывающим будет следующее определение иронии: «Ирония есть выражение противного тому, что сказано» («Saying the contrary of what one means»). Более кратко он формулирует это: «Хула в виде похвалы» («Blame — by — praise»). Менее популярна, но вполне правомерна другая форма иронии: «Похвала в виде хулы» («Praise — by — blame»).

В самом деле, нет оснований отрицать факт существования шуточной иронии. По своей природе ирония вовсе не зла. Такая добродушная ирония типична, скажем, для юмористики Макушинского.

Выделению иронии в самостоятельную форму комического и отрицанию шуточной иронии способствовали, по видимому, два обстоятельства. Во-первых, ирония и в самом деле сочетается чаще всего со смехом издевательским, злым, а во-вторых, на терминологии комического отрази-

¹ N. Knox, The Word Irony and its Context 1500—1755, Durham, 1961.

лась в какой-то мере неточность разговорного языка, где не различаются, как правило, ирония и насмешка и всякая насмешливо-злая позиция характеризуется чаще всего как позиция ироническая.

Можно, разумеется, классифицировать формы комического или формы творчества, связанного с комическим, принимая за основу ту технику или то средство выражения, которое будет для данной формы творчества преобладающим. Но в этом случае придется последовательно придерживаться избранного критерия. Деление комического на юмор, сатиру, иронию, гротеск, карикатуру, остроту, пародию и т. д. явится тогда нарушением элементарных законов логики. Такое деление не принимает во внимание ни принципа полного деления понятия, ни принципа единства критерия классификации на каждом ее этапе. Точно так же поступили бы мы, разделив людей на мужчин, женщин, брюнетов, блондинов и студентов.

Нашу классификацию мы строим, применяя дихотомический принцип деления.

В сложном комизме мы различаем три принципиально разных творческих метода: юмористический, сатирический и промежуточный, который, несмотря на свойственное ему осуждение объекта, трудно назвать сатирой в традиционном значении этого слова. Можно этот метод назвать насмешливо-ироническим или, следуя Казимежу Выке, издевательским. Издевку, согласно его высказываниям, следует считать началом агрессивным, демаскирующим, скептическим; эта позиция, однако, не противопоставляет осмеиваемым явлениям никакого положительного идеала. «Издевка — это доказательство существования зла и одновременно бессилия устранить его причины».

Можно, разумеется, трактовать промежуточную форму как своего рода разновидность сатиры. Терминология тут не самое главное. Главное в том, чтобы уметь отличить в пределах комического позицию, скажем, Уайльда и Гомбровича от позиции Свифта и Маяковского.

Не мешает, разумеется, помнить, что обсуждаемые категории — понятия идеальные, и не следует абсолютизировать границы между ними. На практике тот или иной прием редко бывает представлен в чистом виде. В разных своих произведениях один и тот же художник может де-

монстрировать разные категории, по-разному проявляющиеся.

Юмористы и насмешники умели, к примеру, создавать великолепные сатирические произведения. Достаточно вспомнить рассказы Чехова («Маска», «Хамелеоп», «Унтер Пришибеев», «Человек в футляре») или «Профессия миссис Уоррен» и «Домá вдовца» Шоу, «Человек, который совратил Гедлиберг» Твена или, наконец, некоторые рассказы Мрожека.

В рамках того же самого произведения одно явление может быть подано в сатирическом плане, другое—в юмористическом, а третье—в том и другом одновременно. Всю эту гамму переходов от сатиры к юмору можно найти также в произведениях Гоголя («Женитьба», «Повесть о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем»), Ярослава Гашека, Чаплина («Новые времена»), Ильфа и Петрова, Бертольта Брехта («Трехгрошовая опера»), Галчинского («Зеленый Гусь»), Тувима, Слонимского и т. д.

Превосходные сатирические места есть даже в «Пиквикском клубе» (сцена выборов) и в таком исполненном юмора и мягкой шутки фильме, как «Фанфан-Тюльпан».

Отношение художника к действительности, которая является «поставщиком» комического, определяется как объективными, так и субъективными факторами. Оно зависит от того, что волнует художника. От того, в какой степени отклоняются от нормы описываемые им явления (и насколько значима эта норма).

Когда явления отклоняются от существенных норм и представляют собой явное социальное зло, автор отдает предпочтение сатирическому методу. В этом случае детерминантой является перспектива победы над злом. Точка зрения художника зависит также от его мировоззрения, социальной позиции, кроме того, от его психофизического своеобразия. Ибо можно сознательно не придавать особого значения злу, можно быть неспособным на гневный протест из-за специфики духовного склада и можно быть слишком суровым судьей незначительных пороков и слабостей.

От основных форм комического, в которых находит свое выражение принципиальная позиция автора, необходимо отличать элементарные формы комического, которые являются, по существу, не более чем выразительными

средствами, той или иной техникой его создания. Тут следует назвать иронию, остроумие, шутку, окаррикуатуривание, гротеск, травестировку и т. д. Все эти средства могут быть применены в сатирических, юмористических и фарсово-водевильных произведениях. Использование того или иного средства определяется темой произведения, запасом известных выразительных средств и, наконец, личным вкусом и склонностями художника.

САТИРА И САТИРИЧЕСКИЙ КОМИЗМ

Сатирики очень часто прибегают к приемам деформации, окаррикуатуривания, гиперболы и гротеска. Некоторые теоретики склонны видеть в карикатуре и, более того, в гротеске неотъемлемую черту всякой босвой, значимой и действенной сатиры.

Нам представляется, однако, что основные черты сатиры (в современном широком значении этого слова) следует искать не в области выразительных средств, а в плане идейного и эмоционального отношения к осмеиваемым явлениям. Вопрос о принадлежности того или иного произведения к сатирическому жанру решают прежде всего не формальные особенности, а факт бескомпромиссного развенчивания и осмеяния в этом произведении отрицательных явлений.

Сатирическим произведением следует считать такое произведение, где этот принцип доминирует, хотя, впрочем, он может частично проявиться и в произведении несатирическом и придать соответствующую окраску отдельным его элементам.

Крайне редко используют гротеск в своих сатирических произведениях Мольер, Чехов и Запольская. Без гротеска можно обойтись и при создании сатирических произведений в изобразительном искусстве. Об этом красноречиво свидетельствуют некоторые сатирические циклы Уильяма Хогарта или Херлуфа Бидструпа. Даже М. Е. Салтыков-Щедрин, который столь охотно и с таким успехом прибегал к технике гротеска в «Истории одного города», обходится, по существу, без нее в «Губернских очерках». То же можно сказать и о «Трехгрошовой опере» Б. Брехта. Итак, гротеск не представляет собой неотъем-

лемого элемента сатиры. Да и встречается он не только в сатире, но и в водевиле и в трагедии.

Развитие современного искусства свидетельствует о необычайной популярности, о подлинном расцвете гротеска и других методов деформации. Не обязательно, разумеется, испытывать восторг по этому поводу, но нельзя и недооценивать этот факт. Алексей Бушмин, к примеру, справедливо считающий, что гипербола и гротеск не составляют принципиальных черт сатиры, неправомерно, на наш взгляд, отрицает роль этих выразительных средств в современном сатирическом искусстве вообще. Он утверждает, что «все современное искусство прибегает к преувеличению, не выходя в общих картинах за рамки правдоподобия». Преувеличение сохранило, как он считает, право на самостоятельное существование только в одном из жанров живописи — в карикатуре. Он полагает, что «преувеличение тем лучше, тем художественнее, чем меньше оно похоже на преувеличение, чем меньше оно выражается во внешних формах»¹.

Аллегорическая, фантастическая или гротескная форма сатирического произведения вызывает много ассоциаций, она придает произведению гораздо более глубокую сферу интерпретации, которую интеллектуально развитый читатель или зритель наполняет новым содержанием, удивляя порой даже самого автора. Такая форма, однако, способствует тому, что произведение лишается своей сатирической однозначности, делается порой чрезмерно обобщенным, невыразительным и тем самым малодейственным. «Носорога» Ионеско можно прочесть как вполне однозначную и острую сатиру, направленную против фашизации (так именно прочитал ее варшавский «Театр Драматичный»). Но сам по себе текст пьесы столь расплывчат, что можно его интерпретировать как протест личности против тирании «массы», которая эту личность якобы подавляет, лишает своего «я» и низводит до уровня одной из особей мчащегося стада носорогов.

Столь широко понимаемая сатира не может оказаться однородной ни по своей эмоциональной окраске, ни по чисто формальным признакам.

В зависимости от эмоциональной окраски сатиру мож-

¹ А. Бушмин, О художественном преувеличении, «Лит. газета», 1956, № 3.

но подразделить на гневную и саркастическую, точнее, мрачную (Ювенал, Свифт, Салтыков-Щедрин, Гойя, Сухово-Кобылин, Оноре Домье, Уильям Теккерей, Георг Грос, Д. Мур, Бронислав Линке), и сатиру побеждающую, веселую (Рабле, Маяковский, Ильф и Петров, Красицкий, Габриель Гевалье (в «Скандале в Клошмерле»), Анджей Мунк (в «Косоглазом счастье»), Бидструп, Шимон Кобылинский, Галчинский (в «Путешествиях Хризостома Булвеца в Темноград» и в некоторых спектаклях «Зеленого Гуся»), а также Пьетро Джерми (в «Разводе по-итальянски»). Про два основных вида сатиры — один оптимистический, радостный, другой пессимистический и мрачный — пишет автор монографии «Анатомия сатиры» Гилберт Хайет. Хайет считает также, что обе эти формы отличаются друг от друга пониманием цели сатиры. Оптимистическая сатира лечит и убеждает, сатира пессимистическая, напротив, ранит, карает и уничтожает.

Источник различия автор видит исключительно в психической предрасположенности, личных склонностях, в добром или злом нраве самого сатирика. По его мнению, сатирик-оптимист (например, Гораций) любит мир и людей, верит, что пороки почти всегда результат невежества. Зато сатирик-пессимист (например, Ювенал) представляет собой мизантропа, который ненавидит человеческий род и презирает его. Он не верит в возможность исправления человечества, он убежден, что зло «коренится в природе человека».

Эта интерпретация представляется односторонней и тенденциозной. Односторонней, потому что не принимает во внимание объективных факторов, таких, как социальные условия, и тенденциозной, потому что великих сатириков типа Ювенала, Свифта, Щедрина, Домье превращает в человеконенавистников, объясняя бескомпромиссность и язвительность их сатиры дурными наклонностями, трудным характером, невезением в жизни и т. д.

К этой интерпретации мы еще вернемся в главе о социальной роли комического.

Но не правы и те исследователи, которые не принимают во внимание личности и психической предрасположенности художника.

В сатире — искусстве, как правило, общественно активном — такие объективные детерминанты творчества, как сила осмеиваемого зла и перспективы победы того

идеала, за который борется сатирик, играют более важную роль, чем в других видах искусства. Но признание значения объективных факторов не должно приводить к отрицанию роли факторов субъективных, тоже влияющих на характер художественного творчества.

Хотя Чехов и Салтыков-Щедрин жили примерно в одно и то же время, тон сатирических рассказов Чехова существенно отличается от тона сатиры Салтыкова-Щедрина. В сатирических рассказах Чехова преобладает не гнев и негодование, как у Салтыкова-Щедрина, а презрение ко злу, тем более сильное, чем более беспристрастным и внешне спокойным кажется нам автор. «Чехову-сатирику, — справедливо замечал Ермилов, — ближе всего из сатирических интонаций — интонация презрения. В его сатире нет гоголевского беспощадно-веселого, грозного грома, щедринской казнящей святой злости, но это не делает его сатиру слабее гоголевской и щедринской»¹.

Основным моментом является то, что сатирик решительно борется против избранного им объекта оружием смеха. Какими он пользуется при этом выразительными средствами, какие приемы порицания (негодование, гнев или презрение) преобладают в его произведении, — дело второстепенное, имеющее значение исключительно в связи с классификацией сатиры. Сатирик всегда остро критикует и осмеивает свои объекты, но конкретные задачи, которые он при этом себе ставит, могут меняться в связи с конкретной ситуацией и характером осмеиваемых явлений.

В зависимости от формальных признаков, в зависимости от частоты использования тех или иных выразительных средств можно выделить две формы сатиры:

1. Сатира гротескного характера, представленная творчеством Свифта, Рабле, Салтыкова-Щедрина, Гойи, Маяковского, Ионеско («Носорог»), Брехта («Карьера Артуро Уи»), Чаплина («Диктатор»), Линке, Галчинского (некоторые спектакли театра «Зеленый Гусь») и др.

2. Сатира реалистического плана, которая наиболее полно выражена в сатирических комедиях Мольера, Шоу

¹ В. Ермилов, А. П. Чехов, М., «Советский писатель», 1959, стр. 73.

(«Дома вдовца» и «Профессия миссис Уоррен»), Запольской, в сатирических рассказах Чехова и Ги де Мопассана, в романах Г. Манна, Ильфа и Петрова, в некоторых стихах Мариана Залуцкого, в графике Хогарта, Томаса Роулэндсона, Кобылинского, Ежи Зарубы и других.

ЮМОРИСТИКА И ЮМОРИСТИЧЕСКИЙ КОМИЗМ

Объектом юмористического комизма бывают, как правило, явления, которые, хоть и отклоняются от обязательных или рекомендуемых общественных норм и понятий о нормальном, не кажутся в то же время ни опасными, ни вредными. Последнее объясняется либо несерьезностью отклонения, либо незначительностью нормы. Это слабости и пороки, которые зачастую связаны с добродетелями и достоинствами, как указывал, например, Чернышевский. Педантичность и обстоятельность происходят от чувства дисциплины и любви к порядку, вспыльчивость может быть результатом впечатлительности и живости, терпимость ко злу может быть следствием осознанной снисходительности, нерешительность и недоверчивость смыкаются часто с рассудительностью и пронизательностью, и, наоборот, доверчивость и вера в человеческую доброту граничат порой с наивностью, интеллектуализм может повести к сухости, сосредоточенность и интенсивная работа мысли — к рассеянности и т. п.

Юмористику интересуют явления относительно дурные или относительно добрые, то есть такие, в которых добро и зло, великое и малое неразрывно сплетаются друг с другом.

Предметом юмористики могут быть явления бесспорно ценные, не лишённые при этом, однако, некоторых слабостей и недостатков, точно так же, как явления на первый взгляд ничтожные и смешные, но имеющие, по существу, определенную ценность. Многие теоретики считают это неотъемлемой чертой юмористики. В высказываниях разных авторов заостряются, однако, разные стороны вопроса. Некоторые считают основой юмора относительную красоту и относительное добро и усматривают задачу юмориста в том, чтоб обнаружить их под наслаениями пороков, то есть там, где, согласно общепринятым

понятиям, подобные ценности не встречаются. Другие же полагают, что предметом юмористики должны быть не относительные достоинства, а относительно безвредные и второстепенные слабости. Задача юмориста — дружеская критика недостатков. Различия эти существенны, так как из них вытекают разные конечные «оценки-реакции». В первом случае это будет одобрение, во втором — лишенное, правда, враждебности, мягкое, но все-таки осуждение. Заметим, что оба метода применяли выдающиеся юмористы, не выходя при этом из границ юмористики. Принятие единой из установок лишь сузит без нужды рамки юмористики, предопределив необходимость выделить еще одну эстетическую категорию, связанную с комическим. Если считать объектом юмористики как относительное добро, так и относительное зло, то это позволит избежать подобного рода трудностей и признать свойством юмористической концепции не только умеренное одобрение, но также мягкое, смешанное с презрением и симпатией осуждение. Комическое осуждение, лишенное мягкости и симпатии, будет уже сатирической или иронической оценкой действительности. Характер юмористики определяется, разумеется, ее объектом, но это еще не единственный детерминант, так как следует помнить и о том, что особенности юмористического творчества обуславливаются субъективными факторами, представляющими собой составную часть того, что мы называем юмористической концепцией действительности. Нет сомнения, что одним из субъективных условий познания комического как для того, кто его воспринимает, так тем более для того, кто его творчески создает, является наличие чувства комического. Это чувство иногда не совсем точно называют «чувством юмора». Не совсем точно потому, что «чувством юмора» в собственном значении слова следует называть чувство, сопутствующее одной из известных нам форм комического, называемой юмористикой в искусстве и в жизни. Чувством юмора в узком значении слова обладает тот, кто смеется над человеческими слабостями, но ничему и никому себя при этом не противопоставляет, сознавая, что он и сам не лишен недостатков и забавных слабостей. Такой человек, во-первых, не ощущает превосходства в процессе восприятия комического; во-вторых, он в состоянии сносить пасмешки друзей и, смеясь над другими, не проявляет при этом мелочного самолюбия,

с помощью которого иной ревниво оберегает свое достоинство, и не усматривает в каждой невинной шутке смертельного оскорбления; и, наконец, в-третьих, он умеет весело, с шуткой взглянуть на вещи не всегда веселые и не делать из них трагедии. «Человек, обладающий чувством юмора,— справедливо заметил Шуман,— не склонен придавать слишком большого значения человеческим порокам и слабостям, точно так же как... и непомерно раздутым претензиям».

Многие исследователи, в особенности психологи, отводят юмористическому взгляду на мир важное место среди прочих компонентов мировоззрения.

Гефдинг считает, что юмористический подход к действительности может быть компонентом мировоззрения. Шуман полагает, что «юмор — это философия хорошего настроения. Но, по существу, юмор не сводится к одному только хорошему настроению или к мысли о том, что ко всему надлежит относиться с юмором. Он является настроением, наделяющим нас силой положительных убеждений, в том числе и тем убеждением, которое способно привести нас в хорошее настроение».

Того же мнения придерживается и Рубинштейн. Он считает юмор одним из наиболее общих мировоззренческих компонентов, который связывает эмоциональную сферу с интеллектуальной и имеет своеобразную познавательную функцию. Юмор, таким образом понимаемый, представляет собой устойчивую мировоззренческую установку личности, которая проявляется так же, как любое чувство, связанное с конкретным явлением. Таким устойчивым психическим фактором был юмор для Пруса и Макушинского. Прус неоднократно характеризовал природу юмора: «Лишь следом за апологией и сатирой следует юмор, который описывает людей обыкновенных, скромных, иногда совсем неприметных, красками, позаимствованными иногда у апологета, иногда у сатирика. Юморист в меру восхищается своими героями, не преминув при этом сообщить, что они любят горячительные напитки. Он согласен, что барышни сущие ангелы, но добавляет, что каждая из них съедает в год две-три коровы. Подлинный юморист не стремится ни к каким завоеваниям, не пытается никого обратить в свою веру, никому не подчиняется, он наблюдает всех и вся со снисходительным спокойствием. Подлинный юморист не признает ни-

каких догм, не считает что-либо необходимым или невозможным, для него все лишь правдоподобное. ...Он смотрит на мир с высоты горного хребта, откуда в одну сторону открываются покатые зеленые склоны, в другую — скалистые пропасти, по одну сторону — безмятежность, по другую — ненастье».

В этом обширном высказывании Пруса содержатся, собственно говоря, все черты, которые свойственны юмористической концепции жизни. Можно их свести к трем главнейшим.



1) Позиция юмориста — позиция созерцательно-задумчивая и неактивная. «Юморист не обвиняет, — пишет Обуэн, — не выносит приговоров, не делит людей на «злых» и «добрых», он показывает их такими, какие они есть, с их достоинствами и пороками». Точку зрения, согласно которой позиция юмориста — позиция мыслящего наблюдателя, не судьи и не борца, разделяют и другие теоретики (С. Брейер, Коллинз-Суоби, Сретенский и многие другие).

2) Юмор — концепция, объединяющая объективизм с умеренным релятивизмом. Она не заостряет внимания ни на пороках, ни на достоинствах мира и людей. Она демонстрирует мир в подлинных его пропорциях и не спешит с обобщениями. Она не приемлет как крайний пессимизм, так и безудержный оптимизм. Мориц Карьере¹, Чернышевский, Гефдинг, Рубинштейн, Шуман относятся к числу исследователей, которые в первую очередь приписывают юмору именно эту особенность.

¹ M. Carrière, Aesthetik, T. I, Leipzig, 1885.

3) Юмористическая концепция — концепция снисходительности и терпимости, добродушия и прощения. Вот как характеризует ее Казимеж Выка: «Юмор — точка зрения прощающая. Подлинно великим юмористом можно назвать того, кто, сознавая вынужденное ничтожество поступков и побуждений человека, все-таки прощает, все-таки отводит им свое место в устройстве мира, где встречается порой и ничтожество. Улыбку можно назвать в этом случае улыбкой примирения». Из того, что было сказано о предмете юмористики и юмористической концепции, нетрудно понять, каков характер самой юмористики и свойственный ей юмористический комизм.

Юмористический комизм — комизм неоднородный и сложный, познание, рожденное юмористическим произведением, редко бывает комическим переживанием в чистом виде. Юмористический комизм так же, как и сатирический, сочетается нередко с внекомическими эмоциями — с драматическим, трагическим, с меланхолией и с рефлексией. В юмористических произведениях причудливым образом сплетаются друг с другом противоречивые чувства, взгляды и настроения. Насмешка сочетается с сочувствием, острота с серьезной мыслью, шутка с печалью. «Юмористический комизм, — сказал Теккерей, — соединение остроты с любовью». Все меняется лишь тогда, когда юморист в какой-либо необычной ситуации сходит с юмористических позиций и становится на время сатириком. И наконец, юмористический комизм — комизм, склонный к рефлексии, в отличие от фарсово-водевильного комизма.

Юмористика так же, как сатира, неоднородна ни в отношении общего тона и эмоциональной окраски, ни с точки зрения формальной. В связи с этим можно говорить о юморе спокойном, скорее, оптимистическом (Чарльз Диккенс, Джером К. Джером, О. Генри, Шолохов, Генрик Сенкевич, Макушинский, Ромен Роллан в «Кола Брюньоне», Клер, Жак, Збигнев Лянгрен, Жан Эффель, Стефания Гродзенская и др.), а также о юморе меланхолическом, называемом часто «смехом сквозь слезы» (Гоголь, Зоценко, Чехов, Шолом-Алейхем, Чаплин, а также Иеремия Пшибора и Ежи Васовский в некоторых выступлениях «Кабаре старичков»).

О СОВРЕМЕННОСТИ САТИРЫ И ТАК НАЗЫВАЕМОМ АБСУРДИСТСКОМ ЮМОРЕ

Сатира так же, как и любая форма художественного творчества, подвергается изменениям и преобразованиям. Современная сатира отличается от сатиры Горация и Ювенала прежде всего тем, что она выходит за рамки одного литературного жанра и за границы литературы вообще. Этот момент столь очевиден и так давно уже подмечен, что можно на нем не останавливаться. Стоит, однако, задуматься над другим вопросом: отличается ли коренным образом сатира XX века от сатиры, например, XIX и имеет ли она какие-либо специфические современные черты?

Никто, очевидно, не будет оспаривать того факта, что современные социальные и культурные преобразования обуславливают частичную смену объектов сатиры, что отражается, конечно, и на содержании сатирических произведений. Естественный ход вещей приводит к тому, что некоторые явления зла исчезают, другие возникают; это объясняется не только процессами объективной действительности, но и изменением критериев ее оценки. То, что не вызывало нашего осуждения, может вызвать его по прошествии времени, и наоборот. Явления, считавшиеся отрицательными, могут рассматриваться теперь в совсем ином свете. Некоторые существенные конфликты и проблемы прошлого теряют свое значение, возникают новые. Но это не единственный источник изменений в содержании сатиры. Другой источник — перемена позиции самих сатириков, их мировоззрения. Становится иным способ видения отрицательных явлений, их классификация. Изменяются взгляды на задачи сатиры, а также представления о целесообразности и успешности борьбы с теми или иными явлениями оружием сатиры.

Сатиру второй половины XX века интересует меньше, чем когда-либо, все связанное с личной жизнью человека (в том числе проблемы семьи).

Некоторые теоретики, в частности Сазерленд, считают, что в современной сатире центр тяжести переносится с человеческой личности на род людской вообще, что сатирика более, чем пороки отдельного человека, пачинает беспокоить тот путь, по которому идет человечество в целом.

Сатириков волнует вопрос, не грозит ли человечеству физическое уничтожение или моральная деградация в широком понимании этого слова.

Сатирик реже, чем когда-либо, выступает в роли моралиста и проповедника. Реже хочется ему сорвать маску с кого-либо, заклеить чье-либо безнравственное поведение, зато чаще его интересуют такие ситуации, где трудно найти непосредственного виновника, где виновных много, и потому их вина и ответственность ни с объективной точки зрения, ни по их собственному мнению не столь очевидна — вина ложится либо на социальные отношения и на общественные институты, либо на создания человеческих рук, вырвавшиеся из-под контроля и неожиданно предьявившие человеку свои законы и требования. Все чаще современного сатирика волнует не столько зло, как таковое, и не его наказание, сколько его генезис, его волнуют ситуации, когда зло не кажется явным и очевидным, когда граница между положительным и нейтральным или нейтральным и отрицательным представляется зыбкой и невозможно сказать, где кончается одно и начинается другое.

Поэтому нередко современный сатирик переходит с позиций моралиста и борца, который твердо знает, где добро и где зло, на позиции исследователя и философа, который ищет причины и механизмы отрицательных явлений, а также пытается определить грань между добром и злом, стремясь не только заклеить и побороть зло, но также уяснить для самого себя и рассказать людям, что же в действительности происходит, заставить их задуматься, потрясти их, растревожить, шокировать, чтобы таким образом побудить к действию.

Можно, пожалуй, сказать, что современная сатира становится более интеллектуальной и склонной к рефлексии за счет морализации и активности. Это не относится, разумеется, к так называемой «малой» сатире на злобу дня, которая борется с недостатками общества, а к «большой» сатире — новаторской и дерзающей.

Трудно тем не менее с полной уверенностью утверждать, что лишь названные проблемы сатиры или проблемы им родственные обладают монополией на современность и что традиционные мотивы и взгляды всего лишь пережиток, утративший в наши дни полностью свою актуальность.

Как уже было сказано, не только в содержании может заключаться современность. И потому стоит задуматься над тем, пельзя ли специфические особенности современной сатиры обнаружить и в сфере художественной формы, и в области стиля. Если это так, то какие выразительные средства, какой стиль типичен для сатиры наших дней и почему?

Современная сатира редко выступает с открытыми выпадами, откровенной шуткой или насмешкой, редко непосредственно выражает свое осуждение, негодование и презрение. Чаще она пользуется намеком, символом, метафорой, умолчанием, иронией, элементами фантастики и гротеска, не соблюдая при этом, как правило, принцип правдоподобия. Если же она остается в пределах сугубого правдоподобия, она стремится достичь сатирического эффекта мнимо объективной и беспристрастной демонстрацией фактов, которая, однако, оказывается, по существу, тенденциозной. В этом случае художник не навязывает своего взгляда на описываемые им явления, напротив, воздерживаясь от осуждения, он стремится, чтобы они сами вынесли себе приговор.

Ельжбета Высинская считает гротеск «современным видением мира», а гротескные приемы — «характерными чертами современного нравственного мира». Исследовательница, однако, отдает себе отчет в том, что один лишь гротеск не создает еще атмосферу современности. Она считает, правда, что «с помощью гротескных приемов легче выразить противоречия, диспропорции нашего нравственного мира. Впрочем, отнюдь не исключается, что таким образом проще создать одну лишь видимость современного творческого метода... гротеск прежде всего способ мышления, но он не может заменить собой самого предмета мышления»¹.

Высказанные исследовательницей сомнения справедливы и обоснованны. Неоспорим тот факт, что гротескно-аллегорическая сатира переживает сейчас период бурного расцвета. В чем можно усмотреть причину этого явления? В какой степени это можно объяснить поисками адекватных средств выражения для новых явлений, конфликтов и проблем, в какой степени это результат художественной моды или влияния определенной идеологии?

¹ E. Wysińska, O współczesności w komedii.— «Dialog», 1960, N 7.

Одной из причин расцвета гротеска и тяготения к нему является все-таки, по-видимому, мода, сила и неотвратимость существующего в творческой среде «внушения». Положение о том, что только с помощью гротеска можно создавать современную сатиру, а другие средства и формы выражения полностью устарели, невозможно не считать во многом априорным и бездоказательным. Это похоже на еще более явное и бытующее в творческой среде «внушение», суть которого сводится к тому, что лишь абстрактная живопись в состоянии верно передать атмосферу нашего времени, трагизм человеческой судьбы, коллизии цивилизации, расцвет науки и техники и что только она одна в силу этого обстоятельства заслуживает названия подлинно современной живописи. Абстрактная живопись, конечно, современна и наверняка в какой-то мере выражает своеобразие нашей эпохи, но у нее не может быть в этом смысле монополии. Этот пример является, с моей точки зрения, ярким свидетельством того, что расцвет каких-либо выразительных средств определяется не только необходимостью отобразить современность, не только своеобразием метода отдельных художников, но также в известной мере внушением, распространяемым критиками, теоретиками и даже торговцами картинами, внушением неких концепций, методов, художественных программ, влиянием той или иной популярной философской системы (в случае с абстрактной живописью — влиянием субъективного идеализма). Возникает нечто вроде шантажа: необходимо заниматься абстрактной живописью или гротескной сатирой, потому что иначе ни один серьезный критик не обратит на тебя внимания, сочтет тебя за неоригинального, неинтересного, устарелого представителя XIX века, что само по себе равносильно творческой смерти. Ты должен быть современен. Таким образом защитники новых веяний — частично под давлением собственных убеждений, программ и теорий — создают факты, которые служат им в качестве доказательств все тех же теорий и убеждений.

Содержание произведения является, с моей точки зрения, главным критерием его современности, выразительные средства играют лишь вспомогательную роль.

И все же следует признать, что интеллектуализация сатиры, интелсификация ее познавательной функции за счет функции морализаторской, ее отказ от категориче-

ского осуждения своего объекта, пристрастие к гротеску, абсурду и другим утонченным выразительным средствам, которые сложно и многопланово раскрывают идейно-эмоциональную позицию художника,— все эти черты типичны для современной сатиры. Но не ослабляется ли при этом ее острота, ее критическое начало, не исчезает ли у нее то самое, что до сих пор было самым главным, ее природой, ее своеобразием? Здесь естественны некоторые сомнения.

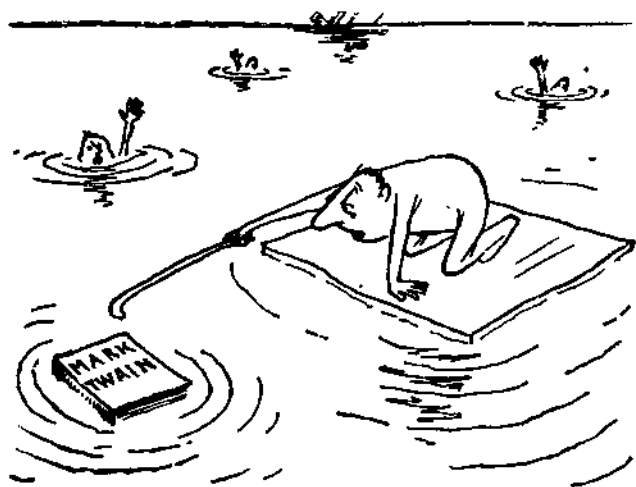
Творчество Мрожека дает нам хороший материал для размышления. Некоторые критики, не задумываясь, называют его сатириком, а его творчество сводят целиком и полностью к сатире. Проблема меж тем куда сложнее.

Сатирическая тенденция является и в самом деле одной из основных тенденций в творчестве писателя. Но его подход к действительности не всегда последовательно сатирический. Очень часто, как мы об этом уже говорили, он занимает юмористическую позицию, а еще чаще промежуточную, которую мы вслед за Казимежем Выкой могли бы назвать иронической. В творчестве Мрожека встречаются, разумеется, и произведения однозначно сатирические.

Одной из причин сокращения произведений однозначно сатирических можно считать, пожалуй, увлечение этого автора гротеском и так называемым абсурдистским юмором. Та же тенденция и ее результаты прослеживаются в творчестве Станислава Зелинского, которому сатира тоже не была в свое время чужда. Такие рассказы, как «Адмирал» или «Магазин мод мадам Мимпель», бесспорно, свидетельствуют об этом. Сатиру нельзя, однако, увязать с абстрактным гротеском — тем методом, который избрал Зелинский в «Косматых ногах».

Если вспомнить, что, кроме Мрожека и Зелинского, создателями значительной части наиболее ценных сатирических произведений или сатирических мотивов в произведениях послевоенной польской литературы были Галчинский, Станислав Дыгат, Лец, Ежи Анджеевский (например, написанная им совместно с Ежи Загурским пьеса «Праздник Винкельрида» и некоторые рассказы из сборника «Золотой Лис»), Лем (среди прочих произведений «Эра роботов» и «Вторжение с Альдебарана»), Тадеуш Ружевиц («Группа Лаокоона» и «Малая стабилизация»), Ежи Путрамент («Сентябрь»), Ежи Брошкевич («Иопа и шут» и «История айвы»), Ежи Стефан Ставинский

(«Шесть превращений Яна Пищика»), которых нам еще трудней назвать без оговорок сатириками, то, быть может, найдет свое подтверждение мысль, что подлинная современная сатира редко фигурирует в чистой и автономной форме.



Среди известных писателей трудно найти в настоящее время создающих исключительно или преимущественно сатирические произведения.

Можно, однако, не без оснований утверждать, что нечто подобное уже случалось, только это явление не выступало в столь яркой форме. Впрочем, всей литературе XX века свойственна тенденция к исчезновению чистых жанров и чистых стилистических концепций, к смешению их и взаимному проникновению.

С проблемой современной сатиры связан вопрос о так называемом абсурдистском юморе. Сейчас многие полагают, что именно эта категория комического переживает период расцвета и представляет в литературе XX века своеобразное и характерное явление. При этом под словом «юмор» подразумевают, к сожалению, разное: юмористический комизм, как таковой комизм вообще, юмористику особого рода, а также особого рода чувство комического.

Что же касается определения «абсурдистский», то оно явно указывает на тяготение этой разновидности коми-

ческого к нонсенсу и нелепости. Из истории же комического нам известно, что это свойственно отнюдь не всякому юмористическому или сатирическому произведению. Ощущение нелепости не всегда сопутствует восприятию комического. Нелепостью считается обычно то, что не согласуется с логикой или с так называемым здравым смыслом. В повседневной жизни нелогичным, глупым или нелепым некоторые люди зачастую считают то, что не соответствует их понятиям, привычкам и принятым в их среде представлениям.

Постараемся сформулировать проблемы, которые предстоит обсудить в связи с характеристикой абсурдистского юмора:

а) Какая существует связь между комическим и абсурдом? Всякий ли абсурд можно считать комическим?

б) Каковы специфические черты, присущие абсурдистскому юмору?

в) Действительно ли эта форма комического переживает сейчас расцвет, и в какой мере она представляет собой явление, характерное для XX века?

г) Можно ли говорить об отдельных разновидностях абсурдистского комизма и о различных сферах его применения?

Комическое никогда не чуждалось нелепости. Одной из главных черт комических произведений (в особенности сатирических) разных эпох и разных писателей было стремление обнаружить нелепость в существующих социальных отношениях и общественных институтах, в системах оценки, в воззрениях, концепциях, обычаях и чаяниях людей. Обнаружению абсурда там, где его не замечали, было посвящено в значительной мере творчество Рабле, Эразма Роттердамского, Вольтера, Гоголя, Шоу и многих других писателей. Это достигалось изображением явлений в их естественной среде с соблюдением верности внешним чертам объекта при одновременном обнажении его нелепых особенностей.

Но возможен абсурд несколько иного качества, возникающий из ситуаций, созданных исключительно воображением художника. Несмотря на впечатление полной переальности и автономности, эти ситуации без труда ассоциируются с явлениями действительности, соответствующими общепризнанной норме, и демонстрируют последние в новом свете.

Далее. Элементарные формы комического почти всегда производят впечатление нелепости. Еще Грос заметил, что «во всякой остроте кроется нелепость, которую мы обнаруживаем вследствие нашего умственного превосходства». И действительно, всякая острота в какой-то мере является абсурдной. Особенно типично это для парадоксов, но это, по существу, мнимый абсурд, так как вопреки первому впечатлению в них выражены меткие наблюдения или же суждения, частично справедливые. Вот три классических примера, не нуждающиеся, по-видимому, в комментариях.

«Мало на свете пороков, которые больше мешают человеку обрести многочисленных друзей, чем слишком большие достоинства» (Н. Шамфор)¹.

«У меня не было времени написать короткое письмо, и я написал длинное» (Г. Лессинг).

«Лишь тот, кто сошел с ума, отвергнет свидетельство о певменяемости» (С. Лец).

И еще одно. Абсурд, который на первый взгляд призван лишь забавлять, может углублять характеристику героя, демонстрировать его пронизательность, сообразительность, психическое состояние и т. д.

Во всех этих случаях нелепость является тем, что мы могли бы назвать абсолютным, автономным и ничем не мотивированным абсурдом. Абсурд не был самоцелью ни тогда, когда мнимая нелепость выражала вполне здравую мысль, ни тогда, когда внешне нормальные, осмысленные и реально существующие явления обнажали вдруг перед нами свою нелепость. Как справедливо заметил Гилберт Честертон, «нелепости, с которыми мы сталкиваемся в произведениях Аристофана, Рабле, Гейне... — нелепости символические, они представляют собой нечто вроде пляски вокруг истины».

История искусства не знает такого комического произведения, которое было бы беспорядочным и произвольным пагромаждением немотивированных нелепостей. Нелепые ситуации мотивируются, как правило, развитием фабулы, логикой изображаемых событий, нелепые поступки героев можно объяснить степенью их умственного развития, их миропоиманием, а также тем, хорошо или плохо разбираются они в происходящем и в намерениях других

¹ Николà Шамфор, Максимум и мысли. Характеры и анекдоты, М.—Л. «Наука», 1966, стр. 25.

героев (известных уже читателю или зрителю), или же, наконец, их собственными намерениями, читателю или зрителю вначале не вполне понятными.

И все же применительно к комическому творчеству прошлого нельзя употребить в качестве своего рода синтетической характеристики термин «абсурдистский». Он становится популярным лишь в XX веке, он обязан творчеству дадаистов, сюрреалистов, а также кинокомедиям в духе «scazu comedy», созданным братьями Маркс. На переломе XIX века начинается в искусстве экспансия так называемого абсолютного нонсенса, который у нас в 20-е годы с большим успехом популяризировали Слонимский и Тувим. В их «Прадовитой пщулке» («Трудолюбивой пчелке») и в их первоапрельских «чрезвычайных приложениях» к «Курьеру Польскому» можно обнаружить типичные образцы этой разновидности абсурдистского комизма.

В астрономическом отделе «Информационно-энциклопедического Календаря «Прадовитой пщулки» наталкиваешься на следующую «научную информацию»:

В астрономическом году 365 дней, 52 недели, 12 месяцев, 4 времени года, или общим числом $(365+52+12+4=)$ 433 календарные единицы, из которых дни, недели, месяцы, а также времена года имеют свои собственные названия, в чем нетрудно убедиться, ознакомившись со следующей табличкой:

1. Вторник
2. Воскресенье
3. Понедельник
4. Пятница
5. Среда
6. Суббота
7. Четверг

28

1. Август
2. Апрель
3. Декабрь
4. Июль
5. Июнь
6. Май
7. Март
8. Ноябрь
9. Октябрь
10. Сентябрь
11. Февраль
12. Январь

78

1. Весна
2. Зима
3. Лето
4. Осень

10

Суммирование различных календарных единиц, суммирование порядковых номеров, алфавитный список месяцев и т. д. — все это, казалось бы, абсолютный, чисто механический абсурд. Но так ли это на самом деле? Разве этот «*rigue nonsense*», «абсолютный абсурд», не ассоциируется (хотя, быть может, не всегда вполне осознанно) с явлениями действительности?

Во-первых, это пародирование информации, иногда содержащейся в календарях, демонстрирующее их банальность, иногда псевдонаучность (вопреки всей видимой учености), доведением до абсурда их специфических черт.

Во-вторых, это можно понимать как насмешку над присущим XX веку стремлением к точности и систематизации, которая проявляется в типичных как для науки, так и для служебных отчетов выкладках, подсчетах, сопоставлениях, статистических данных и т. д.

Примером абсурдистского юмора могут быть также первоапрельские объявления тех же авторов:

«Могу давать уроки французского, арифметики и латыни. Проверенная методика. Но не хочу. — Телефон 0,75».

Здесь абсурд нельзя считать полным и абсолютно чистым, так как нелепый смысл подобных анонсов сформулирован в стилистически безупречных, заимствованных из газетных объявлений фразах. У каждого из них определенная, хоть в каждом случае своя собственная логическая конструкция.

Подобным же образом дело обстоит и с кинокомедиями братьев Маркс. Когда-то они казались гораздо смешнее, чем сейчас, так как соответствовали в момент своего появления эпохе великого экономического кризиса, который перевернул все вверх дном, распатал фундамент наиболее устойчивых общественных институтов, поставил под угрозу заведенный порядок вещей. В эпоху стабилизации комедии этого типа утратили популярность, и теперь подобных фильмов не делают.

Невозможно, однако, не согласиться с тем, что у сюрреалистов, у братьев Маркс или, скажем, в «Працевитой пщулке» абсурд гораздо автономнее, беспредметнее и как бы бескорыстнее, чем в искусстве прошлых эпох, и потому название «*rigue nonsense*» в значительной степени закономерно. В то же время нельзя сказать,

что это явление совершенно новое, так как даже в забавных детских стихах-перевертышах (например, «среди моря овин горит, по чисту полю корабль бежит...»), в народном фольклоре и в школярских пародиях — протестах против всего традиционного, раз навсегда установленного (например, пародия «Кара Мустафа», начинающаяся словами: «Когда Кара Мустафа, великий магистр ордена Крестоносцев...») — чистый абсурд существует, без преувеличения сказать, уже не один век. Но и совсем маленькие дети, и школьники, и взрослые воспринимают комическое в этих стихах лишь тогда, когда им известно, что корабль не плавает в поле, что Кара Мустафа не был великим магистром ордена Крестоносцев. Эти стихи покажутся смешными только тому, кто, зная факты, учитывает, что они основаны на игре с логикой и со здравым смыслом. Для человека, не знающего истории и географии, «Кара Мустафа» смешон не будет. Для детей, как справедливо заметил Корней Чуковский, стихи-перевертыши являются забавным методом запоминания и проверки знаний о мире.

Послевоенные годы принесли с собой новое возрождение абсурдистского юмора, что нашло отражение также в английских кинокомедиях, некоторых пьесах Ионеско, «Зеленом Гусе» Галчинского, творчестве Мржека.

Именно этому периоду развития абсурдистского комизма была посвящена интересная дискуссия в редакции «Диалога» с участием критиков Яна Блонского, Константия Пузыны, Анджея Ставара, а также Станислава Леца. Дискутанты сошлись на том, что абсурдистского юмора, как юмора полностью отличного от традиционного, не существует. Граница между этими двумя разновидностями относительна и зыбка. Абсурдистский юмор охватывает собой широкую сферу явлений, и, поскольку понятие абсурда с течением времени меняется, не исключено, что то, что мы называем сейчас абсурдистским юмором, с течением времени ассимилируется, станет привычным и устареет, превратившись в традиционный. Хотя абсурдистский юмор нельзя назвать чем-то совершенно новым или чем-то резко отличным от иных форм юмора, тем не менее у него есть своя специфика.

Подытоживая дискуссию, Константин Пузына отметил такие его характерные черты, как:

а) Интеллектуализм и философичность. Абсурдистский юмор отказывается, как правило, от моральной проблематики ради исследования механизмов мышления и ре-визии привычных представлений о мире.

б) Склонность к экзистенциальной проблематике и к макабрическим мотивам.

в) Агрессивность, подчас даже нигилизм в отношении традиций, привычных концепций и здравого смысла.

г) Особенностью абсурдистского юмора, наконец, является его демонстративность и те провокационные пробы, которым он подвергает интеллект читателя¹.

Эта характеристика представляется нам верной, хотя не все отмеченные черты встречаются в каждом произведении абсурдистского юмора. Не подлежит, разумеется, сомнению, что этот тип юмора — сознательная игра с логикой, здравым смыслом и стереотипом понятий, представлений и поведения. Возросла степень насыщения юмористического произведения абсурдистскими мотивами, усилилась экспансия комического абсурда. Комический абсурд все чаще становится фактором, определяющим главную сюжетную линию или фабулу произведения в целом. Из дополнения, украшения и побочного элемента он превращается в ряде случаев в принципиальный конструктивный элемент, навязывающий всему действию свою парадоксальную логику.

Это нетрудно пронаблюдать на некоторых английских кинокомедиях последнего периода, а также на творчестве Мрожека.

Вот несколько примеров.

В фильме «Лига джентльменов» нелепой представляется сама завязка. Группа английских офицеров в отставке организывает банду. Во главе ее становится образованный и симпатичный полковник. В банде вводится военная дисциплина, строго соблюдается субординация, ведутся занятия по теоретическим и практическим предметам. Все это представляется логическим развитием исходной ситуации и тем не менее, вступая в противоречие с нашими привычными представлениями, производит абсурдное впечатление. Грабёж происходит согласно разработанному заранее плану — точно и без осечки. Подводит

¹ «Dialog», 1958, № 8.

мелочь: случайный наблюдатель записывает номер автомобиля, и это наводит полицию на след грабителей. Финал фильма — компрометация логически безупречного прогноза.

В фильме режиссера Робера Амера «Положение обязывает» впечатление комической нелепости вытекает из противоречия, между кошмарной историей постепенного уничтожения целого аристократического рода одним из его членов. и той манерой, в которой повествуется о событиях, — нечто вроде шутовой, безобидной и изысканной беседы. У изощренного убийцы внешность утонченного и впечатлительного художника, он никогда не забывает о хорошем тоне и правилах приличия. Авторы фильма подвергают таким образом испытанию наше стереотипное представление о жестоком, циничном и безжалостном убийце.

Подобным же образом в фильме «Как убить старушку» (режиссер Александр Маккендрик) кошмарная, влекущая за собой многократные убийства история рассказывается в тоне невинного забавного анекдота.

В фильме «По следу полицейских» (режиссер К. Оуэн) одно уже название говорит о том, что привычный порядок вещей переиначен, что имеешь дело с нелепостью. Но это только первое впечатление, потому что «полицейскими» оказывается бандитская шайка, которая следит за деятельностью других шаек куда зорче, чем настоящая полиция, появляется в решающий момент под видом полиции и без труда отбирает у грабителей добычу. У бандитов, преследуемых мнимыми полицейскими, появляется общность интересов с настоящей полицией. Вызвано это тем, что мнимые полицейские наносят урон не только бандитам, конфискуя добычу, они вредят и полицейским, подрывая их авторитет, так как на глазах у публики блюстители закона отбирают награбленное, но не возвращают собственность владельцам. Таким образом, очередной логической нелепостью оказывается союз между бандитами и полицейскими, заключенный с целью ликвидировать мнимых полицейских. Выясняется, что в преследовании общего врага больше преуспевают бандиты, чем полицейские-профессионалы.

Неожиданные повороты сценария создают абсурдно-гротескные ситуации, которые имеют вполне реальную подоплеку и разыгрываются актерами в бесспорно реалистической манере.

Во всех этих фильмах привычная реальность переплетается с сюрреалистической ситуацией, железная логика поддерживает, обнажает, иногда даже углубляет абсурд. Абсурдистский комизм не служит здесь, как правило, сатирическим целям (сатирические элементы можно найти лишь в фильме «Положение обязывает»). Это комедии не сатирические, а юмористические, тяготеющие открыто к чистому комизму, к лишенному познавательных моментов интеллектуальному фарсу. Выдержанная в том же стиле польская кинокомедия «Ева хочет спать» (режиссер Хмелевский) обладает элементами абсурдистского комизма, искусно вплетенными в рыхлую и лишенную логической (в противоположность английским кинокомедиям) конструкции фабулу. Элементы абсурда в этом фильме сочетаются с удачно подмеченными в жизни реалиями, сценами и мотивами. В «Еве...» тоже наличествуют сатирические элементы, но они не главное в этой кинокомедии, разыгрываемой в стиле лирически-сказочной юмористики, традиции которой так замечательно продолжены в «Кабаре Старичков».

Более поздние попытки создать в Польше абсурдистскую кинокомедию — «Пиковый валет» (Хмелевского) и «Внимание, дети!» (Чекальского) — кончились неудачей, так как в этих фильмах (особенно в «Валете») доминирующим моментом стал чистый и автономный абсурд, не связанный ни с какими реалиями, отмечающий союз с логикой и строгие законы композиции произведения.

Мроек тоже играет с логикой и здравым смыслом, но у него эта игра в гораздо меньшей степени носит развлекательный, альтруистический и невинный характер. Его абсурдистский комизм гораздо больше служит сатирическим целям, он ядовитее, он несет больше информации.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что абсурдистскому комизму (ввиду разнообразных возможностей комического абсурда это название, пожалуй, более подходящее, чем абсурдистский юмор) присущи на сегодняшний день (хотя это явление не абсолютно новое) свои особые черты и что он находится, несомненно, в важной фазе своего развития. Мы находим его во всех основных формах комического творчества: в произведениях чистого комизма (фарс), в юмористике и сатире. В связи с этим можно говорить о применении абсурдистского комизма в разных

планах. Абсурдистский комизм фарсового и юмористического типа — комизм более чистый и как бы более бескорыстный, чем его соответствие в сатире. Поскольку, однако, абсолютно чистого абсурдистского комизма быть не может, границы между отдельными разновидностями этой формы комического нечетки и зыбки. Сатира, использующая абсурдистский комизм, более универсальна и язвительна, более интересна с познавательной точки зрения, вместе с тем она менее конкретна и наступательна. Она в меньшей степени служит непосредственным практическим целям и часто не может проложить себе путь к традиционному читателю и зрителю, поскольку предъявляет к нему повышенные интеллектуальные требования.

СООТНОШЕНИЕ МЕЖДУ КОМИЧЕСКИМ, ТРАГИЧЕСКИМ И ДРУГИМИ КАТЕГОРИЯМИ ЭСТЕТИКИ (ПРЕКРАСНОЕ, ВОЗВЫШЕННОЕ, БЕЗОБРАЗНОЕ)

В процессе обсуждения смешанных форм комического возникает проблема соотношения комического с другими эстетическими категориями (в особенности с трагическим). Эта проблема заслуживает, по-видимому, более детального рассмотрения.

Комическое и трагическое. В истории европейского искусства и эстетики комическое чаще всего противопоставлялось трагическому, комедия — трагедии. Это противопоставление обусловлено в известной мере тем фактом, что комическое и трагическое вызывают у человека противоположные чувства. Чувство, сопутствующее восприятию трагического, носит почти исключительно печальный или мрачный характер (тревога, ужас, сочувствие, порой комплекс неполноценности при сопоставлении собственной личности с личностью трагических героев и т. д.). Внешним проявлением этого чувства нередко бывают слезы. Комическое в свою очередь вызывает, как правило, чувства радостные или веселые (удовлетворение познания, чувство превосходства, удовлетворение, вызванное подтверждением верности признаваемых норм и осмеянием тех явлений, которые от этих норм отклоня-

ются). Внешнее проявление этих чувств—смех и улыбка. Но разнородность эмоций, сопутствующих восприятию комического и трагического, не объясняет еще, почему была абсолютизирована и канонизирована противоположность этих эстетических категорий и связанных с ними жанров, долгое время фигурировавших в практике и в теории европейского искусства и проявившихся с наибольшей полнотой в эпоху классицизма. Очевидно, решающее влияние на такое соотношение между комическим и трагическим оказала античная эпоха с ее пониманием комедии и трагедии. Комедия не представляет собой, разумеется, единственный жанр искусства, где мы встречаемся с комическим, но комическое в комедии можно рассматривать как доминирующую эстетическую категорию подобно тому, как трагическое доминирует в трагедии. (Впрочем, и сами термины «комическое» и «трагическое» происходят от названий «комедия» и «трагедия». И потому характер комедии и трагедии, а также то соотношение, которое существовало между ними в античной Греции, повлияло на позднейшее художественное творчество и теоретические попытки определить соотношение между комическим и трагическим.)

Античная комедия и трагедия были не только разными жанрами в искусстве, но в каком-то смысле даже противоположными. Этот контраст проявлялся в различном происхождении и общественном положении героев трагедии и комедии, в различии языка, масок, которыми пользовались комики и трагики, и даже в различии проблематики (последнее оказалось, впрочем, самым живучим).

В трагедии изображались великие люди. Чаще всего ими были античные герои, цари или потомки царей. Героями комедии были, как правило, плебеи или рабы. Представители элиты выступали в качестве комических персонажей только в том случае, если автор сознательно стремился их дискредитировать. В трагедии изъяснялись возвышенным, патетическим, далеким от повседневности слогом, в комедиях же, наоборот, пользовались обиходным, дерзким и сочным языком, иногда грубым и вульгарным. То же относилось к жестам, позам и всей манере исполнения в целом. Это противопоставление подчеркивалось также различием трагических и комических масок, которые носили во время представления актеры.

В трагедиях трактовались вопросы жизни, смерти и возрождения, вины и кары, судьбы человека, а также его отношение к богам и к установленному порядку вещей. Характер и масштабы проблем были метафизическими, грандиозными. Даже проступки героев трагедии отличались своеобразным величием и требовали вмешательства богов. Комедии же, в свою очередь, включавшие в себя на ранней стадии обилие органистическо-фаллических мотивов, избирали своим объектом семейные и общественные нравы, социальные и политические отношения. Комедии ограничивались явлениями повседневной жизни и не возносили эти явления на пьедестал величия. Страдания трагических героев вызывали тревогу, жалость и сочувствие, страдания комических героев были иного порядка (чаще всего боль от побоев, материальный ущерб, неудачи и неприятности, вызванные глупостью, дурными наклонностями, неправильными взглядами и т. д.) и сочувствия, по существу, не заслуживали. Античность не создала трагикомедии и не знала трагикомизма в принципе. Эта античная традиция безраздельно господствовала долгие годы. Выдающихся художественных явлений, которые смогли разрушить эту традицию, пришлось ждать долго — они пришли на рубеже XVI—XVII веков. Переворот совершают Сервантес, Лопе де Вега и Шекспир. В пьесах Шекспира и Лопе де Веги элементы трагического сосуществуют и переплетаются с элементами комического. Элементы трагикомизма можно найти даже в «Гамлете», «Короле Лире» и «Ричарде III». «Троил и Крессида», несомненно, трагикомедия, близкая по характеру гротескным трагикомедиям XX века. Много трагикомедий у Лопе де Веги (например, «Девушка с кувшином»), который более решительно, чем Шекспир, преодолевает каноны античной трагедии, не только сочетая трагическое с комическим, но даже превращая в трагических героев людей из народа («Овечий источник»). Наибольший успех, однако, в деле преодоления абсолютных границ между трагическим и комическим выпал на долю Сервантеса, создателя образа Дон Кихота, одного из лучших трагикомических образов мировой литературы.

Вторая половина XVII века знаменуется триумфом классицизма, который непреодолимым барьером вновь отделяет трагедию от комедии. В эту эпоху появляются великоленные «чистые» трагедии Корнея и Расина и не

менее «чистые» комедии Мольера. В образе одного лишь Альцеста, главного героя «Мизантропа», можно усмотреть трагикомические черты. В XVIII веке положение не меняется, хотя трагикомические мотивы можно найти в творчестве Гоцци («Любовь к трем апельсинам») и Моцарта («Дон Жуан»). И лишь XIX век с творчеством Гоголя, Мюссе, Гойи, Словацкого, Чехова, Домье, Достоевского, Запольской и др. принес радикальные изменения в этой области. В XX веке мы наблюдаем дальнейшее приближение трагического к комическому, что проявляется ярче всего в театре. Чистые трагедии становятся редкостью. Традиционная проблематика трагедии (смысл жизни, моральная ответственность, преступление и наказание и т. д.) все чаще встречается в трагикомедии (Дюрренматт, Ионеско и др.). Эта практика неоднократно обосновывалась теоретически. Еще в 1929 году американский критик и теоретик Джозеф Вуд Кратч* в своей книге «Современный характер» высказал мысль, что современный человек даже с его собственной точки зрения представляет собой существо слишком незначительное, чтобы быть трагическим героем. Именно поэтому, полагает Кратч, со времен Шекспира не пишут больше хороших трагедий. Подобные суждения высказывают и другие теоретики, ссылаясь при этом на иррациональность нашего времени, а также на отсутствие великих и благородных характеров, без которых трагедия немислима. Дюрренматт, разделяющий взгляд, что в XX веке создать трагедию классического образца невозможно, не отрицает существования трагических ситуаций, но считает, что трагизм нашего времени можно передать только в комедии. «Трагедия, — по его мнению, — предполагает ошибку, покаяние, наказание, ответственность», а сейчас «нет виновных, нет ответственных», виновны в какой-то мере все. Приведенные здесь высказывания неосновательны. То, что в XX веке невозможно создать трагедию по античному образцу, никак не свидетельствует еще о том, что создать трагедию невозможно вообще. Это опровергают такие произведения, как «Смерть коммивояжера» Артура Миллера, «Пепел и алмаз» Анджеевского и Анджея

* Американский буржуазный литературный критик и социолог конформистского толка. — *Прим. ред.*

Вайды, «Иваново детство» Андрея Тарковского, «Антигона» Жана Ануя и др., которые, несомненно, являются трагедиями. Утверждение, что в наше время нет истинно великих и благородных характеров, безосновательно. Тема преступления и наказания вовсе не является необходимым элементом всякой трагедии. За судьбы мира наверняка не несут ответственности, скажем, дети, степень ответственности взрослых тоже неодинакова. Впрочем, хоть и неправильно было бы отрицать возможность существования трагедии в XX веке, нельзя отрицать и тот факт, что в наши дни трагикомедия — явление более частое, чем трагедия. XX век окончательно опрокинул характерные для классицизма попытки отгородить комическое от трагического китайской стеной. Такое обособление было искусственным, не вызывалось требованиями жизни, так как комическое и трагическое не только сосуществуют в реальной действительности, но нераздельно сплетаются друг с другом подобно тому, как малое сочетается с великим, низменное с возвышенным, а прекрасное с безобразным. О переплетении трагического и комического говорит в «Путевых картинах» Генрих Гейне:

«Но жизнь, в сущности, так ужасающе серьезна, что была бы невыносима без этого смешения патетического и комического. Это известно нашим поэтам. Самые страшные картины человеческого безумия Аристофан показывает нам лишь в веселом зеркале своей шутки; великую муку мыслителя, сознающего собственное ничтожество, Гёте решается высказать лишь в простонародных стихах кукольного театра, а смертную жалобу на юдоль мира сего Шекспир вкладывает в уста шуту, опасливо потряхивая погремушками его колпака.

Все они научились этому от великого праотца поэзии, который в своей тысячеактной мировой трагедии сумел достигнуть высшей степени юмора, как мы ежедневно убеждаемся в том: после ухода героев на сцене появляются клоуны и арлекины со своими шутовскими дубинками и колотушками; после кровавых революционных сцен и императорских деяний вперевалку приплетаются толстые Бурбоны, со своими старыми, отжившими островами и изящно-легитимными каламбурами... даже минуты высочайшего пафоса в мировой трагедии не защищены обыкновенно от вторжения комических элементов; республиканец, который в отчаянии всаживает себе, как

Брут, нож в сердце, быть может, прежде понюхал этот нож — ве резали ли им селедку. И на этой великой мировой арене все идет так же, как на убогих наших подмостках: и на ней встречаются пьяные герои, короли, забывшие свою роль, декорации, повиснувшие в воздухе, суфлеры с излишне громкими голосами, танцовщицы, производящие эффект позией своих бедер»¹.

Те же события, герои, те же самые черты характера в зависимости от точки зрения на них или от способа их представления кажутся нам в произведениях мировой литературы то комическими (Гарпагон Мольера и Латка из «Пожизненной ренты» Александра Фредро), то трагическими (Шейлок из «Венецианского купца» Шекспира и Барон из «Скупого рыцаря» Пушкина).

Не иначе обстоит дело с ревностью и с ревнивцами. Гжегож Дындала комичен, Альцест трагикомичен, Отелло в полной мере трагический герой.

Аналогичные сюжетные ситуации могут быть завязкой как трагедии, так и комедии. Клевета, например, положена в основу сюжетной схемы комедии «Свадьба Фигаро», трагикомедии «Жабуся» Запольской и трагедии «Отелло». Едва ли не то же самое мы можем сказать о многих исторических и легендарных героях, представленных то в комическом, то в трагическом свете при сохранении одной и той же сюжетной схемы. Здесь можно упомянуть доктора Фауста, главного героя многих трагедий, неоднократно выступавшего как комическая фигура в народном немецком театре XVII века, в незавершенной комедии Поля Валери «Моп Faust» или в фильме Клера («Красота дьявола»). Так же обстоит дело и с образом Дон Кихота. Конфронтация и слияние комического с трагическим проявляется в разных формах и выполняет различные функции в разных видах искусства, даже в разных произведениях внутри одного и того же вида.

В зависимости от характера произведения, в котором комическое сочетается с трагическим, можно говорить о четырех основных сочетаниях этих эстетических категорий:

1) Трагическое и трагикомическое в произведениях комических.

¹ Геврех Гейне, Собр. соч. т. IV, Л., Гослитиздат, 1957, стр. 132—133.

2) Комическое и трагикомическое в произведениях трагических.

3) Переплетение комического с трагическим в трагикомических и комикотрагических произведениях, где неразрывная связь этих эстетических категорий становится принципиальным признаком жанра.

4) Сочетание комического с трагикомическим в произведениях, которые — рассматривая их в целом — мы не можем причислить ни к комическим, ни к трагическим, ни к трагикомическим.

ПЕРВАЯ ФОРМА

Трагическое и комическое в сатире. Некоторые теоретики сатиры склонны видеть ее сущность в неразрывной связи комического с трагическим.

Сатира и в самом деле та форма творчества, где комическое иногда сочетается и тесно сплетается с трагическим. Но нельзя, по-видимому, абсолютизировать и канонизировать эту связь. Трагическое вовсе не обязательная составная часть сатиры.

Трагическое и трагикомическое в сатирических произведениях связано, как правило, с судьбой героев, представляющих перед нами жертвами тех персонажей, тех черт характера, тех социальных отношений, взглядов и т. д., с которыми ведет борьбу сатирик. Забавные разговоры Чичикова с помещиками по поводу покупки мертвых душ и сопутствующие этим разговорам комические ситуации имеют трагический подтекст. Это трагическая судьба тех, кого приравливают к вещи, судьба крепостных крестьян. Трагический подтекст в произведениях, где фигурируют одни лишь сатирические персонажи, можно обнаружить также у Свифта, Салтыкова-Щедрина, Гойи, Домье, Сухова-Кобылина и др. В произведениях иного склада жертвы сатирических персонажей показаны непосредственно, это сделано для того, чтобы сочувствие к ним еще более усилило гнев и негодование по отношению к объектам сатиры.

Примеры такого рода можно найти в творчестве Запольской (трагическая ситуация Ганки в «Морали пани Дульской» или трагикомическая фигура Рака в «Жабусе» и Мужа в «Их четверо»). Элементы трагикомического (воплощенные чаще всего в образе Чарли), которые со-

седствуют с явлениями, осмеиваемыми сатирой, можно обнаружить и в некоторых фильмах Чаплина («Собачья жизнь», «Новые времена», «Диктатор»). Трагическое и трагикомическое входит составной частью в сатирические произведения Чехова, Гойи, Мопассана, Золя, Теккерея и др.

Сравнительно редко трагические черты придаются персонажам, которых сатирик стремится развенчать. Примером может служить главный герой сатирического романа Генриха Манна «Профессор Уират».

Трагическое и трагикомическое в сатирических произведениях может выполнять следующие функции:

а) Трагическое усугубляет отрицательное отношение читателей к объекту сатиры, усиливает их гнев и негодование.

б) В том случае, если трагическими или трагикомическими чертами наделен персонаж, осмеиваемый сатириком, это нивелирует остроту сатирического отрицания. Трагико-сатирические персонажи редко вызывают негодование и гнев. Чаще всего они вызывают презрение, иногда даже отвращение, к которому приравнивается, однако, сочувствие.

в) И наконец, трагический или трагикомический элемент может присутствовать в сатирическом произведении, не имея непосредственного отношения ни к самим объектам сатиры, ни к их жертвам. Тогда это один из моментов полного воспроизведения действительности.

Трагическое и трагикомическое в юмористике. Трагическое в юмористических произведениях фигурирует чаще всего как подтекст, угадываемый за безобидным на первый взгляд содержанием. Это характерно для некоторых произведений Гоголя и Чехова. Они кажутся нам вначале анекдотами, ярко и с юмором рассказанными, но потом неожиданно наводят нас на грустные размышления. Чаще всего в юмористических произведениях мы сталкиваемся с трагикомическим. Один из величайших юмористов XX века, Чаплин, в зрелый период своего творчества, как правило, представляет своего Чарли фигурой трагикомической («Огни большого города» или «Золотая лихорадка» и т. д.). Очень близок Чарли Лазик Ройпитванец Эренбурга. Нередко трагическое можно обнаружить и в юмористике Пруса и Макушинского. Переплетение комического с трагическим в произ-

ведениях юмористов объясняется в значительной мере их реалистическим и реляционистическим подходом к действительности. В юмористике трагическое и трагикомическое в большей степени, чем в сатире, подчинено стремлению к полному, многостороннему и объективному изображению действительности. Переплетение комического и трагического позволяет обогатить ощущения читателя и зрителя, побудить его к философскому раздумью над жизнью. В то же время возможность пресыщения комическим исключается ввиду того, что комическое вводится как бы определенными дозами.

ВТОРАЯ ФОРМА

Комическое в его «простой» и «чистой» форме и трагическое в чистой форме, разумеется, взаимно исключают друг друга. И потому в фарсово-водевильных произведениях для трагического и даже для трагикомического не может быть места; исключения составляют лишь произведения, находящиеся где-то на грани между фарсово-водевильным и сложным (юмористическим или сатирическим) комизмом.

Комическое, введенное в трагическое произведение, может выполнять различные функции:

- а) смягчать трагизм изображаемых событий,
- б) подчеркивать по принципу контраста трагическое содержание,
- в) вносить элемент разнообразия и давать кратковременный отдых читателю или зрителю.

В трагедиях комическое сочетается обычно со второстепенными по отношению к главному трагическому мотиву персонажами и ситуациями. Иногда это юмористический комизм (например, в сценах с могильщиками в «Гамлете», молодым матросом-анархистом из «Оптимистической трагедии» Вишневского или эпизоде с водкой в концентрационном лагере из фильма «Судьба человека» Сергея Бондарчука и т. д.). Иногда это сатирический комизм. Этот тип комического в трагических произведениях представляют: старик Карамазов, Сляз в «Лилле Веведе» Словацкого. Элементы сатирического комизма можно найти также в некоторых трагических по существу произведениях Гойи, в рассказах Чехова, скажем, «Бабы», «Палата № 6».

Комическое у главных персонажей проявляется, как правило, в трагикомической форме (Ричард III, король Лир и Глостер, Тарас Бульба и др.). Конечно, это не означает что трагикомическое не свойственно второстепенным персонажам трагических произведений. Об этом говорят хотя бы образы шута Ника из «Марии Стюарт» Словацкого или Мармеладова из «Преступления и наказания» Достоевского.

Все эти разграничения, конечно, схематичны и относительны. Практически многие произведения занимают промежуточное место между юмористикой и сатирой, между комедией и трагикомедией. Дон Кихот, например, образ, несомненно, трагикомический, но можно спорить о том, комическое или трагическое произведение книга Сервантеса. Могут быть разные мнения и по поводу того, какая форма комизма преобладает.

ФОРМА ТРЕТЬЯ

В трагикомических и комикотрагических произведениях сочетание и взаимное переплетение комического с трагическим — момент, определяющий собой общее настроение, пафос и специфику произведения. Самым простым приемом можно, пожалуй, назвать постоянное переплетение комических образов, ситуаций и мотивов с трагическими («С любовью не шутят» Мюссе или итало-французский фильм режиссера Коменчини «Все по домам»). Более сложной задачей представляется разграничение комических и трагических аспектов в одних и тех же событиях, ситуациях и образах. Смешанный метод характерен для Гоголя («Шинель», «Записки сумасшедшего»), Чехова («Три сестры», «Дядя Ваня» и т. д.). На том же принципе основано трагикомическое в «Эройке» Мунка, а также в итальянской кинотрагикомедии «Трудная жизнь» («Журналист из Рима»). В двух других итальянских кинотрагикомедиях, таких, как «Большая война» (режиссер Моничелли) и «Генерал делла Ровере» (режиссер Роберто Росселини), трагикомический пафос произведения проявляется в том, что герои, поданные вначале как персонажи комические, оказываются под конец в ситуации, требующей от них трагического величия, на которое, как выясняется, они вполне способны. Можно, наконец, трагические проблемы и трагическое

содержание выразить в форме гротескно-комической. На этом принципе основан трагикомизм таких современных произведений, как «В ожидании Годо» Беккета, «Визит старой дамы», «Ромул Великий», «Физики» Дюрренматта и «Стулья» Ионеско, несмотря на все различия в творчестве этих драматургов.

Факт появления в каком-либо произведении трагикомического персонажа не предопределяет еще трагикомического характера произведения в целом. И лишь трагическая судьба или характер главных героев придает произведению трагикомическое своеобразие и соответствующую эстетическую окраску. Это, конечно, не значит, что в каждой трагикомедии главный герой будет обязательно трагикомической фигурой. Ни героини «Трех сестер», ни, скажем, герои «Большой войны» не являются таковыми. Истинно трагикомической фигурой может быть лишь тот герой, чья трагичность обусловлена его же собственной комичностью, чья трагичность определяется прежде всего комическими чертами его личности, его обликом, положением, отношением к жизни и к людям, а также попытками реализовать свои мечты и намерения. Весьма справедливо замечание болгарского эстетика Исаака Паси о том, что если Дон Кихота лишить его комических черт, то тем самым будет перечеркнут трагизм этого героя¹. Наряду с Дон Кихотом тому же условию соответствуют Акакий Акакиевич Башмачкин, Чарли в зрелых фильмах Чаплина, Ромул Великий в великолепной интерпретации актера Яна Свидерского или же Сильвио Маньонци из фильма «Трудная жизнь», воплощенный одним из наиболее выдающихся современных трагикомиков экрана Альберто Сорди. Если бы мы из судьбы, из характера этих героев изъяли все смешное, то от их трагизма не осталось бы, вероятно, и следа.

ФОРМА ЧЕТВЕРТАЯ

Комическое и трагическое могут, разумеется, сосуществовать и сочетаться друг с другом и в таких художественных произведениях, которые не являются ни комическими, ни трагикомическими («Кукла» Пруса и «Крестопосцы» Сенкевича, «Война и мир» Толстого, «Поднятая

¹ И. Паси, Трагичното, София, 1963, стр. 71.

целина» Шолохова). Сочетание трагического и комического в произведениях такого рода всего лишь, как правило, одна из красок, которую использует мастер, создавая свое полотно.

Отношение комического к прекрасному и возвышенному. Прекрасное и возвышенное — эстетические категории, которые наиболее часто противопоставляются комическому. Жан Поль, например, полагал, что противоположностью комическому следует считать не трагическое, не серьезное, не сентиментальное, а именно возвышенное. Ибо трагическое, серьезное и сентиментальное сочетаются с комическим в трагикомедиях и сентиментальных комедиях, знакомых нам по творчеству Шекспира, Лессинга и Стерна. И лишь возвышенное, согласно Жан Полю, не сочетается с комическим и не образует совместно с ним общего жанра¹.

Противопоставление комического прекрасному и возвышенному вполне естественно в рамках тех теорий, которые усматривают существо комического в деградации величия — одного из атрибутов возвышенного. Вполне правомерно противопоставляют комическое прекрасному те, кто считает безобразное атрибутом комических явлений.

Однако не все формы комического следует связывать с отрицательными явлениями, комическое не обязательно дискредитирует свои объекты. Формы комического, в которых выражаются одобрение и симпатии, могут, конечно, сочетаться с прекрасным и возвышенным.

Образ Дон Кихота, например, сплав комического, трагического и возвышенного. То же самое можно сказать о персонажах Чаплина. Если комическое может сочетаться с прекрасным и возвышенным в одном и том же образе, то тем более такому соединению подвержены разные элементы одного и того же произведения. С прекрасным и возвышенным сочетается, конечно, в основном комизм юмористический, но даже в сатирическом произведении могут встречаться прекрасные и возвышенные образы. Такое сосуществование возможно в первую очередь там, где явлениям, осмеиваемым сатириком, противопоставлены другие, заслуживающие самой высокой эстетической оценок. Так, например, в сатирических драмах-сказках

¹ Jean Paul, *Vorschue der Aesthetik*.

Шварца сатирическим образом противопоставляются образы прекрасные и возвышенные. Элементы прекрасного могут также присутствовать в том самом идеале, с позиции которого сатирик борется со злом.

Возвышенное не фигурирует в фарсово-водевильных произведениях. Но в них могут присутствовать элементы прекрасного. Прекрасное бывает, как правило, атрибутом тех персонажей, которые не являются главными носителями примитивного комизма, стоят как бы в стороне от основного комического сюжета.

Комическое и безобразное. Теоретики неоднократно связывали комическое с безобразным. В самом деле, безобразное часто бывает источником комического. Но не всегда комическое сочетается с безобразным. В то же время не всякое воплощение безобразного будет комическим, и не каждый ощущает безобразное как комическое. Чернышевский справедливо заметил, что безобразное бывает комическим лишь тогда, когда выдает себя за прекрасное. Но вероятно, не только в этом случае оно может вызвать познание комического. Многие зависит еще, по-видимому, от того, имеем ли мы дело с явлениями действительности или явлениями искусства.

Безобразное в лице или фигуре человека редко вызывает эффект комического у культурных и наделенных вкусом людей, так как комическое исчезает или значительно ослабляется благодаря сочувствию или отвращению. Исключение составляет лишь тот случай, о котором говорит Чернышевский. Безобразие костюма, убранства квартиры и т. д., проистекающее из-за отсутствия вкуса, не возбуждает сочувствия и потому более доступно комическому. Духовное же уродство может вызвать сильное чувство негодования, гнева, презрения, отвращения, иногда сочувствия, которое тоже осложняет комическое восприятие безобразного.

В искусстве дело обстоит иначе. Здесь физическое уродство (изображенное нередко в карикатурном виде), так же как уродство духовное, если оно соответствующим образом представлено, может вызвать интенсивное познание комического.

Итак, связи комического с другими эстетическими категориями сложны и многообразны. Вряд ли стоит излишне подчеркивать обособленность и специфичность отдельных эстетических явлений, но в то же время не следует

чрезмерно противопоставлять их. В каком-то смысле они противоречивы, в каком-то тяготеют друг к другу. Совершенно очевидно, что, занимаясь классификацией форм комического, необходимо учитывать не только характерные черты отдельных его типов, но также все многообразие их связей с другими эстетическими категориями. Сложные формы комического сочетаются в той или иной степени со всеми рассмотренными нами здесь эстетическими категориями. Элементарный же комизм сочетается только с безобразным.

КОМИЧЕСКОЕ В РАЗНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА

Совершенно очевидно, что произведения разных видов искусства — литературы, театра, кино, живописи — могут вызвать разный по характеру и интенсивности эффект комического. Дело обстоит, однако, сложнее со скульптурой, музыкой и архитектурой. В скульптуре комическое наблюдается редко, но можно сослаться все-таки на кое-какие примеры. Существует даже специальная форма скульптурной карикатуры. Некоторые выдающиеся скульпторы посвятили себя целиком и полностью этому виду творчества. Достаточно вспомнить Жан-Пьера Дантона, создавшего великолепные статуэтки, которые были шаржированными портретами его выдающихся современников (Бальзака, Листа, Паганини, Россини, Иоганна Штрауса и многих других). Элементы комического того же свойства можно обнаружить даже в скульптуре средневековых соборов и дворцов.

Что же касается комического в музыке, то здесь мнения резко расходятся. Некоторые теоретики, как, например, Гуго Риман, Роберт Циммерман и Шопенгауэр, отрицают какую-то бы ни было возможность комического в этой области искусства. Другие, как Густав Теодор, Фехнер, Саккетти и Иоганн Фолькельт, разделяют противоположную точку зрения. Самый убедительный анализ возможностей выражения комического в музыке, детальную его характеристику и богатый иллюстративный материал можно найти в исследовании Зофьи Лисса.

Вряд ли можно сомневаться в том, что вокальные произведения способны вызвать познание комического.

Речь идет не только об опереттах и музыкальных кинокомедиях, но также о романсах и песнях и даже операх («Свадьба Фигаро» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Севильский цирюльник» Россини, «Золотой петушок» Римского-Корсакова и т. д.). Но это еще не доказательство существования специфически музыкального комизма, так как комическое в этих произведениях зависит исключительно от внемusикальных факторов (ситуация и текст). Музыкальные же элементы произведения лишь стимулируют возникновение или интенсивность комического. Музыка с помощью мелодии и ритма может усиливать комическое таких внемusикальных явлений, как, скажем, движение (походка пьяного садовника в «Свадьбе Фигаро»). Музыкальные факторы совместно с внемusикальными в состоянии создавать такие структуры, которые вызывают познание комического. Примером таких структур может быть несоответствие, возникающее между веселым и пустяковым текстом и серьезной патетической музыкой.

Все это не свидетельствует, однако, о существовании комизма чисто музыкального. Чтоб доказать существование комизма, сформированного одними лишь музыкальными средствами, нужно искать проявления комического в инструментальной музыке. И падо сказать, что обнаружить их все-таки можно. Но встречаются они редко, непродолжительны по времени и не вызывают, как правило, сильной эмоции.

Основой специфики музыкального комизма следует считать несоответствие между нашими музыкальными представлениями, нашими привычками, тем, что мы ожидаем от того или иного музыкального жанра, с одной стороны, и воспринимаемыми нами музыкальными структурами — с другой.

Познание комического может быть вызвано, скажем, несоответствием между тембром какого-либо инструмента или ролью, какую данный инструмент выполняет в оркестре (эти факторы создали уже определенные музыкальные привычки), и той необыкновенной (в смысле наших привычек) функцией, какая возложена на этот инструмент в воспринимаемом нами музыкальном произведении. Такая ситуация возникает, к примеру, когда инструмент с низким регистром, как контрабас или фагот и т. д., переходит на скачкообразный темп или когда ударным ин-

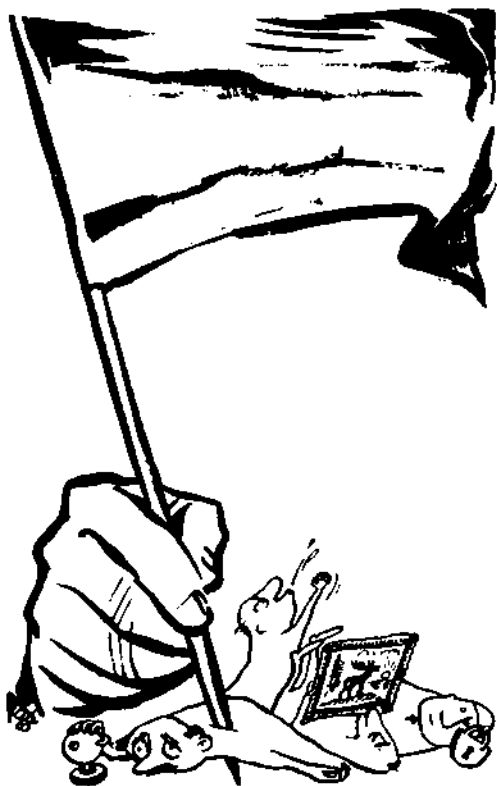
струментам поручают вести мелодию. Явления такого рода встречаются в балетной музыке «Прометея» Бетховена и в оркестровой сюите Равеля. Иногда комическим представляется несоответствующее нашему музыкальному опыту сочетание музыкальных красок (например, флейты-пикколо и контрабаса). Как раз на этом принципе и основан главным образом комизм «Петрушки» Стравинского.

Причиной комических эффектов может быть также введение в оркестр необычных инструментов. Например, в «Детской симфонии» Гайдна музыкальные функции поручаются детским игрушкам (свисткам, кукушке и т. д.).

Эффект комического может быть вызван, наконец, имитацией реальных звуков и их введением в структуру музыкального произведения. Например, шарманки («Петрушка» Стравинского), блеяния овец («Дон Кихот» Рихарда Штрауса), рева осла (увертюра Мендельсона «Сон в летнюю ночь»). Подобные эффекты можно обнаружить и в «Карнавале зверей» Сен-Санса и в «Полете шмеля» Римского-Корсакова. Иногда с помощью музыкальных средств удается передать комическое в поведении животных (движения цыплят во фрагменте «Картинок с выставки» Мусоргского, «Балет невылупившихся птенцов») или преувеличенно изысканные и мацерные движения людей («Гавот» Сергея Прокофьева).

Архитектура — единственный вид искусства, который не может дать воспринимающему субъекту познание комического. Разумеется, это не значит, что архитектурные произведения вообще не способны в принципе вызвать эффект смешного. Случалось, что жилым домам придавали вид кофейной мельницы, шарманки или сказочной избушки на курьих ножках и т. д. Но все эти случаи исключительны. Создание архитектурных пелесостей в комических целях слишком дорогое удовольствие. Гораздо чаще можно встретиться со стихийным комическим эффектом в архитектуре. Это, однако, не красит архитектуру. Если смешное создано чисто архитектурными средствами, это свидетельствует, как правило, об отсутствии вкуса и художественных способностей у проектировщиков или инициаторов таких построек. Однако если сама по себе архитектура лишь в исключительных случаях дает познание комического, ее скульптурное и живописное сопровождение нередко создают эффекты подобного рода.

**СОЦИАЛЬНАЯ РОЛЬ
КОМИЧЕСКОГО И НАСМЕШКИ**



Одной из причин, склонивших меня избрать данную категорию объектом исследования, была мысль о той существенной роли, какую комическое и насмешка играют в общественных отношениях. Думаю, что эта мысль — итог наблюдений и размышлений — должна быть каким-то образом обоснована.

Материалы по этому вопросу, хоть и обширные, неоднозначны по качеству: от мыслей, выраженных в пословицах разных народов и высказываниях философов и художников на этот предмет, до эмпирических наблюдений этнологов, антропологов и психологов, а также фактов, зафиксированных историками искусства, нравов и политической жизни. Весьма любопытные данные можно при

этом обнаружить в работах, не имеющих ничего общего с теорией комического и даже с эстетикой вообще.

Конечно, больше других проблемой занимались эстетики комического, причем многие из них подчеркивают социальное значение проблемы. Но подавляющее большинство исследователей обращает внимание лишь на отдельные аспекты комического в социальной жизни или же ограничивается рассмотрением общественного значения выбранных ими форм комизма и соответствующих им областей творчества. Такая односторонность проистекает отчасти ввиду научной специализации (теория литературы, психология, психоаналитика, этнография и т. д.), а также из-за философской, а иногда и общественно-политической ориентации исследователя.

Исследователи-марксисты рассматривают прежде всего воспитательную и познавательную функции комического и сосредотачивают внимание на боевой сатире.

Насколько активно советские эстетики интересуются сатирой, высоко оценивая ее социальные достоинства, настолько часто среди западных исследователей можно встретить ее ярых противников, которые пытаются дискредитировать сатиру, отказывая ей в эстетических и этических достоинствах и превознося юмористику и чисто развлекательные комедии типа «crazy comedy». Но встречаются содержательные работы и буржуазных эстетиков.

Наиболее обоснованный, разносторонний и интересный анализ социальной роли комического мы находим в великолепной работе Элиота: «Сила сатиры: магия, ритуал, искусство». Но и Элиот не принимает во внимание многих существенных аспектов проблемы. Во-первых, его книга рассматривает лишь сатиру (правда, довольно широко понимаемую) и соответствующие ей внехудожественные формы осмеяния; во-вторых, он не рассматривает познавательной функции комического.

Сатирический комизм выполняет в общественной жизни такую же роль, что и насмешка, и родственные ей формы осмеяния. Сарказм, издевка и т. п. относятся к тем формам осмеяния, которые невозможно назвать комическими в собственном смысле этого слова. Шутка и проны, лежащие на грани комического, очень часто вызывают эффект комического, но подчас и они как явление эстетическое оказываются вне рамок комизма. В практической жизни весьма трудно бывает провести грань

между комическими и внекомическими формами осмеяния. И потому, как нам представляется, невозможно говорить о социальной роли комического, обходя молчаливыми формами осмеяния, которыми оперирует общество.

ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ КОМИЧЕСКОГО

«Смех часто бывает великим посредником в деле отличения истины от лжи»¹, — говорил Белинский. И в самом деле, познавательные возможности комического не вызывают как будто сомнений. Многие теоретики именно в познавательном удовлетворении усматривают наслаждение, которое доставляет восприятие комического. На это недвусмысленно указывает Кухарский, для которого «комическая улыбка — признак удовлетворения нашими познавательными способностями»². Этому взгляду придерживаются все те исследователи, для которых принципиальным моментом в познании комического должно быть решение какой-либо неожиданно возникшей загадки. Согласно Шуману, «нет смеха без удивления, а удивления вне познавательной сферы. Источником удивления и как вторичного явления — смеха — бывает обычно какая-то неожиданная мысль или новый подход к знакомой уже проблеме, появление в поле зрения чего-то нового или старого в новом обличье, обнаружение не замеченного до той поры сходства и внезапная ассоциация в сознании и в фантазии элементов действительности, до той поры не ассоциированных»³. Любопытные мысли о познавательной роли комического высказывает Бой-Желенский. В смехе он видит своеобразный познавательный акт. «Это род восприятия, сходный с обычным строем нашего мышления, приближенный, может быть, к восприятию ребенка, целиком и полностью эмоционального». «При восприятии тех форм комического, где коренится какая-то логическая ошибка, смех — согласно мнению Бой-Желенского — слу-

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. III, М., Гослитиздат, 1948, стр. 727.

² E. Kucharski, Komizm. — «Pamiętnik Literacki», 1923.

³ S. Szuman, O dowcipie i humorze, Lwów, 1938.

жит подтверждением того, что мы эту ошибку заметили и постигли при этом в некоем сокращенном варианте длинную цепь умозаключений. Мы мыслим в такую минуту не мозгом (как это делаем обычно), но всем нашим эмоциональным строем; мы мыслим телом, как мыслит ребенок. Или, можно еще сказать, мы мыслим музыкально: ведь музыкант, чтоб уловить фальшивую ноту, не пересчитывает колебаний воздуха»¹. Цепным в рассуждениях Бой-Желенского представляется мысль о мгновенности восприятия комического, познавательных процессов, которые в этот момент происходят. Но формулировки, к которым он прибегает, крайне неудачны. Акт познания без участия интеллекта невозможен. Терминологические трудности, в которых запутался Бой-Желенский, вызваны в значительной мере его неудачной попыткой найти общее определение смеха: и смеха от хорошего самочувствия и избытка жизненных сил у ребенка и у взрослого, и смеха, связанного с комическим. Но ведь даже в этой разновидности смеха интеллект проявляется в неодинаковой мере. В смехе же грудного ребенка элемент мышления отсутствует вовсе. Бой-Желенский вопреки собственным намерениям даст всем этим еще один аргумент в пользу отграничения смеха как физиологического явления от той его разновидности, которая связана с комическим и имеет познавательное значение.

Четвертую главу своей книги о детях «От двух до пяти» К. Чуковский озаглавил «Леные пеленицы». В этой главе автор приводит множество примеров, которые свидетельствуют о том, что «образцовая детская песня, одобренная миллионами детей, в течение многих веков культивирует с таким упорством... явное нарушение реальности»².

Ребенок ощущает тягу к «миру наизнанку», ко всему необыкновенному тогда, когда он уже хорошо освоил «обыкновенное». Это проявляется в необычайной популярности у детей таких стихотворений, как «Глухой Габрысь» Тувима, который:

¹ J. Boy-Zeleniski, Pisma, t. 18, Warszawa, 1959.

² К. Чуковский, Собр. соч., т. 1, М., «Художественная литература», 1965, стр. 582.

Воду в сите носит,
учит птиц летать,
в кузнице козленка
просит подковать.

А вот народный стишок:

Ехала деревня мимо мужика,
глядь, из-под собаки лают ворота́.

Проявляется эта тенденция и в творчестве детей, которые в игре нарушают установленный порядок вещей (говорят о «горящем море», «лающих коровах»), нарушают координацию, пропорции и свойства: «тяжелый комар», «горячий лед», «ползущая бабочка», «летающий паук» и т. п.

Все эти стишки и игры неизменно ощущаются детьми как нечто комическое. Но не комический эффект — по мнению Чуковского — является их целью. Комическое служит в этом случае средством к познанию мира и усвоению представлений о нем. «Главная его (ребенка) цель, как и во всякой игре, — упражнение новообретенных сил, своеобразная проверка новых знаний»¹.

«Всякое отступление от нормы сильнее укрепляет ребенка в норме»². Это способ проверить свои знания и умственные способности. Успешное завершение этого испытания, этого своеобразного экзамена, улучшает настроение ребенка, увеличивает самоуважение и укрепляет (не ослабляет) в ребенке чувство реальности...

Простой комизм (фарсово-водевильный) в своих познавательных функциях не выходит за пределы фиксации отдельных явлений и ситуаций. Он имеет дело прежде всего с внешней стороной явлений, он скользит по поверхности, не доходит до сути, до генезиса явлений и их причины. Можно поэтому сказать, что его познавательные возможности равняются возможностям чувственного уровня познания. Лишь на основе сатиры и юмористики чувственное восприятие объединяется с интенсивной работой интеллекта, лишь на этом уровне проявляется синтезирующая рефлексия.

К формам сложного, насыщенного рефлексией комизма относятся, несомненно, острота, афоризм, парадокс. Их

¹ Там же, стр. 594.

² Там же, стр. 597.

можно трактовать как законченные и самостоятельные произведения комического искусства и как выразительные средства больших по объему комических произведений. Во второй своей роли они встречаются и в юмористических, и в сатирических произведениях, а иногда даже в наиболее тонких и талантливых произведениях фарсово-водевильного характера. Эффективность познавательных функций остроты и парадокса исключительны. Они побуждают к мышлению и дают возможность подойти к сути проблемы гораздо ближе, чем это можно сделать подчас с помощью публицистических и философских статей. Острота всегда совершает какое-либо неожиданное открытие, обнажает противоречивость близких друг другу явлений, указывает на сходство вещей далеких и, наконец, обнаруживает неожиданные качества в явлениях, казалось бы хорошо знакомых. Каждая острота и парадокс в разной степени реализуют различные познавательные функции.

Следовало бы, конечно, попытаться создать классификацию познавательных функций этих форм комического. Но вряд ли можно решить эту задачу таким образом, чтобы подобная классификация учитывала все особенности тех острот и парадоксов, с которыми мы встречаемся, поскольку на практике одна и та же острота имеет две или три функции. Можно зато в общих чертах обрисовать некоторые из этих функций.

Нетрудно, впрочем, предвидеть, что и теоретические выкладки, и иллюстрирующие их примеры вызовут некоторые возражения.

Афоризмы, остроты и парадоксы способны обратить наше внимание на нечто незамеченное, они могут содержать в себе меткие наблюдения о жизни и людях и неожиданно верную интерпретацию того или иного явления. Вот несколько примеров:

«Когда пороки покидают нас, мы стараемся уверить себя, что это мы покинули их» (Ларошфуко). «Благословенны препятствия! Благодаря им мы не сразу теряем веру в себя» (Веслав Брудзинский).

Они могут пролить новый свет на явления, которые нам кажутся, хорошо знакомыми, и указать на не обнаруженные еще до сих пор их свойства. Очень часто такую роль играют парадоксы, которые вопреки очевидности выражают нередко верные, наблюдения и корректируют

наши односторонние до той поры взгляды и представления.

«Язык дан человеку, чтобы скрывать мысли» (Талейран). «Но, если бы вообще никто не болел, в каком жалком состоянии пребывала бы медицина!» (Акимов).

Не всегда, впрочем, они сообщают нечто новое и пополняют запас наших знаний; иногда в них содержится лапидарная, раскрывающая основные черты характеристика того явления, которое в принципе нам знакомо. Познавательная ценность заключается в этом случае не столько в новизне содержания, сколько в экспрессивности, экономности и коммуникативности формы, выражающей в конденсированном виде знание о предмете.

«Дворянство,— утверждают дворяне,— это посредник между монархом и народом. Да, в той же мере, в какой гончая — посредница между охотником и зайцами» (Шамфор). «Требования предъявляют жрецы, не боги» (Лец).

Аналогичную роль выполняют остроумно сформулированные афоризмы, в которых выражены общеизвестные наблюдения и накопленный опыт. «Если у тебя репутация человека, встающего с рассветом, ты можешь спать до полудня» (еврейская пословица). «Если возглашаешь новую истину, плохая дикция окажет тебе услугу» (Брудзинский).

Ценность остроты, афоризма и эпиграммы может состоять, наконец, в том, что они заставят нас задуматься над их смыслом и обнаружить знакомые явления действительности, которых эта острота или афоризм касаются. Молниеносная расшифровка сути остроты или определение подлинных ее объектов являются источником интенсивного познавательного удовлетворения для слушателя или читателя.

«Если пастух хорош, он и козла выдоит» (турецкая пословица). «Лишь я могу рассуждать о цвете,— сказал дальтоник,— я беспристрастен» (Брудзинский).

Наибольшая познавательная ценность приписывается по традиции юмористике, которая представляет мир в действительных его красках и пропорциях, отказываясь как от деформации явлений, так и от попыток переустройства мира. Позиция юмориста — позиция мыслителя, погруженного в раздумье над человеческой патурой и над ходом событий. Он находит важное в явлениях внешне незначительных и обнажает слабые стороны совершенных

на первый взгляд идеалов и воплощений добродетели. Юморист видит и не скрывает от читателя контрасты и диспропорции действительности.

Что же касается сатиры, то ей, ввиду ее пристрастности и активности, а также в связи с тепдепцией к деформации явлений, порой отказывали в познавательной ценности.

Однако такой взгляд неоснователен. Убеждение, будто истинно познавательной позицией может быть лишь позиция беспристрастного созерцания, не связанная ни с практической деятельностью, ни со стремлением к реализации конкретных целей, представляет собой предрассудок. В действительности ни общественная активность сатиры, ни ее склонность к утрированию не лишают ее познавательных достоинств. Сатира и в самом деле охотно деформирует изображаемые ею явления, прибегая к преувеличению или искажению пропорций, но таким образом она лишь подчеркивает то, что обычно проходит незамеченным. Одна из главных целей сатирического произведения — «срывание всех и всяческих масок» и обнажение сути явлений. Преследуемое сатирой зло пытается скрыть, как правило, свою сущность и рядится в одежды добродетели. Бюрократы прикидываются исполнительными и старательными служащими, бездушные формалисты — людьми, стоящими на страже закона, лицемеры стремятся слыть моралистами, шовинисты — патриотами и т. д. Нередко, впрочем, они верят в то, что именно таковы, какими хотят явиться перед обществом. Сатира призвана показать их истинную суть. Превосходным примером разоблачения могут служить «Тартюф» или «Мораль пани Дульской». Комическое углубляет наши знания о мире и людях, учит отличать содержание явления от его формы и предостерегает от поспешных оценок, сделанных на основании одной только видимости.

Редкое проникновение в суть вещей свойственно, например, искусству Рабле, который был в состоянии разглядеть под покровом рыцарского благородства пустое бахвальство и разбойничьи истипкты, под учеными словесами тогдашних догматиков — убожество или полное отсутствие мысли. Обнажение абсурдности явлений, почитаемых большинством за нормальные и рациональные, — один из главных мотивов творчества Шоу и Мрожека. Демонстрация нелепости признанных и ува-

жаемых всеми явлений составляет, впрочем, суть творчества всех великих мастеров сатиры.

Невозможно обладать активным, творческим чувством комического, невозможно быть по-настоящему остроумным человеком, не обладая живым, блестящим и критическим умом. Но это вместе с тем предпосылка полноты познания комического. Остроумная манера выражаться, стиль, исполненный намеков, иносказаний, неожиданных ассоциаций, афористично выраженных мыслей, присущий, скажем, Мрожеку, открывает большие возможности для умственной работы читателя и побуждает к рефлексии, заставляет задумываться над правомерностью наших воззрений, демонстрирует относительность наших представлений о действительности, ставит под сомнение существующую иерархию явлений, подвергает переоценке концепции, способы мышления, реакции и действия и т. д., стимулирует духовный рост современного человека.

Помимо познавательной ценности, комедия хороша тем, что, согласно меткому замечанию Акимова, представляет собой «памятник нравов». Это замечание справедливо не только в отношении театральной комедии, но и в отношении всех форм сатиры и юмористики вообще.

Какую яркую картину античных Афин и жизни среднего их гражданина дает Аристофан! А разве шедевр Рабле не является подлинной энциклопедией его эпохи? Там мы находим картину жизни тогдашней Франции, встречаемся с характеристикой важнейших общественных институтов, таких, как церковь, суд или университет, мы видим целую галерею различных социальных типов XVI века. Комедии Мольера и «Максимы» Ларошфуко являются для нас в свою очередь отображением французских нравов XVII века. А наше представление о Франции XVIII столетия было бы наверняка неполным без творчества Шамфора. Нравы французской буржуазии 30-х годов XIX века нашли свое полное и яркое выражение в сатирическом цикле Домье «Робер Макер». И Франция здесь не исключение: то же самое можно сказать о комическом творчестве художников других стран.

Комические произведения являются документом нравов минувших эпох и в нашей собственной стране. Так, например, представление о галицийских нравах на рубеже XX столетия мы можем почерпнуть прежде всего из комедий Запольской и «Словечек» Бой-Желенского. То

же самое, впрочем, справедливо и в отношении нашего времени. Мы живем в эпоху необычайного развития средств массовой информации. Благодаря прессе, радио и телевидению мы можем узнать о событиях, которые произошли в отдаленной стране всего несколько часов назад. Мы можем ознакомиться с бытом других народов, например с нравами, царящими в сегодняшней Сицилии. Думаю, что без итальянских кинокомедий, которые занимаются этой проблематикой (таких, как «Развод по-итальянски», «Соблазненная и покинутая» Джерми или «Красавец Антонио» Мауро Болоньини), наши знания в этой области были бы куда более схематичными, отрывочными и лишились бы эмоциональной окраски.

РОЛЬ ШУТКИ И НАСМЕШКИ В ЖИЗНИ ПЕРВОБЫТНЫХ НАРОДОВ

Первобытный человек зависел во всем от общины, в которой жил. Исключить его из нее значило обречь на смерть. Слишком слаб и беспомощен был он перед лицом окружающей природы, чтоб жить одному. Поэтому понятно, что он придавал куда больше значения, чем человек цивилизованный, всему тому, что о его поведении думают или говорят другие. В силу этого публичное осмеяние как выражение неодобрения не сводилось для него к одному лишь стыду. Оно становилось в этих условиях действенной санкцией, гарантирующей его подчинение общим нормам. Свидетельства антропологов, этнографов и этнологов целиком и полностью подтверждают это положение. «Страх перед осмеянием,— пишет американский исследователь Поль Рейдин,— существенный позитивный фактор в жизни первобытных народов. Этот фактор, охраняющий установленный порядок вещей, действует сильнее и терроризирует больше, чем любое установление ограничительного и принудительного характера»¹. Аналогичную позицию занимает и Р. Элиот. Он считает, что в примитивных культурах (в особенности там, где члены общин особенно чувствительны к стыду) осмеяние представляет собой основной метод общественного воздейст-

¹ P. Radin, *Primitive Man as Philosopher*, New York, 1927.

вия, всюду оно реальная угроза против нарушителей порядка и нравов. Сила его страшна. «...В этих культурах публичные шутки и насмешки играют роль тонкой на первый взгляд, но крепкой страховочной веревки, привязывающей человека к обществу, вне которого жизнь для него невозможна»¹.

Теоретик польского литературного авангарда Пейпер считает, что в первобытном обществе осмеяние было защитой от вырождения, а также видом порицания различных общественно вредных отклонений от нормы.

Представители одной из самых примитивных культур, известных современному человечеству, туземцы Тасмании, прибегают к насмешке как к форме публичного контроля. Одно из практикуемых на острове наказаний заключается в том, что виновник усаживается на нижнем суку дерева, откуда ему приходится выслушать шутки и насмешки соплеменников.

Бронислав Малиновский в обеих известных своих книгах: «Сексуальная жизнь диких» и в монографии «Обычай и преступления в обществе диких» — приводит ряд фактов, свидетельствующих о той роли, какую играют насмешка, оскорбление и шутка в жизни племен, населяющих острова Тробриан (Меланезия). Публичное осуждение и осмеяние супружеской измены, нарушения правил экзогамии или иного преступления против нравственности оказывают столь сильное воздействие, что виновник, как правило, кончает жизнь самоубийством. Насмешка и презрение являются также важным средством борьбы против половой распущенности и сексуальных извращений.

Подобные же наблюдения были сделаны и Э.-С. Ретри, исследователем нравов ашанти (Западная Африка). Он приводит целый ряд данных, свидетельствующих о том, какое сильное впечатление производит на ашанти оскорбление и осмеяние. Бесславие, вызванное публичным осмеянием, делает жизнь туземца среди соплеменников невыносимой. Самоубийство в племени ашанти рассматривается в принципе как грех. В двух только случаях оно считается обоснованным: когда спасает воина от плена во время войны и когда проистекает из желания избежать позора.

¹ R. Elliott, The Power of Satire...

По словам Ретри, осмеяние представляет собой для членов этого племени самое сильное и самое действительное наказание, вынуждающее их соблюдать сложившиеся традиции и обычаи.

Ретри описывает также ритуал «апо», исполняемый ежегодно, свидетелем которого он был в 1922 году. Во время этой церемонии можно безнаказанно высмеивать и оскорблять всякого, не исключая вождя и главного жреца. Этот обычай приветствуется и поддерживается теми, кто правит племенем. Главный жрец Те Кесса объяснил исследователю, что такое стихийное освобождение от чувства ненависти, зависти и антипатии, которое посит в себе человек, оборачивается пользой. Без этого «может заболеть душа». После праздника страсти остывают, люди становятся послушнее, спокойнее и чувствуют себя свободней. В результате вождь и жрец выигрывают даже в том случае, если во время ритуала их осыпали проклятиями, так как проще править людьми, которые не таят злых мыслей и чувств по отношению к своим повелителям.

Осмеяние является также регулятором общественной жизни среди туземных племен Гренландии и обеих Америк. Эскимосы Гренландии решают споры между собой с помощью словесного поединка. При этом поют, бьют в бубен и обмениваются насмешками. Поединки происходят публично. Длится эти поединки очень долго, иногда целые годы. В конце концов соплеменники выбирают победителя. Элиот, описывающий эти поединки, справедливо отмечает, что они выполняют несколько важных функций одновременно. Они являются развлечением, которое тянется порой месяцами (иногда такие споры устраиваются исключительно с развлекательной целью). Кроме того, разрешаемый с помощью этой юридической процедуры спор предупреждает драки, кровопролития и даже убийства, которые нередко бывают следствием подобных конфликтов у иных народов.

Огромную общественную роль играет также осмеяние у индейских племен. Индейцы племени тлинкит (северо-восточная Аляска) в наказание за явное бесстыдство и иные проступки (но не за уголовное преступление) прибегают к различным формам публичного осмеяния, как, например, насмешливые рассказы и песенки, изготовление сделанных в гротескной манере деревянных изо-

бражений, которые выставляются иногда в общественных местах, и т. д. Исключительная впечатлительность тлинкитов к осмеянию превращает насмешку и шутку в столь суровую кару, что иногда доводит провинившегося до самоубийства.

Индейцы североамериканских прерий прибегают к насмешкам, когда хотят наказать закоренелых нарушителей нравов и приличий, успешно побуждая их тем самым к исправлению. То же самое средство применяют они и для того, чтоб вдохнуть мужество в воинов. По отношению к будущим воинам, проявившим трусость, они применяют уговоры, убеждают их исполнить свой долг, обещают подарки и т. д. Если, однако, все эти средства не подействовали, то на молодых людей обрушивается град шуток и насмешек, их подвергают осмеянию, экспромтом. Результат бывает обычно положительный.

Среди индейцев пуэбло существовал специальный институт «священных клоунов» («sacred clowns»), осуществлявших карательные-полицейские функции как во время торжественных церемоний, так отчасти и в повседневной жизни. Факты, говорящие о страхе перед осмеянием и большой восприимчивости к насмешке среди различных индейских племен, приводят также Маргарет Миди Мошинский.

Мне кажется, что из этого можно сделать некоторые выводы. Особую роль шутки и насмешки как регулятора поведения и нравов у народов, находящихся на ранней стадии общественного развития, можно считать явлением закономерным и повсеместным, обусловленным общественными отношениями раннего этапа развития человечества. Отсутствие специальных институтов судопроизводства, воспитания и карательных органов приводит к тому, что в большинстве случаев речающее слово остается за общиной или племенем. Зависимость личности от коллектива придает общественному мнению особое значение. Используя естественную чувствительность человека к публичному осмеянию, оно расширяет и укрепляет своим авторитетом его педагогические и репрессивные возможности, превращает его в могучее средство общественного контроля. Насмешка и шутка становятся санкцией, принуждающей соблюдать обычаи и общепринятые нормы, а также своего рода репрессией против индивида, совершившего антиобщественный поступок. Стыд, вызванный

публичным осмеянием, будит желание загладить вину, преодолеть недостатки и снискать уважение соплеменников.

Но уже в первобытном обществе комизм выполняет функцию развлекательную и терапевтическую.

КОМИЧЕСКОЕ КАК ИСТОЧНИК ПСИХИЧЕСКОЙ ГИГИЕНЫ. РАЗВЛЕКАТЕЛЬНАЯ И ТЕРАПЕВТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИИ КОМИЧЕСКОГО

Кто из нас не ощутил той благотворной роли, какую может сыграть веселая кинокомедия или театральная спектакль, беззаботная и забавная теле- или радиопостановка, чтение юмористических произведений или всего лишь общество остроумного собеседника, взвещающего на жизнь с улыбкой.

Эти эффективные и вполне доступные средства дают нам возможность легче переносить ежедневные дрязги, рассеивают дурное настроение, одолевают хандру, улучшают самочувствие и — в отличие от средств, к которым прибегают некоторые, — не заставляют переживать тягостные часы похмелья.

Вольтер сказал, что природа, желая облегчить человеку житейские горести, дала ему сон и надежду. Она дала ему еще смех — справедливо добавил Кант. Существуют комедийные жанры, задача которых сводится в основном к тому, чтоб нести развлечение, вызывать смех и поднимать настроение. Невозможно по-настоящему оценить качества развлекательной комедии, игнорируя при этом ее специфику.

Критики бывают нередко несправедливы к произведениям такого рода: сознательно, а то и невольно сопоставляют беззаботную и не претендующую на многое комедию с какой-нибудь проблемной драмой. При этом содержание комедии кажется пустым, ее персонажи — бесцветными, а отсутствие проблемы — тревожным при-

наком. И отсюда всего лишь шаг к дисквалификации комедии. Но неправильный подход возможен и при положительной ее оценке. Если комедию хвалят не за остроумие и веселость, но исключительно за глубину мысли и потрясающую силу образов, это тоже недоразумение. Несправедлив к этому жанру может быть не только критик, но и зритель. Нередко можно наблюдать людей, которые, с удовольствием посмотрев милую, беззаботную комедию, ощущают по выходе из кино или из театра смущение, точно стыдятся собственного смеха и хотят сказать: «Фильм очень глупый, никакого серьезного содержания». Разумеется, в сравнении с «Гамлетом» или с «Дьяволом и богом» Сартра развлекательная комедия бедна по мысли; впрочем, иногда в остроумной комедии можно обнаружить больше интересных наблюдений над человеком и его жизнью, чем в иной серьезной драме. Но в одной ли мысли дело? Нельзя развлекательной комедии предъявлять требования, противоречащие ее природе, точно так же как нельзя упрекать трагедию в том, что ей недостает веселья. Именно комедия успешней всего утоляет социальную жажду развлечений — жажду, характерную в наши дни для любого общества. Любопытные данные и наблюдения на этот счет содержатся в исследовании Болеслава Михалека. Статистика свидетельствует о том, что наибольшей популярностью у зрителей пользуется комедия. Это находит свое выражение и в характере кинопродукции. 45% кинофильмов, производимых во Франции, — кинокомедии, в ФРГ — 40%. Эта развлекательная функция выполняется, по существу, всеми типами комического, начиная с чистого фарсово-водевильного комизма и кончая комизмом сатирическим. Из всех форм, связанных с комическим, эту функцию в наименьшей степени выполняет мрачная, гневная и ядовитая сатира.

Но не только в этом смысле можно говорить о терапевтической роли комического. Даже произведения, насыщенные чисто фарсовым или алогичным комизмом, не ограничиваются ролью чисто развлекательной.

Например, кинокомедии братьев Маркс были для эпохи великого кризиса своего рода терапией. Их терапевтическую роль хорошо характеризует следующая формула Калужинского: «Господа, все рушится, но можно еще жить и веселиться».

Терапевтическая роль насмешки, шутки и сатирического творчества. Шутка, едкая острота, насмешка и сатира могут быть важны для общественной психической гигиены как средство, способное разрядить недовольство, бессильный гнев, негодование и прочие подавляемые до поры эмоции. Комическое может служить утешением в личных неудачах и разочарованиях, а также быть своего рода компенсацией за унижение, страх и поражение общественной группы или нации в целом.

Еще Аристотель говорил об очищающей роли трагедии, которая, позволяя излиться чувствам, приносит облегчение и умиротворение. Но катарсис, по нашему мнению, вряд ли следует считать монополией трагедии. Очищение чувств в не меньшей степени может быть связано с восприятием комического. Это отмечал впоследствии и Фрейд.

Однако теория комического представляется нам еще одной областью, в которой Фрейд не удалось избежать произвольных обобщений. Трудно оспаривать существование анекдотов с эротической окраской или едких шуток, в которых проявляется враждебность. Нельзя, однако, остроумие считать сублимацией либидо или же врожденного и всеобщего агрессивного инстинкта. Враждебность бывает чаще всего реакцией на действия, ставящие под угрозу жизнь, интересы, успех или желания личности. Враждебность, не нашедшая себе выхода по какой-либо причине в иной форме, может проявиться в остроте. Острота в такой ситуации дает некую компенсацию за унижение, страх или беспомощность. Нередко это обстоятельство сознательно используется с целью дать выход чувству враждебности или недовольствия. Луначарский приводит в качестве примера карнавал в древнем Вавилоне, используемый господствующими классами с целью отвести в иное русло народное негодование. Эксплуатируемым предоставлялась тогда свобода, им позволяли шутить и смеяться над высшими классами. На том же были основаны и античные сатурналии. Подобную функцию выполняли также фестивали и игрища в средневековой Франции. Луначарский характеризует обычай такого рода как предохранительный клапан¹, который используется господ-

¹ А. В. Луначарский, Собр. соч., т. VIII, М., «Художественная литература», 1965, стр. 535.

ствующими классами: срабатывая под контролем, в атмосфере смеха, он дает выход недовольству народных масс и спасает от взрыва. Шутки и насмешки в разгуле праздника менее опасны и неприятны, проще ими пренебречь и отнестись к ним со снисхождением.

В XX веке апалогичную роль выполняют политические пародии.

Трудно не признать правоту Ижиковского, который сказал, что «человек мстит остротой за неудачи, защищается насмешкой»¹.

Агрессивные формы комического, насмешки могут служить способом мести и компенсации не только для отдельной личности. Поэтому смех и был исключительно важным оружием угнетаемых, эксплуатируемых и преследуемых.

Наряду с литературной и театральной комедией официального характера, где традиционные роли осмеиваемых отводились представителям низших классов, развивалась плебейская комедия, в которой осмеивались сильные мира сего. Это нашло отражение в целой галерее героев народного юмора, таких, как итальянский Пульчинелла, английский Панч, французский Фанфан-Тюльпан, немецкий Хансвурст, бельгийский Тиль Уленшпигель, словацкий Кашпарек, чешский Гонза, венгерский Людас Матиш, польский Мархолт и многие другие. Все они были выразителями прогрессивного начала, пользовались огромной популярностью у простого народа и одерживали верх над блюстителями закона, господами, попами и даже самим дьяволом при помощи остроты, шутки, изворотливости ума.

Сколь важную роль может играть сатира в народно-освободительной борьбе, свидетельствует период последней войны и гитлеровской оккупации Польши.

«Не было, пожалуй ... такой страны и такого исторического периода,— пишет исследователь польской сатиры времен оккупации Гжегож Залеский,— где сатира была бы тем, чем она была в Польше в пору оккупации. В тех специфических условиях она взяла на себя роль защитницы народного духа, сделалась мощным оружием всего народа в борьбе с гитлеризмом, она способствовала

¹ K. Irsykowski, Walka o treść, Warszawa, 1929.

формированию нравов того периода и определяла нередко точку зрения на происходящие события. Это не были искорки юмора, освещающие собой мрачную ночь оккупации, это был меткий артиллерийский огонь, разящий врага и предохраняющий своих от деморализации и упадка. Страна, лишенная газет, радио, лишенная всяческой возможности сохранить свои общественные связи, обрела в сатире укрепляющее дух оружие. Летучая острота, словно почтовый голубь, находила своего адресата, которым был весь народ. Успешно развивающаяся во время оккупации подпольная пресса имела, конечно, ограниченную сферу воздействия, зато позаимствованная из нее острота, эпиграмма или сатирический стишок немедленно распространялись, повторялись стоустой молвой и доходили с быстротой телеграммы до самых широких слоев общества; ведь пресса реагировала с гибкостью опытного бойца на все, что происходило в стране и на фронтах».

Подобную же роль играла сатира в других странах, оккупированных фашистами.

Специфика терапевтических возможностей юмористики. Терапевтическую роль могут играть также остроты, лишенные яда и агрессивности, шутки и юмористика. Развлекая и разгоняя тоску и скуку, эта форма комического помогает нередко преодолеть скованность и найти выход из щекотливого положения. Шутка над самим собой и автоирония могут быть формой самозащиты. Вспомним поведение Сирано де Бержерака, когда он, посмеиваясь над своим огромным носом, демонстрирует не только способность отнестись с чувством интеллектуального превосходства к своим физическим недостаткам, но как бы предвещает и исключает насмешки других, которые, будь они даже менее остроумны, оказались бы более болезненны. Как попытку самообороны можно рассматривать шутливый, юмористический подход к собственным неудачам, что следует считать не столько защитой от атаки извне, сколько защитой от самого себя, уныния, пессимизма, депрессии, сомнения в собственных силах и возможностях, защитой от отчаяния. Способность взглянуть с улыбкой на собственные неудачи — это, без преувеличения, очень важная сторона трудной науки жить.

СМЕХ КАК ОРУДИЕ КЛАССОВОЙ БОРЬБЫ

Насмешки боится даже тот, который уже
ничего не боится на свете.

И. Гоголь

ВСЕОБЩИЙ СТРАХ ПЕРЕД ОСМЕЯНИЕМ

Каждый человек ощущает осмеяние как нечто крайне неприятное и унижительное. Одно-единственное публичное осмеяние портит иногда всю жизнь и клеймит позором навсегда. Примером может служить хотя бы осмеяние в мольеровских «Ученых женщинах» юре Котена (пост Триссотен). До представления «Ученых женщин» он был уважаемым членом Академии и почитаемым поэтом. После представления он утратил уважение даже друзей и более никогда его не обрел. И потому люди боятся осмеяния. Все, начиная с ребенка и кончая сильными мира сего, болезненно переносят насмешку. Что для ребенка заверения родителей и педагогов, если то, что ему рекомендуют взрослые, не находит одобрения у сверстников и становится предметом их издевательств? Все самые убедительные и разумные аргументы теряют действительность и ровно ничего не значат. Не менее страшно осмеяние и для взрослых.

Люди выдающиеся и власть имущие тоже боятся насмешки. Наполеон I так болезненно переживал нападки английских карикатуристов Джилрея, Роулэндсона, Крукшепка, что впадал в ярость. Он даже потребовал включить специальный пункт в мирный договор с Англией (Амьен, 1802), согласно которому всех «пасквилянтов», то есть памфлетистов и карикатуристов, позволивших себе выпады против его особы или его политики, следует рассматривать наравне с убийцами и фальшивомонетчиками и выдавать их Франции. Во время правления английского короля Иакова I поляк Стерковиус написал острую сатиру на шотландцев. Это привело короля в ярость, он велел пайти Стерковиуса и убить его. Цепой огромных усилий и трат (автор сатиры находился в это время в Польше) королевский приказ удалось исполнить. Чтобы гаранти-

ровать себя от подобных осложнений в будущем, Иаков I с согласия парламента издал в 1609 году законодательный акт, запрещающий публиковать какие-либо памфлеты, пасквили, комедии и т. п.

Более чем триста лет спустя министр иностранных дел Великобритании Остин Чемберлен был так оскорблен карикатурой Бориса Ефимова, опубликованной в «Известиях» (январь 1926 г.), что направил в связи с этим ноту протеста Советскому Союзу.

Еще Мольер заметил, что люди гораздо легче переносят публичный выговор, чем осмеяние, и предпочитают считаться плохими, чем смешными. К настоящему времени мало что изменилось в этом отношении. «Серьезную», «конструктивную» и «объективную» критику, то есть критику, подразумевающую также положительные стороны критикуемой личности или учреждения и предлагающую средства к исправлению недостатков, люди переносят намного спокойнее, чем критику сатирического характера.

Чувствительность к осмеянию используется и столь важным регулятором публичной жизни, как общественное мнение. Одной из самых действенных санкций, которыми оно располагает в отношении лиц, не соблюдающих установленные обычаи и нарушающих существующие нормы, является смех.

Отступление от моды, обычая, от языка, а также отличные от принятых эмоциональные и интеллектуальные реакции рассматриваются как нарушение общественных норм. Но они караются иначе, нежели нарушения уголовного характера. По отношению к ним общество применяет как санкции: шутку, насмешку, игнорирование, презрение и т. д. Однако общественное мнение не представляет собой нечто монолитное. Для личности отнюдь не обязательно мнение большинства. Это может быть мнение какого-либо одного ближайшего звена общества или мнение людей, которых по какой-то причине высоко ценят, суждению которых приписывают особое значение.

Шутка и насмешка неприятны и унизительны даже тогда, когда мы глубоко убеждены, что они несправедливы, когда мы считаем, что наши противники ниже нас по моральному и интеллектуальному уровню. Если же нам кажется, что мы одиноки и подвергаемся осмеянию, мы

чувствуем себя униженными и несчастными. Если удастся выпутаться из трудной ситуации, в будущем мы сделаем все возможное, чтоб она не повторилась.

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ КОМИЧЕСКОГО В ЦИВИЛИЗОВАННОМ ОБЩЕСТВЕ

В цивилизованном обществе осмеяние не играет такой огромной воспитательной роли, как в первобытном. Люди создали целый ряд институтов, призванных заниматься воспитанием как детей, так и взрослых. Воспитательные задачи решают школа, церковь, судопроизводство, а также множество всякого рода организаций, обществ, союзов и т. д. Воспитание остается также одной из важнейших функций искусства. Но общественное мнение по-прежнему осуществляет контроль и формирует воззрения человека. Воспитательные институты используют, разумеется, самые различные средства воздействия, однако шутка, насмешка и издевка являются оружием каждого из них. Еще в начале XIX века позорный столб был в Европе довольно распространенным наказанием.

Огромные воспитательные возможности комического замечали мыслители разных эпох и разных убеждений. Еще римляне говорили: «*Satira ridendo castigat mores*»¹. Блез Паскаль тоже подчеркивал воспитательную роль осмеяния. «...Любовь к ближнему обязывает иногда посмеяться над заблуждениями людей для того, чтобы заставить и их самих посмеяться над ними»². Бергсон считал существенным и специфическим свойством комедии стремление к искоренению недостатков. Для него это было свидетельством того, что «комедия стоит гораздо ближе к действительности, чем драма»³. Он полагал также, что в противоположность герою трагедии комедийному персонажу отнюдь не безразлично, что думают о нем люди: «Комический порок, раз он осознан, как таковой, старается видоизмениться, по крайней мере внешним образом. Если бы Гарпагон увидел, как мы

¹ Сатира, смеясь, исправляет нравы (лат.). — Прим. перев.

² Б. Паскаль, Письма к провинциалу, СПб, 1898, стр. 169. Приводимое автором высказывание не принадлежит Паскалю, так как в тексте книги это место заключено в кавычки. Возможно, что это сентенция Тертуллиана. (Прим. перев.)

³ Г. Бергсон, Смех в жизни и на сцене, СПб, 1900, стр. 125.

смеемся над его скупостью, не скажу, чтобы он исправился, но он старался бы поменьше выказывать свой порок или по крайней мере выказывал бы его иначе. Заметим тут же, что преимущественно в этом смысле смех бичует нравы»¹.

Взгляды философов перекликаются с мнением этнологов и этнографов, усматривающих в чувствительности к осмеянию и в склонности к насмешке важные воспитательные факторы. Эту воспитательную роль смеха прекрасно понимали сами комедиографы и сатирики. Создатель комедии нового времени Мольер убежден, что «назначение комедии состоит в том, чтобы исправлять человеческие пороки», что «лучшие образцы серьезной морали обычно менее могущественны, чем сатира», что «ничто так не действует на большинство людей, как изображение их недостатков»². Легче вынести наказание, чем осмеяние. По мнению Лессинга, «во всей морали нет средства более сильного и действенного, чем смех»³.

«О, смех великое дело! Ничего не боится человек так, как смеха,— писал Гоголь.— Он не отнимает ни жизни, ни имущества у виновного; но он ему силы связывает, и, боясь смеха, человек удержится от того, от чего бы не удержала его никакая сила...»⁴. Салтыков-Щедрин писал: «...ничто так не обескураживает порока, как сознание, что он угадан и что по поводу его уже раздался смех»⁵.

Комизм может быть умело использован как воспитательное средство в школе.

Педагогическим достоинствам юмора много места уделяют в своих трудах чешские теоретики комического. Сам склад природы располагает ребенка к радости и веселью, и потому он тяжело переносит постоянную серьезность и суровость. Здоровый смех повышает активность ребенка в школе, в то время как излишняя серьезность сковывает ее. Пользуясь средствами комического, можно снять утомление и скуку. Педагоги давно заметили, что, внезапно рассмеявшись, ребенок перестает

¹ Там же, стр. 19—20.

² Ж.-Б. Мольер, Собр. соч., в двух томах, т. I, М., Гослитиздат, 1957, стр. 564—565.

³ Г. Э. Лессинг, Избр. произв., М., Гослитиздат, 1953, стр. 533.

⁴ Н. В. Гоголь, О литературе, М., Гослитиздат, 1952, стр. 81.

⁵ М. Е. Салтыков-Щедрин, Полн. собр. соч., т. XIII, М., ГИХЛ, 1940, стр. 270.

плакать. Чувство комического у детей, как правило, очень остро, иногда к нему примешивается жестокость; в нем содержатся элементы злой и разящей насмешки. Энергичные попытки, предпринимаемые с целью искоренить этот навык комического, не приводят к успеху. Единственный способ смягчить жестокое чувство комического у детей — это подменить его другой, более высокой и благородной формой.

Шутку и насмешку как средство наказания следует применять к детям весьма осторожно. В первую очередь осторожность необходима по отношению к трудным детям, лишенным родительской любви. Тут нужен скорее мягкий и теплый юмор. Иронией и насмешкой можно ранить ребенка, можно усилить существующий уже у него комплекс, обострить или вызвать конфликт с окружением. Это может повести даже к потере контакта с ребенком. Разные формы комического выполняют разные воспитательные цели. Сатирический комизм осуществляет свою воспитательную роль путем критики и осуждения зла. Сатира является всегда формой отрицания и осуждения. И потому применение к кому-либо средств сатирического осмеяния является формой наказания. Сатирическое осмеяние должно вызвать у того, на кого оно направлено, чувство унижения, стыда и неудовлетворенности. Оно должно пресечь неуместное поведение и побудить к исправлению. Сатира формирует основы критического и бескомпромиссного взгляда на зло.

Юмористический комизм имеет несколько иную воспитательную функцию. Необходимо помнить, что юмористический подход к какому-либо явлению не означает еще его осуждения. Он содержит лишь элементы дружеской, терпимой и мягкой критики, выполняющей скорее роль упрёка, чем наказания. И потому юмористический подход к явлениям заведомо отрицательным будет с точки зрения воспитательной порочным. Тем не менее юмористический комизм может играть ценную в моральном отношении роль, недоступную сатирическому комизму. Легкая юмористическая окраска возвышенного делает его ближе нашему сердцу. Вместо холодного упрёка мы проникаемся в этом случае любовью. Юмор оказывает свое воспитательное влияние не только отрицанием пороков и ошибок, но также — приближением к нам положительного идеала. Юмористический взгляд на

жизнь является, по существу, преодолением двух крайностей — пессимизма и неудовлетворенности, с одной стороны, и наивного оптимизма — с другой. «Оптимисту, — писал великий польский писатель и прирожденный юморист Прус, — каждый человек симпатичен, пессимисту — каждый подозрителен. Что же касается юмориста, который рассматривает людей всесторонне, то он в каждом видит и нечто симпатичное, и нечто скверное». Юмор — верный союзник терпимости и враг всяческого фанатизма.

Люди, которые воспринимают мир с юмористической стороны, не требуют слишком много от своих ближних и от себя, в то же время не склонны видеть все в черном цвете. Они умеют быть снисходительными к незначительным слабостям и не считают своим долгом категорически осуждать все то, что расходится с их собственными мнениями и привычками. Они не переживают «огромных разочарований и трагедий» в связи с каким-нибудь пустяком, не закрывают глаза на собственные недостатки и слабости и умеют смеяться над собой даже тогда, когда инициатива осмеяния исходит не от них самих. Людям такого склада легче живется, легче сосуществовать с ними. Такая позиция близка к идеалу, при условии, конечно, что она не сводится к соглашательству по любому поводу и к терпимости ко злу. Великий юморист по складу характера и темпераменту Чехов умел быть по отношению ко злу непримиримым сатириком и боролся с ним не менее успешно, чем это делали Свифт или Салтыков-Щедрин.

Не следует также недооценивать воспитательной роли чисто развлекательной комедии; и в особенности влияние кинокомедии. Оно больше и шире, чем это обычно предполагается. Социологи считают, что развлекательный фильм является на сегодняшний день одним из важнейших жанров, формирующих общественное сознание. Особенно велико влияние развлекательного фильма на нравы и моду в самом широком значении этого слова. В массовой развлекательной продукции капиталистических стран ощущаются конформистские тенденции, равнение на массового зрителя как в отношении пропагандируемого жизненного стандарта, так и в отношении художественного вкуса. Эти явления обусловлены не только коммерческими расчетами, но, главным образом, соображениями идеологическими.

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ КОМИЧЕСКОГО В ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ И ПОЛИТИЧЕСКОЙ БОРЬБЕ

Даже теоретики, далекие от марксизма, как, например, Клейнер, признают, что смех часто используется как «оружие классовой борьбы».

Убедительность, наглядность и действенность дискредитации осмеянием превратила смех в орудие борьбы, порой незаменимое. Философы древности уже обращали внимание на использование насмешки и шутки в политических и идеологических спорах. Они изучали свойства смеха, с тем чтобы выяснить, путем каких приемов можно его превратить в наиболее действенное средство полемики.

Еще Тертуллиан отметил, что «есть много вещей, которые заслуживают того, чтобы над ними смеялись и издевались... из опасения придать им значение серьезным опровержением»¹. Шефтсбери был глубоко убежден, что юмор и остроумие являются гораздо более действенным способом убедить противника, чем запрет и преследование. Он утверждал, что римляне в борьбе с христианством добились бы больших успехов, если бы вместо преследований прибегли к осмеянию, сочетая его с презрением. Тогда бы не было мучеников за веру, что в свою очередь не послужило бы укреплению христианства. Луначарский полагал, что осмеяние незаменимо в борьбе с тем, что для врага является непререкаемым авторитетом, а иногда и святыней. Ни одно полемическое оружие, согласно Луначарскому, не может сравниться со смехом. «...саркастическим смехом не только опровергаются принципы противника, но внезапно снижается значение того, что доселе считалось священным, а этого ничем другим, кроме презрительного смеха, достичь нельзя. Смех, когда он носит характер презрения, делается стальным оружием, ранящим чрезвычайно глубоко, наносящим неизлечимые раны»².

¹ Автор цитирует Тертуллиана по книге Б. Паскаля «Письма к провинциалу». В русском переводе — СПб, 1898, стр. 168.

² А. В. Луначарский, Собр. соч., т. 8, М., «Художественная литература», 1964, стр. 537.

«Заставить улыбнуться над богом Аписом — значит расстричь его из священного сана в простые быки»,¹ — так лапидарно выразил ту же мысль Герцен. «Ни одно божество, ни одна религия не выдержит насмешки. Церковь, аристократия, монархия, живущие надувательством, встретившись с насмешкой лицом к лицу, умирают»,² — писал Твен.

Высказывания Луначарского, Герцена, Твена, безусловно, справедливы: апологетика и комическое взаимно исключают друг друга. Но в то же время вряд ли эти высказывания справедливы абсолютно, в особенности категорический афоризм Твена. Если бы шутка была и в самом деле таким всеильным оружием, нечего было бы, очевидно, высмеивать. Публичное мнение не привыкло прощать насмешек над тем, что оно считает святыней. Осмеяние не свергнутых еще с трона богов общество рассматривает как богохульство. Одно из условий, способствующих осмеянию какого-либо явления, сформулировал Гегель. «Вообще невозможно привязать извне насмешку к тому, что не имеет в самом себе насмешки над самим собою. (...) Ибо комическое состоит в том, чтобы показать, как человек или предметы разлагаются в самих себе...»³ Условие и в самом деле необходимое, но не единственное. Объективно смешное в явлении должно быть подмечено людьми. Но чтобы это произошло, должен объявиться даровитый сатирик, который сумеет увидеть смешное и наглядно его продемонстрировать... Все это не так-то просто, потому что сатирик пишет не для узкого круга лиц, как ученый, но для широких читательских масс, для читателей с разным интеллектуальным и моральным уровнем и наделенных в различной степени чувством комического. Книгу, которая покушается на то, что мы считаем святыней, можно закрыть и отложить, с фильма или с театрального спектакля можно уйти. Незаурядное по достоинствам и захватывающее сатирическое произведение должно найти интеллектуального и щедро наделенного чувством комического и критическим чутьем читателя или зрителя. К тому же этот

¹ А. И. Герцен, Полн. собр. соч., т. IX, II, 1919, стр. 119.

² М. Твен, Собр. соч., т. XII, М., Гослитиздат, 1961, стр. 498. Из «Записных книжек».

³ Гегель, Соч., т. X, М.—Л., Гослитиздат, 1940, стр. 71, 1932.

читатель или зритель должен еще вопреки собственным убеждениям внезапно увидеть смешное в том, что казалось ему до сих пор возвышенным и святым. Самый талантливый сатирик не в силах будет сорвать маску с мнимо святого или возвышенного, если его произведение не дойдет до защитников этого авторитета. И вообще, сатирик может с успехом воспитывать и бороться только в том случае, если произведение найдет своего адресата. Исчерпывающим и вместе с тем кратким образом условия, способствующие успеху осмеяния, сформулировал Луначарский. «Для того, чтобы смех возымел действие, прежде всего сам смеющийся должен быть убежден в ничтожности своего противника; во-вторых, смех должен вызвать у того, на кого он направлен, пониженную самооценку, и, в-третьих, насмешка должна быть убедительной в глазах свидетелей...»¹ Использование комического как оружия борьбы можно наблюдать, разумеется, не только в различных видах художественного творчества. Такие средства комического, как шутка, ирония, острота, пародирование, травестировка, окарнакирование и т. д., могут использоваться в идеологической борьбе непосредственно, независимо от искусства.

КОМИЧЕСКОЕ И НАСМЕШКА КАК СРЕДСТВО АРГУМЕНТАЦИИ

Философы не только отдавали себе отчет в огромных возможностях комического в полемике, но и умело пользовались им как средством аргументации. Образцом в этой области был, несомненно, Сократ.

Соглашаясь для видимости со взглядами оппонента, Сократ делал с его позволения такие выводы, которые оказывались внутренне противоречивы, которые нельзя было согласовать с логикой или здравым смыслом и которые в конце концов по тем или иным причинам были для оппонента неприемлемы.

После этого Сократ скромно благодарил своего собеседника за поучение, восхищался его мудростью, и, ког-

¹ А. В. Луначарский, Собр. соч., т. VIII, М., «Художественная литература», 1964, стр. 536—537.

да ему окончательно удавалось опровергнуть взгляды противника и продемонстрировать, сколь явно похвалы расходятся с истинной ценностью предложенных тезисов, он обычно прикидывался, будто не понимает, как уничтожающая его критика.

Сознательно и успешно пользовался пасмешкой в своих известных спорах с иезуитами, увсковеченных в «Письмах к провинциалу», Паскаль. Он считал, что «иногда насмешкой гораздо легче заставить людей возвратиться от заблуждения»¹. Искусно пользовался иронией Вольтер. Превосходным примером компрометации философского тезиса может послужить его «Кандид». Это произведение беспощадно высмеивает, будто «все к лучшему в этом лучшем из миров». Метод, избранный Вольтером, весьма прост. Время от времени он утверждает эту мысль устами Панглоса и тут же сопоставляет ее с реальной жизнью в обществе, где царят тирания и фанатизм, жестокость и несправедливость, где на каждом шагу грозят нужда, болезни и стихийные бедствия, перед лицом которых люди беззащитны и безоружны.

В философской и политической полемике искусно использовали пасмешку, иронию и сарказм Карл Маркс и Фридрих Энгельс. Уже само по себе название книги Маркса «Нищета философии», в которой он полемизирует с книгой Прудона «Философия нищеты», не что иное, как уничтожающая сатира.

Из писателей XX века, успешно работавших в эссеистике и публицистике, мастерски владел шуткой и остротой Б. Шоу. В Польше не уступал ему в довоенные годы Бой-Желенский. Он с блеском высмеивал своих противников как в дискуссиях на моральные темы, так и в научных спорах, например «По поводу Фредро».

Это, разумеется, не могло не сказаться на искусстве аргументации. Для того чтобы высмеять оппонента, достаточно продемонстрировать, что сказанное им противоречит логике, опыту или же не соответствует взглядам, принятым в данной аудитории или данном обществе.

Известный польский литературный критик Владимир Мачонг справедливо отмечает, что порой в опреде-

¹ Б. Паскаль, «Письма к провинциалу», СПб, 1898, стр. 166.

ленной среде «остроумие ценится выше, чем правда. Остроумие сильнее. Оказаться неправым — это в порядке вещей, но оказаться осмеянным — уже поражение, с которым невозможно примириться. Остроумие всегда безнаказанно, так как сильно своим обаянием, мы все перед ним пасуем» (Мачонг, «Мнения и предсказания», стр. 206).

Постараемся, однако, систематизировать приемы использования шутки, остроты, иронии и насмешки в дискуссии.

Формы комического могут фигурировать в дискуссии в роли аргумента по существу вопроса и в роли полемического приема, не являющегося аргументом и не всегда честного. Границу между этими двумя функциями комического провести трудно, тем более что порой попытка осмеяния представляет собой отчасти аргумент по существу, отчасти полемический прием.

Возможности использования комического в дискуссии, впрочем, ограничены, так как средства комического выступают, как правило, не в качестве аргументов, непосредственно подкрепляющих справедливость какого-либо тезиса. Их роль сводится почти исключительно к опровержению и компрометации тезисов, теорий, взглядов и аргументов противника, разумеется, в том случае, если между нашим собственным тезисом и тезисом противника возникает какое-либо противоречие. Опровергая противника, мы тем самым автоматически подтверждаем справедливость наших собственных воззрений.

Устная и письменная полемика имеет каждая свою специфику, что представляет для нас определенный интерес. Письменная полемика, как правило, более основательна и точна, поскольку дает возможность самым тщательным образом проанализировать и соответствующим образом сгруппировать мысли оппонента, а также не спеша взвесить каждое слово иронического комментария, искусно сконструировать остроумную реплику, создать нечто вроде карикатуры на взгляды противника, пародировать его аргументацию, его способ выражения мысли. Зато письменная полемика не располагает теми приемами осмеяния, какие можно иногда применить даже не в самой яркой форме в устной полемике.

В КАЧЕСТВЕ АРГУМЕНТА
ПО СУЩЕСТВУ ОСМЕЯНИЕ
МОЖЕТ БЫТЬ ИСПОЛЬЗОВАНО
ДЛЯ ОПРОВЕРЖЕНИЯ, РАЗОБЛАЧЕНИЯ
И КОМПРОМЕТАЦИИ ТЕЗИСОВ, КОНЦЕПЦИЙ
И ВЗГЛЯДОВ ПРОТИВНИКА

Осмеяние тезиса. Посмотрим, как Кшиштоф Теодор Теплиц полемизирует с тезисом, доказывающим, что практика вступительных экзаменов в высшие учебные заведения изжила себя. Вначале Теплиц напоминает сообщавшиеся уже в печати факты о том, что заметно снизился уровень подготовки у поступающих в высшие учебные заведения — молодые люди обнаруживают иногда незнание самых элементарных вещей. И далее Теплиц пишет: «...мы спешим солидаризироваться со статьей Анджея Свенчицкого в «Новой культуре» под названием «Кризис экзаменов». Не может быть сомнения в том, что если уровень знаний абитуриентов повизился, то виноваты экзамены, и это печальное обстоятельство свидетельствует лишь об одном — о качестве самих экзаменов». Так он начинает, прибегая к иронии, первую атаку на тезис противника, и мнимое одобрение, казалось бы логически развитое, приводит к противоречию и абсурду. Можно заметить, что Теплиц не осмеивает непосредственно тезис своего противника, но приписывает ему нелепую мысль, которую сам сконструировал. Ему удается, ссылаясь на сообщения газет, поместить опровергаемое им положение в таком общественно значимом контексте, что оно превращается как бы в вывод, сделанный на основе тех самых данных, о которых пишет печать и которые не мог не заметить Свенчицкий.

Теплиц, однако, этим не удовлетворяется и атакует в другом направлении: «Автор статьи предлагает по примеру многих высших учебных заведений на Западе заменить экзамены психометрическими исследованиями, демонстрирующими способности абитуриента. Тогда, несомненно, можно будет выяснить, в состоянии ли тот или иной юноша, который не знает, на какой реке стоит Варшава, усвоить этот географический факт». Вновь ироническое высказывание, где опровергаемый тезис доводится до абсурда.

Примером осмеяния концепции может послужить высказывание Калужинского о тех критиках, которые неумело выясняют, в какой мере то или иное произведение искусства соответствует действительности, и уподобляются человеку, который, перебив статую, обнаруживает, что внутри нет кишок, печени, почек и т. д.

Калужинский осмеивает опровергаемый им метод, успешно сравнивая его с нелепым по своей сути действием.

Осмеяние аргументов. Случается, что в полемике, выразив неодобрение основному тезису, с которым он не согласен, оппонент сосредоточивает в дальнейшем свое внимание на аргументе, подкрепляющем этот тезис.

Примером может послужить эссе Шоу «Женственная женщина», где он полемизирует с традиционным представлением, согласно которому естественным призванием женщины, исключительной и истинной сферой ее деятельности являются кухня и детская. То обстоятельство, по мнению Шоу, что женщина рождает, не предопределяет ее интереса к хозяйству и способностей в этой области, а обуславливает лишь появление молока в ее железах. Это также не предписывает ей определенного рода деятельности на всю жизнь. В своих рассуждениях Шоу переносит центр тяжести на осмеяние аргументов, которыми подкрепляется осмеиваемый им тезис:

«Разумеется, большинство женщин любит детей, причем предпочитает своих детей чужим. Это же справедливо и в отношении большинства мужчин, хотя те не рассматривают детскую как сферу своей деятельности. Мысль можно пояснить с помощью гротеска: большинство женщин, у которых есть собака, любит свою собаку и предпочитает ее чужой собаке, и тем не менее никто не предлагает, чтоб женщины посвятили жизнь воспитанию щенят. Если мы убеждены, что кухня и детская — естественная сфера деятельности женщины, то мы думаем точно так же, как английские дети, которые полагают что клетка — естественная сфера попугая, поскольку попугай вне клетки они себе не представляют. Встречаются, разумеется, филистеры-попугай, разделяющие точку зрения своих хозяев, что лучше жить в клетке, чем за ее пределами, во всяком случае, жить там до тех пор, пока есть в достатке кукуруза и конопляное семя. Сре-

ди попугаев попадаются, наверно, даже идеалисты, сумевшие убедить себя в том, что их призвание — осчастливить какую-нибудь семью своим свистом и неустанным повторением слов «Полли красавица» и что, отрекаясь от свободы во имя альтруизма, душа истинного попугая осуществляет свою жизненную миссию. Не пойду, впрочем, слишком далеко и не буду настаивать на существовании теологически мыслящих попугаев, для которых тюрьма — проявление божьей воли, толкающей их на подвижничество. Но в то же время я убежден, что есть рационалистически мыслящие попугаи, которые в состоянии доказать, что люди совершили бы жестокость, если бы выпустили попугая из клетки и обрекли его тем самым на съедение кошкам или даже если бы просто забыли о том, какое деликатное существо попугай, как быстро его нежная от природы душа грубеет в житейских невзгодах. И тем не менее единственные попугаи, которым человек свободного духа может сочувствовать, — это попугаи, решившие не скрашивать никому жизнь до тех пор, пока их не выпустят на свободу»¹.

В этом полемическом фрагменте Шоу использует разные приемы осмеяния: он доводит до абсурда аргументы противника, демонстрирует их несостоятельность, прибегает к неожиданным, но метким сравнениям, пародирует цепь умозаключений своих оппонентов.

Разумеется, возможны самые различные способы осмеяния аргументов противника, и один, пусть даже самый красочный, пример не может их полностью воспроизвести. Наиболее результативный способ — это, пожалуй, продемонстрировать нелепость аргументов и методов рассуждения противника путем развития их *ad absurdum*, умелого их сравнения с каким-либо несообразным действием, применения того же самого аргумента в какой-либо иной области, где нелепость проявляется особенно ярко (пародирование, окарикатуривание и т. д.).

¹ B. Shaw, *The Quientessence of Ibsenism*, Hill and Wang, New York, p. 55—56.

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ОСМЕЯНИЯ НЕ ПО СУЩЕСТВУ, ПРИМЕНЯЕМЫЕ В ПИСЬМЕННОЙ И УСТНОЙ ДИСКУССИИ

Переключение внимания с существа спора на второстепенные вопросы, в которых легче добиться победы, высмеив при этом оппонента. Это можно сделать, незаметно переместив центр тяжести дискуссии с трудного для опровержения тезиса противника на некоторые его не слишком продуманные и неудачные аргументы, которые легко высмеять, дав при этом одновременно понять, что скомпрометирован и сам тезис.

Осмеивающие аргументы ad personam. Вместо опровержения и осмеяния взглядов или аргументов противника практикуется иногда осмеяние самого полемиста.

Умение остроумно говорить или писать может снискать оратору или публицисту симпатии слушателей или читателей. Нельзя, разумеется, назвать это нечестным полемическим приемом, так как по существу это не прием, и острота в полемике выполняет, скорее всего, вспомогательную функцию. Впрочем, не стоит недооценивать остроту. В устной полемике, предшествующей какому-либо решению, принимаемому собравшимися, симпатия аудитории может оказаться решающим обстоятельством.

СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ РАЗЛИЧНЫХ ФОРМ КОМИЧЕСКОГО В УСТНОЙ ПОЛЕМИКЕ

С помощью комического можно подменить тему и отвлечь внимание слушателей от своего собственного неверного тезиса путем преувеличения и осмеяния ошибки, которую в своей аргументации допустил разгорячившийся противник.

Важно и то, что в устной полемике внешне банальным и, если рассматривать их в отрыве от дискуссии, отнюдь не остроумным словам и фразам большую комическую экспрессию сообщает та ситуация, в которой они были произнесены. Контекст может быть иногда столь неповторимым, что попытка пересказать остроумное, с точ-

ки зрения непосредственного наблюдателя, замечание нередко кончается неудачей, даже если он дословно повторяет произнесенные слова.

Именно поэтому в устном споре сильным оружием является иногда молниеносная и остроумная реплика.

Она может вызвать смех аудитории над противником, обескуражить его, лишить уверенности и предопределить его капитуляцию.

Только в процессе устной полемики слушатели в полной мере способны оценить ту быстроту, с какой диспутант реагирует на выпады противника, а сам диспутант, помимо словесной остроты, может использовать ситуационный комизм, а также комизм жеста и интонации.

Пример остроумной реплики мы находим в анекдоте о беседе Диогена с Аристиппом. В ответ на сочувственное замечание Аристиппа, заставшего Диогена в тот момент, когда он варил себе овощной суп: «Если бы ты сумел снискать расположение Дионисия, тебе не надо было бы питаться овощами», Диоген, по преданию, ответил: «Если б ты научился питаться овощами, ты бы мог не раболепствовать перед Дионисием».

Осмеяние как в публицистике, так и в устной полемике имеет, разумеется, свою специфику, но пользуется, как правило, теми же приемами, к которым прибегает искусство. Поэтому нет необходимости приводить типологию различных способов осмеяния в полемике.

САТИРА — ВОИНСТВУЮЩЕЕ ИСКУССТВО

Своим предметом сатира избирает обычно явления, отклоняющиеся от принципиально важных общественных норм, признаваемых художником и его сторонниками. Это явления социально вредные, зачастую опасные (главным образом для тех, кто против них тем или иным образом выступает). Но это не обязательно должно быть моральное зло. Объектом сатиры могут быть глупость и невежество, в особенности тогда, когда, пытаясь выдать себя за свою противоположность, они проявляют требовательность и агрессивность. Последнее, впрочем, может повести к результатам, не предусмотренным этикой.

Недостатки, случайные, поверхностные и легко устранимые, не могут быть подлинным объектом сатиры. Ведь если их поражение предрешено, то они не вызовут типичного для сатиры бескомпромиссного, гневного или презрительного смеха. Смех сатиры всегда обличительный, ядовитый и злой. Сатирическое осмеяние бывает последовательным и целенаправленным, оно подчинено той задаче, которую поставил перед собой сатирик. Задача неизменно состоит в разоблачении и уничтожении какого-либо зла. Оно может выступать как явление относительно самостоятельное или как отрицательная сторона сложного и по сути своей положительного явления. Во втором случае сатирик, борясь со злом, старается одновременно оздоровить явление, имеющее серьезные недостатки, но не заслуживающее осуждения в целом. Сатирик чаще всего не может справиться со злом самостоятельно. Чтоб достичь цели, он должен завоевать расположение общественного мнения и мобилизовать его на борьбу с тем, что сам он считает злом. Лишь в отдельных случаях достаточно разоблачить и продемонстрировать ничтожность и комичность какого-либо явления, чтобы взрыв всеобщего дискредитирующего смеха был равнозначен победе.

Если порока не замечают, сатирик старается сорвать с него маску, продемонстрировать его вредность, вызвать гнев и негодование и мобилизовать силы на борьбу с ним. Если же зло очевидно, но вместе с тем всемогуще и внушает страх, то сатирик пытается нащупать его слабое место, вызвать в сознании его противников чувство превосходства, презрения и таким образом укрепить их дух, убедить, что победа возможна. В подобной ситуации оказывались, например, Свифт, Салтыков-Щедрин и сатирики стран, оккупированных фашизмом. Первая же ситуация типична прежде всего для сатирика социалистического общества в том случае, когда объектом нашествия он избирает недостатки внутренней жизни своей страны. Если сатирик видит эти недостатки, то он должен сделать все возможное, чтоб убедить общество в недопустимости этих явлений и мобилизовать общественное мнение на борьбу с ними. Само собой разумеется, что именно эти явления будут главным образом объектом интереса сатиры, потому что сатирик выдвинет их на первый план или же гиперболизирует их. Если он не сде-

лает этого и вместе с тем постарается создать впечатление, что атакуемое им зло нетипично, что оно имеет второстепенный характер, потому что честные люди составляют большинство и они с детской легкостью сумеют ликвидировать его, то тем самым художник подорвет свою собственную задачу преодолеть отрицательное явление, так как будет способствовать тому, что накал гнева ослабеет: преуменьшив зло, он создаст атмосферу самоуспокоения.

Воинствующий художник не должен, впрочем, в обязательном порядке открыто демонстрировать свое враждебное отношение к злу, свой гнев и презрение; он должен вызвать эти чувства у читателя. Это можно сделать, представив соответствующим образом какие-либо явления. Иногда можно добиться этого путем преувеличения отрицательного явления или же путем своеобразного искажения отдельных его черт с тем, чтоб обнажить и подчеркнуть его пороки. Иногда достаточно выдвинуть явление на передний план, обратить на него внимание или даже изложить объективно факты, с тем чтобы это вызвало неодобрение и повело к активной борьбе. Цели, стоящие перед сатирой, определяют ее характер. Сатирическим произведениям свойственна идейная и эмоциональная активность, а также яркость эмоционально окрашенных оценок, связанных с определенной социальной позицией и принятой самим художником системой взглядов на действительность. Неотъемлемой чертой подлинной сатиры является ее актуальность.

Некоторые авторы склонны приписывать сатире в связи с ее актуальностью лишь злободневный характер и преходящее значение. Кратковременность не представляет собой атрибута сатиры, является лишь свойством заурядных (в том числе, конечно, и сатирических) произведений. Выдающиеся сатирические произведения, которые представляли собой непосредственную реакцию на современные им явления, выдерживают проверку временем, не утрачивая при этом своей художественной ценности и актуальности. Не теряют они актуальности даже тогда, когда прекращают свое существование те объекты, которые они осмеивали, ибо могут найтись явления, схожие в чем-либо с первоначальными объектами сатиры.

Весьма любопытную для теории сатиры проблему ставит Луначарский. Он полагает, что для выяснения су-

щества сатиры очень большое значение имеет ответ на вопрос: «Можно ли смеяться над злом?» Проблема не так уж проста: зло вызывает часто ужас, отчаяние, которое трудно совместить со смехом, традиционно выражающим собой веселье. Смех сатирика порожден желанием осмеять и ликвидировать зло. Сатирик, по мнению Луначарского, пытается заставить смеяться над злом, хочет дать понять своим сторонникам, что зло—феномен, по существу слабый и жалкий. Сатирик пытается преодолеть парализующее его союзников чувство страха перед злом, вскрыть все его слабости и показать противникам зла, что по крайней мере в некоторых отношениях (интеллектуальном, моральном и т. д.) они выше, ибо осмеяние чего-либо равнозначно признанию своего превосходства над осмеиваемым явлением.

Из всего этого Луначарский делает вывод, что свою подлинную силу сатира обретает там, где заново формирующийся класс или социальная группа создали идеологию, превосходящую идеологию господствующего класса, но не развились еще настолько, чтобы победить врага материально. Отсюда победоносный дух этой сатиры, ее ядовитость, отсюда огромная сила ненависти, отсюда, наконец, свойственная ей печаль. Великая сатира, по мнению Луначарского, возникает только тогда, когда осмеиваемое сатириком явление, оставаясь ниже его и его класса с моральной или идеологической точки зрения, представляет собой при этом грозную материальную силу.

Луначарский, однако, ведет речь лишь об одной из принципиально возможных ситуаций, в которых оказывается подчас сатирик. Когда осмеиваемое зло столь сильно и грозно, что парализует своих противников страхом, тогда задача сатирика, как справедливо считает Луначарский, в том, чтобы подбодрить своих сторонников, выковать идею победы. И тогда демонстрируется слабость зла, преуменьшается его могущество. Но иногда общество склонно преуменьшать зло, которое, не представляя собой, правда, могучей и грозной силы, приносит тем не менее значительный вред. В этом случае преуменьшение отрицательных явлений недопустимо. Тут сатирик обязан сконцентрировать свои усилия на том, чтоб разъяснить обществу вредность рассматриваемого явления, чтобы вызвать негодование и мобилизовать общественное

мнение на борьбу со злом. Для достижения этой цели нужно нередко преувеличивать значение и роль отрицательного явления.

Благодаря способности низвергать старые авторитеты, срывать маску с мнимого величия смех — оружие в борьбе за прогресс. В самом деле, те общественные отношения и институты, которые отжили, но не желают уйти добровольно со сцены истории, те люди, которые утратили чувство реальности и живут прошлым или иллюзиями, представляют собой благодарный объект для насмешки. Обратил на это внимание еще Маркс, который писал: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда несет в могилу устарелую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия»¹. Маркса интересовало в данном случае не решение проблем, связанных с теорией комического, он хотел лишь подчеркнуть непреложность развития законов общества, но это его обобщение важно для теории комического. В самом деле, уже отжившие общественные явления, которые тем не менее не желают отказываться от своей социальной роли и вопреки логике истории стремятся сохранить или реставрировать свое господство, несут в себе большой потенциальный заряд комического, который легко обнаружить. Если в этих явлениях осталось еще нечто общественно ценное (скажем, субъективная честность), то их попытки остановить ход общественного развития могут быть трагикомичны и даже трагичны; если же они растеряли все свои ценности и утратили прежнюю силу, они могут вызвать лишь презрительный смех.

Осмеяние служит прогрессу тогда, когда представляет собой оружие, с помощью которого дискредитируются обветшавшие общественные отношения, институты, нравы, идеология и т. д.

Примером многостороннего использования комического в борьбе за прогресс может быть творчество Мольера, являвшегося выразителем интересов паряжающейся французской буржуазии и одновременно носителя рационалистической мысли нового времени, вступившей в борьбу с такими бастионами средневековья, как церковь,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, М., Госполитиздат, 1955, изд. 2-е, стр. 418.

схоластические наука и судопроизводство. «Продажное, неразрывно связанное с пыткой как со средством дознания судопроизводство; агрессивная, нетерпимая церковь, отстаивающая с помощью проклятья и костра свои преимущества и привилегии; полностью подчиненная теологии, закосневшая, обскурантистская и догматическая наука (Сорбонна) — все эти силы объединились в борьбе с рационализмом. Весьма слабыми, — замечает Бой-Железский, — были те средства, которыми перед лицом объединенного духовного и светского могущества располагали борцы за свет». И потому их действия могли быть лишь очень осторожными, а проникновение их идей в общество весьма ограниченным. «И вдруг неожиданное подкрепление. Этот странствующий актер, королевский забавник, располагающий самым сокрушительным оружием — насмешкой, становится в ряды борцов. И случилось чудо: от могучего хохота, разбуженного гением Мольера, содрогнулись стены здания, которое не смогли поколебать объединенные труды мудрецов; от хлынувшего широкой волной смеха шарахаются души мрака, а человеческая мысль начинает развиваться свободно. Легкие стрелы Мольера долетают туда, куда не достают осадные пушки философов; создавая бессмертные типы, рождая бессмертные слова, клеймит он свои жертвы клеймом смеха, после чего те не в силах уже подняться». Догматизм и обскурантизм современной ему официальной науки Мольер осмеивал успешней всего на примере медицины. Значение этой борьбы трудно переоценить. Вот что говорит по этому поводу один из медицинских авторитетов, на которого ссылается Бой-Железский: «Насмешками над клистиром и кровопусканием он спас жизнь большому числу людей, чем Дженнер прививкой оспы». Несмотря на преувеличение, это незаурядная похвала смеху. Не меньшие заслуги приписываются Мольеру и в формировании новой нравственности. Объектом его атаки сделались ревность, а также деспотизм мужниной и отцовской власти. «Сгарнель, или мнимый рогоносец», «Школа мужей», «Школа жён» и «Брак поневоле» — вот главные звенья этой эпопеи об очеловечивании семейных отношений, о борьбе за взаимное понимание и доверие. Мольер доводит до абсурда мысль о том, что к женщине следует относиться как к собственности; многое делает он для того, чтоб изменить нравы. Не каждая эпоха рождает своего Мольера, но

и не он один сумел сделать смех оружием прогресса. Рабле, Свифт, Филдинг, Вольтер, Красицкий, Домье, Салтыков-Щедрин, Гейне, Запольская, Твен, Шоу, Генрих Манн, Маяковский, Эдвард Лир, Брехт и многие другие художники, превосходно владевшие оружием шутки, иронии и насмешки, были борцами за прогресс.

Смех, направленный против врага, поражает его в уязвимое место, обнажает все то, что делает его слабее и ниже, чем он кажется в действительности. Смех способствует тому, что даже очень сильный противник теряет веру в себя, смех укрепляет дух борца.

В классовой борьбе сатирический комизм имеет значение не только как средство дискредитации врага, но и как средство консолидации собственных сил. Особенно важно это в тот момент, когда класс находится еще в периоде роста и не всем его элементам свойственно в равной степени классовое сознание, когда в поступках его представителей проявляются формы культурной отсталости, эгоизм и жалкое стремление подражать высшим классам, с которыми надлежит вести борьбу. Художником, с помощью которого молодая еще тогда французская буржуазия создала великолепную школу внутренней дисциплины, был все тот же Мольер. Значительная часть его комедий посвящена осуждению и осмеянию отдельных представителей буржуазии, формированию их классового сознания и воспитанию их в духе самоуважения. Советские сатирики — Маяковский, Демьян Бедный, Ильф и Петров — уделяли много сил осмеянию таких слабостей молодого общества, строящего социализм, как бюрократизм, псевдомарксистская фразеология, перестраховка и т. п. Не забывали они и о тех представителях пролетариата, которые во многом напоминали собой мольеровского Журдена.

Комическое произведение может служить как наступлению, так и защите, может быть не только революционным, но и консервативным фактором. Авторы комедий часто атакуют тех людей, чья деятельность угрожает существующему порядку вещей, в особенности благополучию господствующего класса. Сатирические атаки консерваторов могут быть направлены как против революционеров, так и против тех, кто противопоставляет себя обществу, способствуя возникновению всякого рода сомнений и колебаний. Сатирическое произведение такого ха-

рактера находит себе рьяных сторонников среди тех, кто стремится сохранить статус-кво, обрести уверенность и укрепить уважение к себе и собственным убеждениям. Комическое играет тогда консервативную роль, поскольку способствует укреплению господствующих социальных отношений и усиливает конформизм общества. Консервативно настроенные группы общества предают осмеянию явления, отклоняющиеся от того, что повсюду считается уместным и нормальным, стараются заглушить возникающие сомнения в справедливости существующего социального порядка, традиционных институтов, нравов и человеческого бытия вообще.

Консервативные тенденции можно обнаружить даже в творчестве выдающихся сатириков.

Материализм осуждал не только Грациан Петровский, требовавший инквизиторских санкций по отношению к «богохульникам». Даже либеральный Красицкий и Адам Нарушевич говорят порой с неудовольствием о «явном разврате маловерия», «безбожных книгах» и т. п. Явно консервативные тенденции можно обнаружить также в комедиях Фредро.

Консерватизм присущ некоторым произведениям и такого противника мракобесия, как Мольер. Одним из убеждений, высказанных косвенным образом в «Ученых женщинах», является мысль о том, что у женщин не должно быть интеллектуальных запросов, что наука не их дело. В этой сфере их ждет лишь осмеяние. Да и Прус не жалел насмешек (правда, добродушных) для поборниц эмансипации. А ведь тенденция интеллектуальной и материальной эмансипации женщин, как таковая, была явлением прогрессивным. Но она была нарушением существующих условностей и традиций, вызвала сомнения и потому подверглась осмеянию даже со стороны выдающихся и прогрессивных умов.

Некоторые советские теоретики комического в прошлом слишком односторонне рассматривали социальную роль комического. Они полагали что «оружие смеха всегда было направлено против мира насилия, социального неравенства, против недостойных человека условий существования»¹, что сатира боролась всегда с социальным

¹ У. Гуральник, Смех — оружие сильных, М., «Знание», 1961, стр. 4.

злом и силами реакции. При этом они не замечали того факта, что комическое используется разными социальными группами в разных целях, что оно может играть не только революционную, но также консервативную и реакционную роль. История дает нам целый ряд примеров, когда прогрессивное осмеивалось реакционерами. Сколько благородных и мудрых мыслей, сколько полезных изобретений, какое множество научных теорий, новаторских произведений искусства, признанных впоследствии, было встречено современниками градом насмешек. Достаточно вспомнить, как было принято творчество Адама Мицкевича и французских импрессионистов, в каком карикатурном виде пытались представить теорию социализма и завоевания всех крупнейших социальных революций. Высмеивались такие изобретения, как железная дорога, велосипед и профилактические прививки. Не следует забывать, что с помощью комического можно не только испровергать, но и утверждать, можно не только привлекать внимание к каким-либо общественным явлениям, но можно также маскировать их. Комедиограф может заострить и обнажить конфликт интересов, взглядов, идеалов, прав, может и затушевать тот же самый конфликт. Смех может приуменьшить зло и тем самым ослабить гнев и негодование. С помощью смеха можно отвлечь от трудных и важных жизненных коллизий и сконцентрировать внимание на второстепенных вопросах. Обаяние смеха и многозначность остроты дают возможность использовать комическое в качестве дымовой завесы, за которой скрываются подчас неблагоприятные намерения. Можно также прибегнуть к смеху и остроте с целью запутать вопрос и уйти от принципиального спора. Прудон, Михайловский, Струве, Каутский, с которыми полемизировали Маркс и Ленин, с помощью парадоксов пытались исказить важнейшие проблемы политической жизни и сознательно или невольно отдаляли их правильное решение.

Распространить настроение успокоенности, ввести общественное мнение в заблуждение, отвлечь внимание от насущных проблем, усыпить бдительность — вот на что делалась не раз ставка в классовой борьбе.

Тенденция к созданию чисто развлекательного искусства, призванного смешить и забавлять и не связанного ни с какой социальной тенденцией, является уже сама по

себе социальной тенденцией, как говорил Луначарский. Так назначение популярных в США комедий типа «sazy comedy» состоит в том, чтобы отвлечь внимание зрителя от пасаущных проблем, от опасных революционных идей. Комедиографу, укрепляющему уверенность социальных групп, которые эту уверенность теряют, гарантирован лучший прием, чем драматургу, который посягает на то, что эти социальные группы считают своей святыней. В особенности средние классы, более умеренные, как правило, и менее честолюбивые, нуждаются в подтверждении своих взглядов и идеалов. Им, как никому, нужны авторитеты, доказывающие, что их жизненные стандарты нерушимы и имеют здоровую основу, что другие образцы далеки от «нормы» и «нерациональны». В искусстве капиталистических стран весьма популярны комические произведения, питающие конформизм и самоудовлетворенность общества.

В американской кинематографии произведения этого типа представляют собой наиболее популярный жанр. Некоторые буржуазные искусствоведы пытаются даже подвести теоретическую базу под эту практику, сделать ее господствующей и исключительной. Альберт Кук, например, считает, что утверждение статус-кво, «глорификация золотой середины» являются не только ведущей, но и единственной, по существу, функцией комедии и подчеркивает тем самым революционные возможности комического. Такая позиция фальшива в той же мере, что и вредна.

О социальной роли и о силе влияния самой острой формы комического — сатирической — свидетельствует также отрицательная, нередко даже враждебная реакция на нее отдельных людей и социальных групп, которым она особенно угрожает. Мне представляется, что можно выделить три способа дискредитации и дискриминации сатиры. Самым простым и распространенным способом можно считать гонения на сатириков и их творчество. Самые выдающиеся не избежали этой участи. Ювенал был сослан в Египет. Рабле дважды спасался бегством. Мольеру лишь благодаря покровительству короля удалось сохранить жизнь после представления «Тартюфа». Неизвестно, какова была бы судьба Свифта, если бы обнаружилось, кто автор памфлета, призывающего к бойкоту английских товаров в отместку за закрытие ирландских

мануфактур. Ибо Уолпол назначил 300 фунтов награды тому, кто назовет имя памфлетиста. Томаш Каетан Венгерский не избежал тюрьмы и вынужден был покинуть родину. На чужбине суждено было умереть и Вольтеру, которого дважды бросали в Бастилию. Тюрьму познали и Домье и Дефо, причем последнему трижды пришлось стоять у позорного столба. Имя Шаудора Петефи фигурировало на втором месте в черном списке полиции Габсбургов, вслед за именем Карла Маркса. Не миновал гонений и М. Твен. Чаплин, несмотря на свою огромную популярность, был так затравлен печатью и реакционным общественным мнением, что навсегда покинул США. Сколь беспощадными могут быть нападки, свидетельствовал Филдинг, один из многих сатириков, испытавших это на себе: «Меня преследовали в частной жизни, вытаскивали на свет подробности моего детства, приписывая мне все низменные пороки, свойственные человеческой натуре. Меня обливали потоками грязи, позоря печатную строку самыми гнусными словами, какие только знает английский язык»¹.

И все же судьба Филдинга не была еще самой ужасной. Только благодаря бегству из фашистской Германии удалось спастись Бертольту Брехту. Менее повезло болгарскому сатирику Алеко Константинову, убитому противниками.

Сатирическое творчество неизменно вызывало активность цензуры, которая запрещала то или иное произведение, а порой приказывала сжигать запрещенные книги. Такова была участь произведений Рабле, Дефо, Вольтера, Гейне и многих других. Сатирические комедии Филдинга послужили непосредственным поводом к тому, что Уолпол издал статут, на основании которого в Англии нельзя поставить ни одной пьесы без согласия лорда-канцлера.

Другой разновидностью гонений па сатиру, в основном в теоретическом плане, представляют собой попытки дискредитировать не только отдельных сатириков и их произведения, но сатиру как жанр. Сторонники этого метода стремятся доказать, что сатира, во-первых, недействительна, что она, во-вторых, недопустима с точки зрения этики, поскольку унижает достоинство человека, и что, в-треть-

¹ Jacobite Journal, 1748.

их, она почти не имеет эстетической ценности, порой находится даже за гранью искусства. Не пощадили и самих писателей, изображая их, как например, Свифта, мизантропами, патологически злобными людьми, для которых творчество было лишь предлогом проявить врожденную агрессивность и враждебность по отношению к другим, или же попыткой излить горечь своих неудач. Гегель, Мередит, Тэн, Честертон — вот лишь самые видные из числа тех, кто отрицал художественную и общественную значимость сатиры. Традиция нападок на сатиру поддерживается и теперь многими буржуазными критиками и теоретиками. Произведениям Свифта, Салтыкова-Щедрина, М. Твена, Гашека и даже Гоголя отказывали в сатирических достоинствах или стремились изобразить их как нечто второстепенное. Им противопоставляли терпимую, исполненную компромисса и спокойствия юмористику, превознося при этом ее гуманистические свойства.

Третья форма борьбы с сатирой — это ассимиляция господствующим классом наследия писателя при одновременном замалчивании сатирической струи и восхвалении иных аспектов его творчества или же интерпретация его произведений в развлекательно-юмористическом свете.

Великолепного сатирика Гейне силились после его смерти изобразить только лириком-романтиком. К лику безвредных весельчаков, развлекающих общество забавными историями, причисляли Твена и Гашека, а также классика венгерской реалистической юмористики XIX века Кальмана Миксата.

Социальная значимость сатиры, а также возможность использовать комическое в политической и идеологической борьбе независимо от искусства — факты вполне доказанные. Можно даже пронаблюдать некую неизбежную и принципиальную связь между периодами общественного брожения и расцветом сатиры. Великие сатирики появлялись и творили, как правило, во времена бурных социальных перемен, войн или в период подъема национально-освободительной борьбы. Сатира, самая боевая форма комедийного творчества, развивается именно в такие эпохи, но при этом не всякий раз появляются выдающиеся писатели-сатирики, так как рождение великих художников зависит не от одной только общественной по-

требности. Характерно, что в такие эпохи наступает расцвет массового сатирического творчества, включая прессу, плакат, а также нелегальные издания, главным образом анонимные. В Польше, к примеру, сатира начинает бурно развиваться в эпоху Возрождения и колтрреформации, но подлинного расцвета достигает в период Просветительства. Как известно, то не были времена застоя и спокойствия. Небывалое наступление воинствующей сатиры принесли с собой в особенности бурные годы Барской конфедерации и Четырехлетнего сейма. Эта эпоха была отмечена острой политической и идеологической борьбой за социальное обновление и независимость. Историки польской литературы сообщают, что не было тогда писателя, который игнорировал бы сатиру. Метод осмеяния и разоблачения оказался, как об этом свидетельствуют времена Четырехлетнего сейма, действенным оружием в борьбе с политическими врагами. Пасквиль становится способом мобилизации общественного мнения. Сатира того периода вторгается во все сферы государственной и общественной жизни. «Для одноразового всеобщего использования, — пишет Алина Александрович, — ...формируется краткий жанр сатиры-листовки, „агитки“». Такую роль играли во времена Четырехлетнего сейма политические загадки, эпиграммы, сатирические биографии, портреты-эпитафии, а также сформулированные в виде катехизиса вопросы-ответы на важнейшие темы дня и т. д. Подобная же активизация массовой сатиры имеет место, как мы уже отмечали, в период фашистской оккупации.

Каждая революционная ситуация вызывала в России заметное оживление сатирической печати. Но самый большой, небывалый подъем сатирической периодики совпадает с обеими русскими революциями. События 1905 — 1907 годов предопределили закат развлекательной юмористики и повели к небывалому расцвету сатирической журналистики. Двадцатые годы вписали новую блестящую страницу в историю русской сатирической периодики. Революционное брожение конца XVIII века вызывает расцвет сатирической журналистики не только во Франции, но также в соседней Германии. Революции 1830, 1848 годов и, наконец, Парижская коммуна, тоже способствовали расцвету политической сатиры вообще и карикатуры в особенности.

О НЕОБХОДИМОСТИ САТИРЫ И О ЕЕ ЗАДАЧАХ В СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ ОБЩЕСТВЕ

Характеризуя общественную значимость сатиры в период построения социалистического общества А. В. Луначарский писал, что «смех был всегда чрезвычайно важной частью общественного процесса. Роль смеха велика и в нашей борьбе, последней борьбе за освобождение человечества»¹. Смех — действенное оружие, которым можно воспользоваться не только в борьбе с врагом, но также для укрепления классовой дисциплины в своих собственных рядах. Для социалистического общества это имеет исключительное значение. Сатира должна не только разрушать, она должна пробуждать уснувшую совесть, острота сатиры должно быть нацелено не только против врага, но и наших недостатков. Ей приходится решать весьма трудную задачу: побеждая зло в общественной жизни и сознании человека, служить делу укрепления социалистического строя, делу распространения и внедрения новой морали. Общественно-экономические социалистические преобразования, к сожалению, не обуславливают автоматически изменений в сфере морали, человеческих отношений и взглядах отдельных людей. В то же время этические требования, предъявляемые к личности, сильно возрастают. При несправедливой общественной системе моральные качества личности не имели столь важного значения, как при социалистическом строе. Морально порочная позиция или мещанские взгляды человека в социалистическом обществе гораздо менее терпимы, чем мещанская позиция мелкого лавочника в буржуазном. Одним из наиболее эффективных видов оружия, которое может и должно быть применено в борьбе за нового человека, и является сатира. К счастью, ушли в прошлое времена, когда высказывались сомнения в праве сатиры на существование наряду с другими жанрами социалистического искусства, когда развитие социалистической сатиры было затруднено позицией критики и теоретическими недоразумениями.

Ликвидация несправедливого социального строя исключила целый ряд традиционных объектов сатиры. Усилилось противостояние злу. Перед сатирой встала в небы-

¹ Луначарский А. В. Собр. соч., т. VIII, стр. 538.

валом еще до сих пор объеме задача: способствовать укреплению существующего социального строя и утвердить нормы новой коммунистической морали. В связи с этим в определенный момент развития возник вопрос: должна ли сатира по-прежнему бороться за положительный идеал, выступая против зла, или же ей следует перейти к непосредственной пропаганде положительного идеала? Эту сформулированную в общих чертах проблему пытались разными способами конкретизировать. Надо ли в сатирическом произведении показывать добро и зло в тех же пропорциях, в которых они существуют в жизни (преобладание добра), или же допустимо концентрированное изображение отрицательных явлений, как это подсказывается самой природой сатиры? Должен ли положительный герой занимать центральное место в сатирическом произведении или же специфика сатиры требует, чтобы его центральной фигурой был отрицательный персонаж? Может ли положительный герой быть смешон или же это недопустимо, поскольку тем самым он будет менее достоин уважения? и т. д.

В дискуссиях, которые разгорелись на грани сороковых-пятидесятых годов в Советском Союзе, мнения разделились. Вначале преобладали сторонники того взгляда, что положительный герой должен занимать главное место даже в сатирическом произведении. Ибо всякое произведение искусства, если оно не отображает положительных сторон советской жизни — так полагали некоторые теоретики, — искажает тем самым действительность и не выполняет своей воспитательной задачи, лишая образцов для подражания. Некоторые критики и литературоведы усматривали новую функцию советской комедии только в непосредственном утверждении всего нового и положительного. Популярная в те годы теория бесконфликтности не была всего лишь теорией, так как именно тогда наблюдается рост популярности комедии положения — пьесы без отрицательных персонажей. Это создавало опасные предпосылки ликвидации сатиры как таковой.

Теория бесконфликтности была преодолена, хотя ее отголоски порой еще слышатся. Теперь не считают, что проблема положительного героя — это главная проблема сатиры, а количество положительных героев в произведении не рассматривается как своего рода показатель «идейности» сатирика. Реализация положительного идеа-

да в сатире осуществляется прежде всего путем отрицания зла, и потому положительный идеал вовсе не обязательно воплощать в образе главного героя, он может проявиться и в способе изображения действительности, в отношении к ней. Специфика сатиры проявляется в том, что главными фигурами сатирической комедии являются отрицательные персонажи. Социалистическая сатира, опираясь на учет реального объективного соотношения добра и зла, пользуется своими художественными средствами. Главная задача — утверждать добро, положительные начала жизни путем обнажения отрицательных сторон действительности и выявления их несостоятельности, их комического характера. Реализации этой главной задачи должны быть подчинены все компоненты сатирического произведения. Положительные герои нужны лишь там и лишь постольку, где и поскольку они могут содействовать осуществлению этой задачи. Социалистическая сатира не составляет в этом смысле никакого исключения. Разумеется, не зло является главным фактором в жизни социалистического общества, но именно оно представляет собой главный объект сатиры. Функция социалистической сатиры — борьба со злом, критика отрицательных явлений; в ее задачу вместе с тем не входит непосредственное изображение положительных начал. В этом отношении социалистическая сатира наследует традиции сатиры минувших эпох. И если новаторской чертой, отличающей социалистическую сатиру от сатиры прошлого, является ее борьба за укрепление существующего строя, то эту свою задачу она выполняет средствами, присущими ей с давних времен. Она высмеивает те явления, которые, возникнув при социализме, противоречат самой сути социалистического строя. Задача эта уже сама по себе достаточно сложна, и нет ни малейшего основания ставить сатире дополнительные задачи, которые она к тому же не в состоянии выполнить. Существует еще одна трудность. Сущности социалистического строя противоречит не только то, что открыто против него выступает, но также то, что порой считает себя, притом искренне, союзником социализма и даже его выражением, его продуктом.

Характер, формы и задачи социалистической сатиры определяются, разумеется, в известной мере ее объектом. В этом отношении единство у теоретиков полное. Хотя в ответе на вопрос, что же, собственно, является объектом сатиры в социалистическом обществе, обнаруживается разница во мнениях. Высказывания на этот счет носят, впрочем, довольно общий характер.

Известный театральный режиссер Н. Акимов справедливо полагает, что нет смысла прибегать к сатире для борьбы с недостатком, который может устранить простая заметка в газете или санкция административного характера. Далеко не всегда предметом сатиры могут быть пороки, караемые законом, пороки несомненные. «Главным предметом сатиры, согласно Акимову, всегда являлись нравы, обычаи и характеры людей, а все это — области, в которых умная и талантливая сатира может принести во много раз больше пользы, чем административные меры. ...Бездушные, холодность, равнодушие, не нарушающая законов враждебность, хамство в рамках корректности способны оказать на нашу жизнь и на нашу работоспособность гораздо больше влияния, чем факт кражи пальто на вешалке или обвешивание в магазине»¹. Именно они должны стать главным объектом сатирического смеха. Эта мысль представляется бесспорной. Сатира, отвергшая этот принцип, будет плоской, утратит свой боевой характер.

Если принять во внимание эффективность борьбы, то вряд ли стоит значительное сатирическое произведение посвящать осмеянию таких пороков, как воровство, взяточничество и т. д. Здесь нечего разоблачать — дело очевидное — и сказать что-либо новое по этому поводу очень трудно. Как сами преступники (воры, растратчики, взяточники и т. д.), так и общество отдает себе отчет в моральной и правовой стороне вопроса. Ни один сатирик не вернул еще закоренелого преступника на стезю добродетели. Использовать сатирическое творчество в борьбе с уголовными элементами стоит только в том случае, когда можно тем самым выявить какие-либо новые формы их активности и мобилизовать общество на борьбу с ними или же привлечь к ним внимание органов, призванных бороться с преступностью. И в то же время, хотя сатира

¹ Н. Акимов. О театре, 1966, стр. 217—218.

в принципе сама по себе бессильна в борьбе с такими явлениями, как протекция, взяточничество, обман клиентов и потребителей, кража социалистической собственности и т. д., но все же факт осмеяния подобных явлений может принести своего рода облегчение тем, кто на собственном опыте ощутил всю пагубность злоупотреблений и, быть может, утратил уже веру в возможность их устранения. Пренебречь эффектом подобного рода нельзя, достижение его представляет собой одну из задач сатиры, правда, не главную ее задачу в условиях социалистического общества.

Социалистическая сатира призвана в первую очередь бороться с теми проявлениями зла, против которых закон бессилён, демонстрировать вредность явлений, которым трудно дать однозначную моральную оценку, поскольку они производят порой впечатление явлений здоровых.

Пора, однако, задуматься и над тем, выполняет ли современная сатира поставленные перед ней задачи на самом деле. В дискуссиях и обсуждениях, имевших место, например, в Польше на протяжении последних пятнадцати лет, польскую сатиру упрекали в отсутствии смелости, перестраховке, беспредметной вежливости, анонимности, художественной и тематической банальности, мелкотемье, склонности подделываться под мешанские вкусы, показной добродетели и т. д. Эти упреки частично справедливы. Самым справедливым и в то же время самым обидным является упрек в том, что сатира избирает мишенью своих нападков второстепенные объекты и что она в своей практике не выходит за рамки избитых тем и мотивов. Если на основе массовой сатирической продукции составить перечень важнейших проявлений зла, препятствующих нам идти к социализму, то напрашивается вывод о том, что более всего нам мешают нерасторопные официанты, грубиянки-продавщицы, молодые жены старых мужей, тещи, родители, готовящие уроки за своих детей, домработницы с непомерными претензиями, черствые чинуши, бестолковые водопроводчики и маляры, пьяницы, длинноволосые юнцы и девицы в мини-юбках. Если бы и в самом деле все обстояло столь благополучно и от социализма нас отделяли бы только длинные волосы и короткие юбки, профессиональные сатирики могли бы частично перекавалифицироваться. Пока что, однако, эта опасность им не грозит.

- Легко, впрочем, критиковать уровень сатирического или, выражаясь более обобщенно, созданного на комической основе творчества, трудней сделать что-либо в этой области. Впрочем, на эту сторону проблемы обращают наше внимание и сами деятели искусства.

Тот факт, что я пишу в первую очередь о сатире, не затрагивая при этом функций и значения юмористики в социалистическом обществе, еще не значит, что я считаю юмор ненужным или менее необходимым для общества.

О познавательной и воспитательной ценности юмористики, а также о житейской пользе такого великолепного дара, каким является чувство юмора (в узком значении этого слова), мне приходилось уже писать в предыдущих главах. Я убежден также, что нам нужны не только сатира и юмористика, но и те художественные жанры, которые связаны с комизмом более элементарным, фарсово-водевильным, развлекательным.

* * *

В заключение мне хотелось бы попросить извинения у читателей этой книги за то, что она не остроумна. В целях самооправдания могу сослаться на смягчающие вину обстоятельства.

Во-первых, может ли обладать чувством юмора человек, который написал о комическом диссертацию?

Во-вторых, если о поэзии не следует писать стихами, а о трагедии патетическим стилем, то, может быть, и о комическом необязательно писать остроумно?

И в-третьих, очень нелегко философствовать в обществе Аристотеля, танцевать под взглядом Улановой, петь, когда тебя слушает Кепура и острить в присутствии Шимона Кобылинского.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

КОМИЧЕСКОЕ И ЕГО ПОЛЬСКИЙ ИНТЕРПРЕТАТОР

Известный русский историк В. О. Ключевский сделал парадоксальное наблюдение: когда умный человек начинает считать себя остроумным, это чаще всего приводит к тому, что становится одним умным человеком меньше и только в редких случаях — одним остроумным больше. Это, конечно, шутка, но в ней заключено зерно глубокой истины. Остроумие — дар бесценный, претендовать на него — неловко и опасно, писать о нем — трудно. Но точно так же трудно писать и о любых других проявлениях комического. Пишущего всегда подстерегает опасность поставить самого себя в смешное положение, превратиться из исследователя сферы комического в ее объект. Известно, что смех в определенном смысле — беспощадное средство самовыявления. В смехе не только выражается отношение к объекту осмеяния, дается его оценка, но вместе с тем просвечивается и сам смеющийся человек, уровень его культуры, характер его вкусов и т. д. В определенной мере это относится и к исследованию природы смеха, точнее, комического. Выбор исследователем объекта изучения, ограничение им сферы комического, характер раскрытия его природы и т. д. — во всем этом обнаруживается не только выявление сущности комического, но и раскрываются некоторые характерные особенности интеллектуального уровня самого исследователя.

Богдан Дземидок — человек, несомненно, умный и остроумный. Во «Введении» к польскому изданию своей книги он ссылается на Тадеуша Бой-Желенского, слывшего в свое время одним из самых остроумных поляков и риск-

вувшего потерять свою репутацию созданием собственной теории смеха. Бой-Желенскому было что терять, и тем не менее он рискнул. Б. Дземидок не устоял перед соблазном и написал интересную книгу о комическом, но, как он сам замечает, его собственный риск был невелик — терять ему было нечего. Быть может, это и так. Ему, как автору первой книги, терять действительно было нечего, но «приобрести» он мог многое. Он мог приобрести печальную репутацию человека, лишешного чувства смешного, но взявшегося судить о предмете для него неведомом. К счастью, этого не произошло и книга «О комическом» стала заметным явлением среди теоретических исследований последнего десятилетия.

Книга Б. Дземидока вышла в свет в 1967 году. Написана она была еще ранее, в 1963—1964 годах. С тех пор прошло десять лет, и естественно, что в ней содержатся такие положения, которые требуют иногда более свежего подхода, уточнений и отчасти даже пересмотра. Можно не сомневаться в том, что, если бы книга создавалась теперь, автор использовал и учел бы идеи, выдвинутые в литературе социалистических стран в самые последние годы. В частности, уже после опубликования книги Б. Дземидока вышли в свет такие интересные и содержательные исследования, как книги Юрия Борева «Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия» (М., «Искусство», 1970) и Исаака Паси «Смешното» (София, «Наука и искусство», 1972), посвященные общей теории комического, а также работы, в которых исследуется более узкий круг вопросов, как, например, книга Б. Мипчина «Сатира в эстетике социалистического реализма» (Киев, «Наука думка», 1967) и А. Н. Лука «О чувстве юмора и остроумия» (М., «Искусство», 1968). В этих книгах ряд вопросов, освещенных Б. Дземидоком, ставится под несколько иным углом зрения, и читатель, интересующийся проблемами теории комического, соотнося эти работы, без особого труда сумеет установить как сходство, так и различия между ними. Но при всех условиях книга Б. Дземидока будет прочитана с интересом и пользой как специалистами, так и более широким кругом читателей.

В книге содержится значительный информационный материал. Автор вводит в свое исследование многие данные, которые не получили освещения в советской лите-

ратуре. Это относится как к изложению различных концепций комического в литературах европейских стран, так и, особенно, к характеристике такого рода концепций в Польше. Для советского читателя эти последние представляют особый интерес и потому, что они у нас менее известны, и потому, что они позволяют установить взаимоотношения и взаимосвязь между разработкой этой проблемы в исследованиях польских и советских авторов. Эта задача облегчается тем, что в книге достаточно широко представлены взгляды советских авторов, хорошо известные нашему читателю.

Уже сама по себе богатая насыщенность книги Б. Дземидока конкретным, недостаточно освоенным в нашей литературе теоретическим материалом может обусловить заинтересованность читателя. Однако цепность книги не в этом или, скажу точнее, не только в этом. Б. Дземидок стремится не к эмпирическому описанию, а, напротив, его интересуется типология концептуальных представлений о природе комического. При этом он обращается к громадному теоретическому материалу, к истории эстетических учений о комическом от Аристотеля до шестидесятых годов XX века. Автор полагает, что все существовавшие в истории учения о комическом могут быть сведены к пяти основным типам, в зависимости от того, каким основным критерием они пользуются в определении сущности комизма. По его мнению, эти теории можно классифицировать следующим образом: «1. Теория негативного качества комического объекта и превосходства субъекта познания комического. 2. Теория деградации. 3. Теория контраста. 4. Теория противоречия. 5. Теория отклонения от нормы». Кроме пяти основных типов теорий комического, Б. Дземидок называет еще и шестой тип — несамостоятельных концепций, в которых переплетаются идеи различных учений, и потому он называет их теориями «пересекающихся мотивов». Автор предпринимает интересную попытку и другого типологического подхода, сводя, по существу, все концепции комического к трем группам в зависимости от того, в чем каждая из них усматривает источник комизма. Сам Б. Дземидок и называет три таких группы, к которым он относит теории, во-первых, «объективистские», во-вторых, «субъективистские» и, наконец, в-третьих, «реляционистические». Последней группе теорий отдано предпочтение в книге.

К теориям объективного характера в книге относятся те концепции, сторонники которых считают, что источник комического заключен в самих объектах осмеяния, в «предметах» объективного мира; согласно субъективным теориям, суть комизма заключена не в объектах, не в явлениях самой жизни, а лишь в характере человеческого переживания, в присутствии человеку чувству смешного. И, наконец, сущность реляционистских концепций, которые иначе можно было бы назвать «субъектно-объектными», выражается в том, что природа комического раскрывается как определенный тип взаимоотношений между объектами оценки и воспринимающим субъектом.

Здесь следует оговориться. В советской эстетической литературе понятие «реляционизм» применительно к раскрытию природы комического не имеет хождения. И термин «реляционизм», чрезвычайно широко используемый в книге Б. Дземидока, не представляется, на наш взгляд, достаточно удачным.

Реляционизм — понятие, заимствованное автором из гносеологической области. Реляционистские взгляды, сформировавшиеся главным образом в кантианской философии, представляют собой гносеологическую концепцию, в которой познание рассматривается не как процесс отражения субъектом объекта, а лишь как *отношение* между субъектом и объектом, между понятиями и действительностью. Более того, не только познание, но и объективный мир рассматривается реляционистской гносеологией как сфера логических отношений. Реляционизм в гносеологии — концепция идеалистическая и агностическая.

Перенося понятие реляционизма в область эстетики, Б. Дземидок, разумеется, вкладывает в него совершенно иной смысл. Он пользуется понятием реляционизма в эстетике, полностью оставаясь на позициях теории отражения. Понятие же это, быть может, здесь уместнее сказать — термин, привлекает его лишь постольку, поскольку это позволяет автору ввести в свою концепцию категорию *отношения*. Смысл реляционизма он и усматривает в том, что природа комического выявляется не как нечто присутствующее только объекту или только субъекту, а как определенное отношение между ними. Это существенно. Но нельзя не учитывать, — и автор это учитывает, — что так называемые реляционистские концепции могут носить как материалистический, так и идеалистический характер.

Б. Дземидок интерпретирует проблему субъекта и объекта со строгих материалистических позиций, и поэтому то содержание, которое он вкладывает в понятие реляционистских концепций комического, дает ему достаточные основания пользоваться в своей книге этой терминологией.

Конечно, такое трудное дело, как определение природы комического, а тем более попытка классификации учений о комическом в истории эстетической мысли, естественно, не может быть, бесспорно, решена в одной работе. Система классификации, предлагаемая в любом исследовании, должна быть в известной мере открытой и оставлять место для новых подходов и соответствующих корректировок.

Принципы классификации, предложенные в настоящей книге, заслуживают внимания. Однако они вызывают и некоторые возражения. Так, трудно провести точную границу между теорией отрицательного признака и теорией деградации, между теорией контрастности и теорией противоречия, хотя они, конечно, не тождественны. Но по своей коренной философско-эстетической сущности эти группы теорий имеют общие основания. Фактически в классификации Б. Дземидока выступают не противоречащие друг другу, не взаимоисключающие, а дополняющие друг друга концепции: во-первых, автор называет концепцию, которая в той или иной степени усматривает сущность комического в объекте, а во-вторых, концепцию, которая переносит центр тяжести на выявление контраста между объектом и его фоном (его окружением), но эти концепции — не антагонисты. Здесь как раз и следовало наметить пути их взаимосоприкосновений.

В книге Б. Дземидока представлен верный в своей основе ведущий принцип классификации взглядов на природу комического с точки зрения взаимоотношений комедийного объекта и воспринимающего субъекта. Такая принципиальная постановка вопроса представляется плодотворной, но при правильной исходной посылке она нуждается в соответствующих уточнениях. Само взаимоотношение субъекта и объекта, как это было показано еще в ходе развития немецкой классической философии, включает в себя различные аспекты: первый — отношение объекта к субъекту; второй — отношение субъекта к объекту и, наконец, третий — характер самого отношения. Автор книги оставил вне рассмотрения эти аспекты, а

между тем и методологически, и по существу они очень важны, и, если бы это было сделано в книге, ее концепция была бы выражена полнее и убедительнее.

Классифицируя различные концепции, Б. Дземидок не придерживается хронологического принципа изложения. Его интересует логика возникновения и развития взглядов на комическое, и поэтому он часто соединяет, как представителей одного и того же направления в развитии взглядов на комическое, мыслителей и художников самых разных, как, например, Гоббса и Стендаля. Вместе с Б. Дземидоком мы не стоим на той точке зрения, будто единство логического и исторического требует обязательного соблюдения хронологической последовательности. Однако своеобразный «импрессионизм» в последовательности изложения и группировке идей различных теорий в книге в отдельных случаях грешит против историзма и приобретает характер чисто формального описания тех или иных признаков, имеющих различный смысл в концепциях, к которым обращается автор. Так, например, не обосновано в книге суждение, согласно которому автор считает основоположниками теории противоречия Шопенгауэра и Гегеля. Формально этот признак (контраст) выдвигали оба, но теория комического у них разная. Автор прекрасно понимает, сколь различны и даже противоположны концепции комического в работах Фрейда и Луначарского. Между тем сказывающаяся порой в книге излишняя увлеченность чисто структурной характеристикой рассматриваемых им концепций привела к тому, что Фрейд и Луначарский представлены в одном ряду, и изложение взглядов Луначарского идет сразу же вслед за анализом концепций Фрейда. Однако в интересах истины нельзя не отметить, что в анализе содержания концепций Фрейда и Луначарского Б. Дземидок не допускает никаких сближений. В противовес асоциальности фрейдовской концепции автор всячески подчеркивает социальные аспекты комического в том виде, в каком они представлены в работах А. В. Луначарского. И поэтому отмеченная выше последовательность изложения вызывает явное недоумение.

Книга Б. Дземидока композиционно как бы делится на две части. Первая посвящена проблеме классификации, о чем речь и шла выше. Во второй автор выявляет сущность комизма и его разнообразные проявления. Не будем

пересказывать содержания книги; заметим лишь, что рассмотрение им таких традиционных в теории комического категорий, как юмор, сатира, ирония, в некоторых отношениях представлено оригинально и заслуживает внимания. Вся эта вторая часть книги в основном соответствует уровню современной эстетической науки. Однако и здесь одно положение — и притом существенное — недостаточно разработано. Б. Дземидок считает целесообразным выделять два типа комизма — сложный и простой. Первый, по его мнению, носит аксиологический характер, он связан с оценкой и рефлексией и относится к сложным явлениям жизни. Одним из типичных его проявлений является сатира. Простой комизм схватывает смешные явления, не требующие социальной оценки. Сама идея выявить наряду с социально острыми проявлениями комизма и такие его сферы, которые являются обычным выражением чувства радости, веселья и т. д., является интересной, и ее разработка полезна. Но различие между ними не устанавливается водоразделом — есть ли социальная оценка? Такая оценка есть всегда, хотя она может быть выражена и весьма опосредствованно.

Мне думается, что в книге Б. Дземидока такая постановка вопроса сопряжена с отождествлением понятий комического и смешного. По этому вопросу автор полемизирует с получившим широкое признание в советской эстетической литературе разграничением этих понятий, согласно которому комическое рассматривается именно как смех, социально окрашенный. Здесь не место для полемики. Отметим только, что такое разграничение вытекает из разработанной в советской эстетике марксистской концепции эстетического, в соответствии с которой оно рассматривается как объективная ценность явлений жизни для человечества, ценность, сформировавшаяся на основе его общественно-исторической практики. В книге Б. Дземидока немало места отведено полемике с советскими авторами. Мы не оцениваем этой полемики, советский читатель сам легко разберется, в чем польский автор прав и в чем неправ.

В содержательной книге Б. Дземидока содержатся и некоторые другие спорные положения, есть в ней неточности. Так, например, трудно согласиться с тем, что смех юмориста носит всегда сочувственный характер, а «едкость и мрачность» сарказма выводят его якобы за преде-

лы комического. Неудачной представляется и оброненная в книге мысль, будто современная сатира — скорее исследователь, чем борец. Автором здесь сделано интересное наблюдение: в современной сатире, как и в других видах и жанрах искусства, особенно в литературе, необычайно усиливается аналитическое, исследовательское начало. Но разве это в какой бы то ни было мере умаляет значение ее действительной функции, ее способности активного вторжения в жизнь? Не наоборот ли? Альтернативы — сатира борец или исследователь — не существует, и неудачная формулировка автора представляется в книге тем более странной, что она не соответствует ее концепции, очень хорошо выявляющей социальное назначение сатиры. Если же автор имеет в виду не всякую сатиру, а лишь абсурдистскую и подобную ей, то она, конечно, не может быть определена и как исследовательская.

Мы сочли необходимым указать на некоторые просчеты и недостатки и вопреки распространенной формуле не можем сказать, что они не снижают ценности книги. Если бы не снижали, не были бы недостатками. Но не наличием этих просчетов определяется наше отношение к этой книге. Работа Б. Дземидока — умная, современная книга, автор серьезно исследует в ней одну из наиболее сложных и важных эстетических проблем, и делает он это в различных планах — жизненном, искусствоведческом, литературоведческом. Читается книга легко, многие ее страницы написаны изящно и остроумно. Включенная в книгу обширная библиография вопроса сделана научно добросовестно и полно. В нее вошли работы, опубликованные в разных странах в самое последнее время.

Книга Б. Дземидока заслуживает внимания нашего читателя.



В основном книга «О комическом» издается на русском языке без существенных изменений. Из книги исключено «Введение», в известной мере сокращен текст, главным образом в тех разделах, где излагается хорошо известный советскому читателю материал. Для советского издания автор специально дописал параграф, посвященный вопросам сатиры в социалистическом обществе и расширил библиографию.

А. Зись

БИБЛИОГРАФИЯ

- «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, 2, М., «Искусство», 1957.
- Ленин В. И., Философские тетради, М., 1947.
- Абрамович Г., Введение в литературоведение, М., 1955, стр. 255—278.
- Акимов Н., О театре, Л., «Искусство», 1962, стр. 185—226.
- Авикст А., Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, М., 1967.
- Арнольди З., Комическое в кино, М., 1928.
- Барнет Б., Заметки о кинокомедии.—«Вопросы киномрамури», вып. I, М., «Искусство», 1954.
- Бахтия М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., Гослитиздат, 1965.
- Белинский В. Г., Собрание сочинений в 3-х томах, М., 1948.
- Берков П., О сатире народов СССР.—Сб. «Сатира и юмор в поэзии народов СССР», Л., «Советский писатель», 1951, стр. 3—16.
- Блок А., Ирония.—Собрание сочинений в 12-ти томах, т. 8, Л., «Советский писатель», 1936.
- Блюм В., Возродится ли сатира? — «Литературная газета», 1930, 3 марта; 1949, 5, 9, 12 февраля.
- Богданов А., Тайна смеха. (Научно-популярный очерк).—«Молодая гвардия», М., 1923, № 2 (9), стр. 175—180. (О природе комического. О теориях комического Л. Нуарэ и А. Бергсона.)
- Богданов М. Б., Сербская сатирическая проза конца XIX — начала XX века и некоторые вопросы теории сатиры, М., 1962, стр. 7—48.

- Борев Ю. Б., О комическом, М., 1957.
- Борев Ю. Б., Брехт и эстетическое богатство характера.— Сб. «Социалистический реализм и классическое наследие», М., Гослитиздат, 1960, стр. 341—426.
- Борев Ю., Национальные особенности юмора.— Сб. «Проблемы развития литературы СССР», М., 1964, стр. 358—385.
- Борев Ю., Комическое.— Введение в эстетику, М., «Советский художник», 1965.
- Борев Ю., Комическое, М., «Искусство», 1970.
- Буров А., Смех — оружие в борьбе нового со старым, «Искусство кино», 1952, № 11.
- Бушмин А., О художественном преувеличении.— «Литературная газета», 1956, 7 января.
- Бушмин А., Сатира Салтыкова-Щедрина, М.—Л., Издательство Академии наук СССР, 1959.
- Винокуров Ю., О некоторых вопросах кинокомедии.— «Искусство кино», 1952, № 12.
- Выходцев П. и Ершов Л., Смелее разрабатывать теорию советской сатиры.— «Звезда», 1953, № 2, стр. 146—156.
- Выготский Л., Психология искусства, М., 1968.
- «А. И. Герцен об искусстве», М., «Искусство», 1954.
- «Гоголь о комическом и комедии», СПб., 1880.
- «Н. В. Гоголь о литературе», М., Гослитиздат, 1952.
- Горький М., О литературе.— М., «Советский писатель», 1937.
- Гуральник У., Смех — оружие сильных, М., 1961.
- Дзверин И. А., Проблема сатиры в революционно-демократической эстетике, Киев, 1962.
- Евнина Е. М., Франсуа Рабле, М., Гослитиздат, 1948, стр. 251—252.
- Ермилов В. В., Н. В. Гоголь, М., «Советский писатель», 1953.
- Ермилов В. В., Чехов, М., 1959, стр. 63—114.
- Ершов Л., Советская сатирическая литература, М.—Л., «Художественная литература», 1955, стр. 39.
- Ершов Л. Ф., Советская сатирическая проза 20-х годов, Л., Издательство Академии наук СССР, 1960, стр. 283.
- Ершов Л., Идеал, героическое и сатира.— Сб. «Герой современной литературы», М.—Л., 1963, стр. 259—292.
- Ершов Л. Ф., Из истории советской сатиры, Л., 1973.
- Ефимов Б., 40 лет. Записки художника сатирика, М., 1961.
- Зисль А., Лекции по марксистско-ленинской эстетике, М., Издательство ВТО, 1964.

- Зясь А., Искусство и эстетика, М., «Искусство», 1967, стр. 263—287.
- Зунделович Я., Поэзия гротеска.—Сб. «Проблемы поэтики», М.—Л., «Зиф», 1925.
- Каган М. С., Лекции по марксистско-ленинской эстетике, Л., 1971, стр. 199—211.
- Карягин А. А., Комическое. Сб. «Марксистско-ленинская эстетика», под ред. М. Ф. Овсянникова, М., 1973, стр. 119—128.
- Кирпотин В., Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина, М., Госполитиздат, 1957, стр. 477—568.
- Киселев И., Конфликты и характеры, М., «Советский писатель», 1957, стр. 164—254.
- Лимантов Ф., Об эстетической категории комического.—«Ученые записки ЛГПИ им. А. Герцена», т. 162, ч. II, Л., 1959.
- Лук А. Н., О чувстве юмора и остроумии, М., «Искусство», 1968.
- Луначарский А. В., Основы позитивной эстетики, Москва — Петроград, 1923.
- Луначарский А. В., Будем смеяться.—«Театр и революция», М., 1924.
- Луначарский А. В., О смехе.—«Литературный критик», 1935, № 4.
- Макарян А., О сатире, М., «Советский писатель», 1967.
- Мани Ю., О гротеске в литературе, М., 1966.
- Мейерхольд В., О театре, СПб., 1913, стр. 166—173.
- Минчин Б. М., Деякі питання теорії комічного, Київ, Вид-во Академії наук УРСР, 1959.
- Михалков С., Моя профессия, М., 1962, стр. 49—55, 63—82.
- Молдавский Д., Товарищ смех.—«Звезда», 1956, № 8, стр. 169—179.
- Молдавский Д., Добро пожаловать, Пародия! — «Звезда», 1956, № 12, стр. 144—151.
- Морозов А., Пародия как литературный жанр.—«Русская литература», 1960, № 1, стр. 48—77.
- Московский А. П., О природе комического, Иркутск, 1968.
- Николаев Д., Смех — оружие сатиры, М., 1962.
- Новик И. Б., О характере противоречий социалистического общества и проблема трагического в марксистско-ленинской эстетике.—«Ученые записки Пермского университета», т. 12, вып. 2, 1957.
- Нусинов И., Вопросы жанра в пролетарской литературе.—«Литература и искусство», 1931, № 2—3, 27—43.
- Образцов С., Моя профессия, М., 1950.

- Овсянников М. Ф., *Философия Гегеля*, М., Соцэкгиз, 1959, стр. 234—235.
- «О мастерстве сатиры». Сборник статей. Ред. К. Иманалиев, вып. I, Фрунзе, 1960.
- Пянский Л., *Реализм эпохи Возрождения*, М., 1969, стр. 87—223.
- Плоткин Л. А., *О путях развития русской сатиры. Русская сатира XIX—начала XX века*, М.—Л., 1960.
- Плучек В., *Лучшие из доказательств нашей чистоты и силы.*—«Октябрь», 1958, № 6.
- Подскальский Зденек, *Вопросы воплощения комического образа в кино (по материалам чехословацкой послевоенной кинокомедии). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения*, М., Всесоюзный гос. институт кинематографии, 1954.
- Подскальский З., *О комедийных выразительных средствах и комическом преувеличении.*—«Искусство кино», № 8, 1954.
- Попов И. И., *О юморе в сравнении с сатирой.*—«Философские записки», вып. 4, Воронеж, 1964, стр. 169—200.
- Поспелов Г., *Теория литературы*, М., Учпедгиз, 1940.
- Поспелов Г. Н., *Творчество Гоголя*, М., Учпедгиз, 1953.
- Поспелов Г., *Смех Гоголя*—Сб. «Н. В. Гоголь», М., Издательство МГУ, 1954.
- Прозоров В., *О художественном мышлении писателя-сатирика*, Издательство Саратовского университета, 1965.
- Рубинштейн С. Л., *Основы общей психологии*, М., 1946.
- Сахновский-Панкеев В., *О комедии*, Л.—М., «Искусство», 1964.
- Слонимский А., *Техника комического у Гоголя*, Пг., 1923.
- Смолянинов И., Боров Ю., *Трагическое и комическое.*—Сб. «Вопросы марксистско-ленинской эстетики», М., Госполитиздат, 1956, стр. 101—142.
- «Советская комедия в наши дни».—«Октябрь», 1958, № 6, стр. 149—171. Статьи Н. Акимова, В. Плучека, Ю. Борева, Л. Варлаховского, В. Раздольского, В. Шапса, Р. Юренева, А. Яковлева, Л. Шейнина.
- Соколов И., *Сюжет и характер кинокомедии.*—«Искусство кино», 1940, № 3.
- Сретевский Н., *Историческое введение в поэтику комического*, ч. I, Ростов-на-Дону, 1926.
- Столович Л., *Эстетическое в действительности и в искусстве*, М., 1959, 92—99.
- Сторчак К., *Заметки о сатире.*—«Советская Украина», Киев, 1956, № 4, стр. 162—167.

- Тимофеев Л. И., Теория литературы, М., Учпедгиз, 1948, стр. 85, 356—364.
- Томашевский Б., Теория литературы, М.—Л., ГИХЛ, 1928, стр. 162—180.
- Трифорова Т., Смех — дело нешуточное.—«Театр», 1962, № 7.
- Тронский И. М., История античной литературы, Л., Учпедгиз, 1947, стр. 155—156, 164, 324—325.
- Фролов В., О советской комедии, М., ГИХЛ, 1954.
- Фролов В., Жанры советской драматургии, М., «Советский писатель», 1957.
- Фролов В., Чем жива комедия? — «Театр», 1961, № 5.
- Чернышевский Н. Г., Эстетические отношения искусства к действительности, М., 1955.
- Чернышевский Н. Г., Эстетика, М., 1958.
- Чуковский К., От двух до пяти, М., 1961.
- Шкловский В., Заметки о прозе русских классиков, М., «Советский писатель», 1953, стр. 141—142.
- Шохин К., О трагическом герое и комическом персонаже, М., «Искусство», 1961.
- Щепилова Л., Введение в литературоведение, М., Учпедгиз, 1956, стр. 226—254.
- Щербина А. А., Сущность и искусство словесной остроты (каламбур). К вопросу о специфике языкового мастерства в русской советской комедии, Киев, Издательство Академии наук УССР, 1958.
- Эвентов И., Смех — признак силы (заметки о сатире).—«Вопросы литературы», 1962, № 7.
- Эвентов И., Остроумие схватывает противоречие (о некоторых вопросах теории сатиры).—«Вопросы литературы», 1973, № 6, стр. 116—134.
- Эвентов И., Сила сарказма. Сатира и юмор в творчестве М. Горького, Л., 1973.
- Эйзенштейн С., Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 299.
- Эльсберг Я. Е., Вопросы теории сатиры, М., «Советский писатель», 1957, 427 стр.
- Эльсберг Я., Трагическое и комическое. Сб. «Основы марксистско-ленинской эстетики», М., 1960, стр. 445—461.
- Юрнев Р., Механика смешного.—«Искусство кино», 1964, № 1.
- Юрнев Р., Смешное на экране, М., «Искусство», 1964.
- Юткевич С., Высокое искусство смешного.—«Искусство кино», 1970, № 3.

Яранцева Н. А., Трагическое и комическое. Сб. «Природа и функции эстетического», М., 1968, стр. 255—280.

Ястребова Н., Категории эстетики в их отношении к идеалу.— «Вопросы литературы», 1964, № 11, 127—141.

БИБЛИОГРАФИЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ТРУДОВ ПО ТЕОРИИ КОМИЗМА

I

Arystoteles: Poetyka, [w:] Trzy poetyki klasyczne, Wrocław 1951

Aubouin Elie: Les genres du risible: Ridicule, comique, esprit, humour, Marseille 1948

Aubouin Elie: Technique et psychologie du comique, Marseille 1948

Bain Aleksander: The Emotion and the Will, London 1865

Bergler Edmund: Laughter and the Sense of Humor, New York 1956

Bergson Henryk: Śmiech. Studium o komizmie, Lwów 1902

Boriew Juri: Über das komische, Berlin 1960

Boy-Zelenski Tadeusz: Śmiech, [w:] Pisma t. XVIII, Warszawa 1959, S. 7—29

Bystron Jan: Komizm, Wrocław 1960

Collins-Swabey Marie: Comic Laughter. A philosophical Essay, New Haven and London 1961

Dziemidok Bohdan: O komizmie, Warszawa 1967

Eastman Max: Sense of Humor, New York 1922

Eastman Max: Enjoyment of Laughter, Rochester 1937

Fischer Kuno: Über den Witz, Heidelberg 1889

Feibleman James: In Praise of Comedy, New York 1939

Freud Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum unbewussten, Frankfurt am Main 1958

Goldstein Jeffrey H. and McGhee Paul E. (eds.): The psychology of Humor. Theoretical perspectives and empirical issues, New York 1972

Gregory J. C.: The Nature of Laughter, London 1924

Greig J. Y. The Psychology of Laughter and Comedy, New York 1923

Groos Karl: Einleitung in die Aesthetik, Gissen 1892

Grothjahn Martin: Beyond Laughter. Humor and the Subconscious, New York 1966

Hazlitt William: On wit and humour [w:] Lectures on the English writers, London 1819

- Hecker Ewald: *Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, Berlin 1873
- Hegel Georg: *Wykłady o estetyce t. I*, Warszawa 1964, ss. 108—118, 471—472
- Hegel Georg: *Wykłady o estetyce t. II*, Warszawa 1966, ss. 140—146, 277—292.
- Hegel Georg: *Wykłady o estetyce t. III*, Warszawa 1967, ss. 621—684
- Hirsch Wolfgang: *Das Wesen des Komischen*, Amsterdam und Stuttgart 1959
- Hobbes Tomasz: *Elementy filozofii t. II*, Kraków, 1956
- Höfding Harold: *Psychologia*, Warszawa 1911
- Janson F.: *Definition du Comique*, Bruxelles 1947
- Jean Paul: *Vorschule der Aesthetik*, Hamburg 1804
- Jünger G.: *Ober das Komische*, Zurych 1948
- Kant Immanuel: *Krytyka władzy sądenia*, Warszawa 1964
- Kimmins C. W. *The Springs of Laughter*
- Kline L. W. *The psychology of humor*, «American Journal of Psychology» 1907, No. 18 ss. 421—441
- Kleindler Juliusz: *Z zagadnień komizmu*, [w:] *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956
- Koestler A.: *The Act of Creation*, New York 1967, ss. 27—97
- Kraepelin E. *Zur Psychologie des Komischen*, [w:] *Philosophische Studien t. II*, 1885
- Kris Ernst: *Psychoanalytic Exploration in Art*, New York 1964, part III *The Comic*, ss. 173—239
- Krzyżanowski Julian: *Komizm w literaturze*, [w:] *pracy zbiorowej Studia z dziejów kultury polskiej*, Warszawa 1949
- Lalo Charles: *Esthétique du rire*, Paris 1949
- Leacock S. B.: *Humour: Its theory and technique*, London 1935
- Lemke Karol: *Estetyko*, Lwów 1901, patrz roz. *Komiczność*, ss. 96—107
- Lipps Theodor: *Komic und Humor*, Hamburg und Leipzig 1898
- Lipps Theodor: *Grundlegung der Aesthetik*, Leipzig 1914, patrz: *Die Komik...* ss. 573—584 oraz *der Humor* ss. 585—593
- Lissa Zofia: *O komizmie muzycznym*, «Kwartalnik Filozoficzny» 1938
- Ludovici Anthony M.: *The Secret of Laughter*, London 1932
- McDougall William: *The Theory of Laughter*, «Nature» 1903, No. 67, ss. 318—319

- McDougall William: Why do we laugh, «Scribners» 1922, No. 71, ss. 359—363
- McDougall Willaam: An Introduction to Social Psychology, London 1960, ss. 387—397
- Menon U. K. A. Theory of Laughter, London 1931
- Monro D. H.: Argument of Laughter, Melbourne 1951
- Passy Isak: Smiesznoto, Sofija 1972
- Piddington Ralph: The psychology of Laughter. A study in social adaptation, London, 1933
- Rapp Albert: The origins of wnt and humor. New York 1951
- Roetschi Robert: Der ästhetische Wert des Komischen und das Wesen des Humor, Berlin 1915
- Schopenhauer Artur: Die Welt als Will und Vorstellung t. II
- Seward Samuel: The Paradox of the Ludicrous, Etanford University Press 1930
- Spencer H.: Fizjologia śmiechu, [w:] Szkice filozoficzne cz. II, Warszawa 1833
- Stendhal: Racine i Szekspir, Warszawa 1957, zob eseje: Śmiech ss. 147—158, oraz O śmiechu ss. 267—291
- Stern Alfred: Philosophie du rire et des pleurs, Paris 1949
- Sully James: An Essay of Laughter, London 1902
- Sypher Wylie: The Meanings of Comedy, [w:] pracy zbiorowej Comedy, New York 1956
- Tarachow Sidney: Remarks on the Comic Process and Beauty, «Psychological Quarterly» 1949, No. 18, ss. 215—226
- Trzynadlowski Jan: Komizm, [w:] Studia literackie, Wrocław 1955
- Ueberhorst Karl: Das Komische, Leipzig 1896
- Victorov Dawid: Le rire et le risible, Paris 1952
- Vischer Franz: Aesthetik oder Wissenschaft das Schönen t. I, Leipzig 1846
- Witwicki; Władysław: Psychologia t. II, Lwów 1922, patrz: Analiza komizmu, ss. 191—210
- Worcester Dawid: The Art of Satire, Cambridge, Mass 1940
- Zamach Shlomo: Theory of Laughter, «Journal of Aesthetics and Art Criticism» vol. XVII, No. 3, r. 1959, ss. 311—329
- Ziomek Jerzy: Zur Frage des Komischen, Zagadnienia Rodzajów Literackich t. VIII, zesz. 1 (14), Żoź 1965

- Bergler Edmund: *Laughter and the sense of Humor*, New York 1965, ss. 1—41
- Corrigan Robert ed.: *Comedy: Meaning and Form*, San Francisco 1965
- Dziemidok Bohdan: *O komizmie*, Warszawa 1967, ss. 9—45
- Dziemidok Bohdan: *Radzieccy estetycy i teoretycy sztuki o komizmie*, «Estetyka» rocz. IV, Warszawa 1963, ss. 173—198
- Gregory J. C.: *Some theories of laughter*, «Mind» 1923, No. 32, ss. 328—344
- Greig J. Y. T.: *The psychology of laughter and comedy*, New York 1923, Appendix
- Herrick Marvin: *Comic Theory in the sixteenth Century*, Urbana 1964
- Keith-Spigel Patricia: *Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues*, [in:] *The Psychology of Humor. Theoretical Perspectives and Empirical Issues*, edited by Coldstein J. H. and McGhee P. E., ss. 3—39
- Lauter Paul ed.: *Theories of Comedy*, Garden City, New York 1964
- Monro D. H.: *Argument of Laughter (1951)*, Notre Dame 1963, ss. 83—231
- Sakkietti S.: *Estetyka w ebszczedostupnom izłożenii*, t. II, Piotrograd 1917, patrz: *Kamiczeskoje*, ss. 300—364, oraz *Jumor*, ss. 365—448
- Tave M. Stuart: *The Amiable Humorist. A study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Chicago 1960
- Zawadzki Bohdan: *Przegląd krytyczny ważniejszych teorii komizmu*, «Przegląd Filozoficzny», rocz. XXXII

III

- Aleksandrowicz Alina: *Twórczość satyryczna Adama Naruszewicza*, Wrocław 1964
- Armstrong M.: *Laughing*, London 1928
- Balutowa Bronisława: *Dramat Bernarda Shaw*, Łódź 1957, ss. 133—175
- Barasch Frances: *The grotesque*, Hague 1971
- Bateson Gregory: *The role of humor in human communication*, [w:] Foerster H. [ed]: *Cybernetics*, New York 1953

- Baudelaire Charles: O sztuce. Szkice krytyczne, Wrocław 1961, patrz dwa szkice o karykaturzystach, ss. 129—162
- Bayer Raymond: De la nature de l'humour, «Revue d'Esthétique» 1948, ss. 329—348
- Bentley Eric: The life of the drama, New York 1967, ss. 219—256, 295—353
- Berlyne Daniel E.: Humor and its kin, [w:] Goldstein J. H. and McGhee p. E.: The Psychology of Laughter, New York 1972, ss. 43—60
- Bernardini F.: Perche ridiamo?, Milano 1932
- Beylin Paweł: Komizm, «Wiedza i życie» 1961 nr 6
- Blüstein Elmer: Comedy in Action, Durham 1964
- Błonski Jan: Galczyński 1945—1953, Warszawa 1955
- Błonski Jan: Pozytywny ekscentryk, czyli o «Zielonej Gęsi», «Dialog» 1959 nr 4, ss. 99—106
- Boy-Zeleński Tadeusz: Moliere, [w:] Pisma t. XI, Warszawa 1957
- Boy-Zelenski Tadeusz: Od Moliera do Russella, [w:] Pisma t. XVIII, Warszawa 1959
- Breuer S.: Humor Prusa, jego istota i wyraz, brak miejsca i roku wydania
- Bullitt J.: Jonathan Swift and Anatomy of Satire, Cambridge Mass 1953
- Burian E.: O nove divadlo, Praha 1946
- Buttler Danuta: Polski dowcip językowy, Warszawa 1968
- Buttler Danuta: Komizm, dowcip i teoria dowcipu językowego, «Przegląd Humanistyczny» 1965 nr 1
- Capra Frank: Czy oduczyliśmy się śmiać, «Film» 1964 nr 37 [823]
- Carriere M.: Aesthetik, Leipzig 1885
- Cazamian Louis: The Development of English Humor, Durham N. C. 1952
- Chaplin Charles Spencer: O komedii filmowej, «Film na świecie» Warszawa 1956, ss. 1—17
- Chesterton Gilbert: Obrona niedorzeczności, pokory, roman-su brukowego i innuch rzeczy wzgardzonych, Warszawa 1927, ss. 25—30, 39—46
- Chesterton Gilbert: On the Comic Spirit, [w:] Generally Speaking. A book of Essays, Leipzig 1929, ss. 189—194
- Chrzanowski Ignacy: O komediach Aleksandra Fredry, Kraków 1917

- Chrzanowski Ignacy: *Z dziejów satyry polskiej*, Warszawa 1909
- Clayborough Arthur: *The Grotesque in English Literature*, Oxford 1965
- Cook Albert: *The Dark Voyage and the Golden Mean. A Philosophy of Comedy*, Cambridge 1949
- Cornford Francis M.: *The Origin of Attic Comedy*, New York 1961
- Daninos Pierre: *Le tour du monde du rire*, Paris 1953
- Dupreel M.: *Le Probleme sociologique du rire*, «Revue Philosophique», Paris 1928 Spl. Octb.
- Elliott Robert C.: *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*, Princeton N. J. 1960
- Esslin Martin: *The Theatre of the Absurd*, New York 1961
- Evans Bertrand: *Shakespeare's Comedies*, Oxford 1960
- Eysenck H. J. The appreciation of Humor: An Experimental and Theoretical study, «British Journal of Psychology» 1942 no 32, ss. 295—309
- Eysenck H. J.: National Differences in Sense of Humor, «Character and Personality» 13, 1944 no 1
- Feinberg Leonard: *The Satirist. His Temperament, Motivation and Influence*, Iowa 1963
- Ferenczi Sandor: *The Psychoanalysis of Wit and the Comical*, [w:] *Further Contributions to Psychoanalysis*, London 1955, ss. 332—345
- Freud Sigmund: *Humor*, [w:] *Character and Culture*, New York 1963 ss. 263—269
- Fry William F.: *Sweet Madnees. A Study of Humor*, Palo Alto 1968
- Frye Northrop: *The Argument of Comedy*, English Institute Essays: 1948, «New York 1949
- George M. Dorothy: *English Political Caricature. A Study of Opinion and Propaganda*, t. I: to 1792, t. II; 1793—1832, Oxford 1959
- Gębala Stanisław: *Groteska a realizm*, «Litteraria» I, Wrocław 1969, ss. 89—109
- Clowiński Michał, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz: *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1962, ss. 395—397, 411—416
- Golaszewska Maria: *Zarys estetyki*, Kraków 1973, ss. 370—372
- Guimard Paul: *Humor w cieniu malej encyclopedii Larousse'a*, "Widnokreghi" 1957 nr 1, ss. 80—82

- Gutowski Maciej:** *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa 1973
- Hall den Sorren:** *True Love, True Humor and True Religion*, Copenhagen 1960
- Hayworth D.:** *The Social Origin and Function of Laughter*, "Psychological Review" 1928 vol. 35
- Herric Marvin:** *Tragicomedy, Its Origin and Development in Italy, France and England*, Urbana 1955
- Highet Gilbert:** *Anatomy of Satire*, Princeton N.J., 1962
- Hofstadter Alfred:** *The Tragicomic: Concern in Depth*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" vol. no. 2, Winter 1965, ss. 295—302
- Horoszczak Adam:** *Wielki dramat humoru narodowego*, "Ekran" 1964 nr 4, 8
- Huizinga Johan:** *Homo ludens*, Warszawa 1967
- Humor absurdalny w teatrze i życiu.** Stenogram dyskusji z udziałem J. Blonskiego, St. J. Leca, K. Puzyny, A. Stawara, "Dialog" 1958, nr. 8
- Irzykowski Karol:** *Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze*, (w:) *Walka o tresc. Studia z literackiej teorii poznania*, Warszawa 1929, ss. 16—53
- Janicka Irena:** *The Comic Elements in the English Mystery Plays Against cultural Background (Particularly Art)*, Poznan 1962
- Jastrzębski Zdzisław:** *O pojęciu groteski i niektórych jego aspektach w dramacie polskim doby obecnej*, "Dialog" 1966 nr 11
- Jekels Ludwig:** *On the Psychology of Comedy*, (w:) *Selected papers*, London, 1952
- Kalina J.:** *Bojowe poslanie humoru a satiry*, Bratislava 1953
- Kałużyński Z.:** *Bilet wstępu do nowego wieku*, Warszawa 1963, 129—132, oraz, 215—218
- Kawyn St.:** *Dowcip w twórczości literackiej*, "Ruch Literacki" VI, 1931
- Kayser Wolfgan:** *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, München 1960
- Kelera Józef:** *Mrozek—dowcip wyobraźni logicznej*, "Dialog" 1964 nr 8
- "Kino" 1967 nr 7 (monograficzny numer poświęcony komedii filmowej)
- Knox E.:** *The Mechanism of Satire*, Cambridge 1951
- Knox J.:** *Towards a Philosophy of Humor*, "Journal of Philosophy" 1951, No. 48, ss. 541—548
- Knox Norman:** *The Word Irony and its Context 1500—1755*, Durham N. C. 1961

- Kobyliński Szymon: Dziurkowanie perły, "Kamena"
- Kokesz Stanisław: Nie tylko Chaplin, Warszawa 1957
- Koljevič S.: Humor i mit, Beograd 1968
- Kolaczkowski Stefan: Ironia Norwida, (w:) Dwa studia. Fredro. Norwid, Warszawa 1934
- Kurcharski Eugeniusz: Komizm, "Pamiętnik Literacki" r. XX
- Langer Susanne: Feeling and Form, New York 1953, ss. 326—350
- Lazarus Moritz: Das Leben der Seele t. I, Berlin 1883
- Leacock Stephen: Humour. Its Theory and Technique, London 1935
- Lesser Simon: Fiction and the Unconscious, New York 1962, ss. 269—293
- Maciag Włodzimierz: Humor—skuteczny obronca, (w:) Opinie i wróżby, Kraków 1963
- Martineau William H.: A Model of the Social Function of Humor, (w:) Goldstein J. (ed.): The Psychology of Humor, New York 1972, ss. 61—80.
- Marx Milton: The Enjoyment of Drama, New York 1940, ss. 129—171
- Mauron Ch.: Psychocritique du genre comique, Paris 1964
- McGhee Paul E.: On the Cognitive Origins of Incongruity Humor: fantasy assimilation versus reality assimilation, (w:) Goldstein J. (ed.): The Psychology of Humor, New York 1972, ss. 61—80
- Meredith George: An Essay on Comedy and Uses of the Comic Spirit, New York 1956
- Michalek Bolesław: Szkice o filmie polskim, Warszawa 1960, ss. 118—168
- Mic Constant (Miklaszewski Kontanty): Komedia Dell'Arte, Wrocław 1961
- Mitźner Zbigniew: Przedmowa do Antologii Satyra prawdę mówi 1918—1939, Warszawa 1963, ss. 5—16.
- Montgomery John: Comedy Films, London, 1953
- Morawski Stefan: Między tradycją a wizją przyszłości, Warszawa 1964, ss. 151—161
- Morawski Stefan: Trojaka funkcja wychowawcza sztuki, "Estetyka" IV, Warszawa 1963
- Muller Joseph: Das Wesen des Humors, München 1896
- Nahm Milton C.: Aesthetic Experience and Its Presuppositions, New York 1946, r. XIX—The Tragic and the Comic

- Nicoll Allardyce: *An Introduction to Dramatic Theory*, London 1923, ss. 131—202
- Nietzsche Fryderyk: *Ludzkie i arcy ludzkie t. I*, Warszawa 1908
- Nero Ruth: *Toward a Theory of Comedy*, "The Journal of Aesthetics and the Art criticism" spring 1963, ss. 327—332
- Palmer John: *Comedy*, London 1914
- Pannenberg: *Ecrivains satiriques*, Paris 1955
- Pascal Blaise: *Prowincjalki*, Warszawa 1921
- Peiper Tadeusz: *Tędy*, Warszawa 1950, patrz: *Komizm ekranowy oraz Komizm, dowcip, metafora*
- Pepper Stephen: *Principles of Art Appreciation*, New York 1949, ss. 113—116
- Perelman Chaim: *Traité de L'Argumentation*, Paris 1958
- Pttr Stephen: *Sense of Humor*, London 1954
- Potts L. J.: *Comedy*, London 1948
- Prus Bolesław: *Słówko o krytyce pozytywnej (Poemat realistyczny w 6-ciu pieśniach)* "Kurier Codzienny" 1890 nr 310
- Reid Louis A.: *A study in Aesthetics*, New York, ss. 360—366
- Rosenheim Edward: *Swift and the Satirist's Art*, Chicago 1963
- Rourke Constance: *American Humor. A study of National Character*, New York 1931
- Rozmowy o dramacie: *Dwa dwudziestolecia. Stenogram rozmowy z udziałem E. Csato, K. Pużyny i S. Żółkiewskiego*, "Dialog" 1964 nr 7
- Rozmowy o dramacie: *Sprawa polskiej komedii. Stenogram dyskusji z udziałem J. Jurandota, J. Kotta, K. Pużyny, A. Słonimskiego i A. Tarna*, "Dialog" 1959 nr 4
- Sandauer Artur: *Poeta "świętej powszedniości"*, (w:) *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1962, ss. 142—160
- Sandauer Artur: *Stanowisko wobec*, Kraków 1963
- Schneegans G.: *Geschichte der grotesken Satire*, Strassburg 1894
- Shaffesbury Anthony A. C.: *An Essay on Freedom of Wit and Humour*, (w:) *Characteristics of Man, Manners, Opinions*, Times, London 1900
- Shaw Bernard: *Nowe elementy szkoły norweskiej*, (w:) *Kwintesencja ibsenizmu*, Warszawa 1960, ss. 204—244
- Shein Harry: *What is film humor*, "Quarterly of Film, Radio and Television" 1958 No 11

- Skwarczyńska Stefania: *Wstęp do nauki o literaturze t. I*, Warszawa 1954
- Smith Willard: *The Nature of Comedy*, Boston 1930
- Sokol Lech: *Historia i współczesność groteski*, "Dialog" 1970 No 8
- Sorino Marc: *O humorze*, "Widnokreśli" 1957 No 1
- Souriau Étienne: *La catégories esthétiques*, Paris 1956
- Stemplewski Jerzy: *Pan Jowialski i jego spadkobiercy. Rzecz o perspektywach śmiechu szlacheckiego*, Warszawa 1932
- Stolnitz Jerome: *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Boston 1960, ss. 291—300
- Styan J.L.: *The Dark Comedy. Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge 1962
- Sutherland James: *English Satire*, Cambridge 1964
- Szuman Stefan: *O dowcipie i humorze*, (w:) *Poważne i pogodne zagadnienia afirmacji życia*, Katowice 1947, ss. 89—114
- Tatarkiewicz Władysław: *O szczęściu*, Warszawa 1965, ss. 109—126
- Thompson Alan Reynolds: *The Anatomy of Drama*, Berkeley 1946, ss. 187—237
- Toeplitz K. T.: *Satyra na dziury w serze*, "Kultura" 1967 No 25
- Ueda Makoto: *Toraki and his theory of Comedy*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" vol. XXIV No 1, ss. 19—26
- Wallis Mieczysław: *O przedmiotach komicznych*, (w:) *Przeżycie i wartość*, Kraków 1968, ss. 297—304
- Walker Hugh: *English Satire and Satirists*, London 1925
- Wańkiewicz Melchior: *Boje o humor*, "Kierunki" 1966 No 51—52
- Wieck David T.: *Funny Things*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" vol. XXV No 4, ss. 437—448
- Wolfenstein Martha: *Children's Humor*, Chicago 1954
- Wyke Kazimierz: *Tragiczność, drwina i realizm*, (w:) *Pograniczne powieści*, Kraków 1948
- Wyka Marta: *Dydaktyk i humorysta (O K. I. Gałczyńskim)*, "Ruch Literacki" 1964 No 4
- Wyka Marta: *Gałczyński a wzorce literackie*, Warszawa 1970, cz. III Kategorie groteski, ss. 106—163
- Wysińska Elżběta: *O współczesności w komedii*, "Dialog" 1963 nr 7
- Yates Norris ed.: *The American Humorist. Conscience of the Twentieth Century*, New York 1965

- Z czego śmieją się Polacy? Forum z udziałem J. Dobrowolskiego, J. Głowackiego, W. Golasa, R. M. Grońskiego, J. Kofty, A. Kreczmara, D. Passenta, M. Radgowskiego, K. T. Toeplitza i Z. Wiktorczyka, "Polityka" 1972 nr 52
- Zeising Adolf: Aesthetische Forschungen, Frankfurt am M. 1855
- Zyczyński Henryk: Teoria dramatu, Cieszyn 1922, r. Kome-
dia, ss. 116—127

СОДЕРЖАНИЕ

Теории комического	5
Теория негативного качества комического объекта и превосходства субъекта познания комического	12
Теория деградации	17
Теория контраста	19
Теория противоречия	25
Теория отклонения от нормы	33
Теории пересекающихся мотивов	38
Защита реляционистического варианта теории отклоне- ния от нормы	50
Формы комического	61
Основные приемы комического	66
Основные формы комического	89
Социальная роль комического и насмешки	145
Познавательные функции комического	149
Роль шутки и насмешки в жизни первобытных народов	156
Комическое как источник психической гигиены. Развле- кательная и терапевтическая функции комического	160
Смех как орудие классовой борьбы	165
Сатира — воинствующее искусство	180
О необходимости сатиры и ее задачах в социалисти- ческом обществе	193
А. Зисль. Послесловие. Комическое и его польский интерпре- татор	199
Библиография	207

**БОГДАН ДЗЕМИДОК
О КОМИЧЕСКОМ**

Редактор *М. Тугушева*
Художники *А. Вавра, С. Бейдерман*
Художественный редактор *В. Пузанков*
Технические редакторы *Н. Кронова и А. Токер*
Корректор *Р. Пунга*

Сдано в производство 25/XII 1973 г.
Подписано к печати 19/VIII 1974 г.
Бумага тип. № 1, 84×108¹/₃₂, бум. л. 3¹/₂.
Печ. л. 11,76. Уч.-изд. л. 10,81.
Изд. № 15600. Цена 70 к. Заказ 4787

Издательство «Прогресс» Государственного
комитета Совета Министров СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, Г-21, Zubovskiy bul'var, 21

Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при Государственном
комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21.