

ЮРИЙ БОРЕВ

КОМИЧЕСКОЕ







Юрий Боров

КОМИЧЕСКОЕ

ИЛИ
О ТОМ, КАК СМЕХ
КАЗНИТ НЕСОВЕРШЕНСТВО МИРА,
ОЧИЩАЕТ И ОБНОВЛЯЕТ ЧЕЛОВЕКА
И УТВЕРЖДАЕТ РАДОСТЬ
БЫТИЯ



Издательство «Искусство»
Москва 1970

7
Б 82

Ответственный редактор доктор философских наук,
профессор А. Я. Зись

1-5-6

16-69

Известный итальянский философ В. Кроче остроумно заметил, что все определения комического в свою очередь комичны и полезны лишь тем, что вызывают чувство, которое они пытаются анализировать. Ад. Цейзинг назвал всю литературу о комическом «комедией ошибок» в определениях. Н. Гартман говорил, что комическое — наиболее сложная проблема эстетики. Действительно, смех — как ртуть. Он легко ускользает из-под рук теоретика. В этом трудность, но не безнадежность исследования природы комического.

Человек, задавшийся целью разобраться в проблемах комического, в силу особой природы предмета изучения сам может послужить благодатной мишенью для смеха. Не нужно даже юмористического дарования, чтобы любой промах исследователя сделать объектом не только научной критики, но и насмешки.

Однако, понимая всю тонкость, сложность и неуловимость субстанции смеха, я ставил перед собой задачу помочь нашим комедиографам не увеличением и без того многочисленных комических явлений, а попыткой теоретически осмыслить художественный опыт, накопленный в этой области.

В этом труде проблема комического рассмотрена далеко не полно, ибо, как замечал в подобных случаях Козьма Прутков, «никто не обнимет необъятного». Здесь упоминается об этом само собой разумеющемся моменте не для того, чтобы отдать дань «академической» традиции, а для того, чтобы сознательно обозначить рамки исследования. В книге речь идет о комическом как эстетической категории, и я не беру на себя труд дать хотя бы обзорное рассмотрение всего комедиографического наследия в искусстве и теоретического наследия в эстетике прошлого. Поскольку искусство — воздух эстетики, я прибегаю к художественным явлениям довольно часто. Но поскольку эстетика не может быть сведена к простой сумме примеров из искусства, их в работе много меньше, чем в голове любого из моих возможных оппонентов.

Проблема комического имеет широкую актуальность, не ограничивающуюся чисто теоретическим интересом. Комедия — плод развившейся цивилизации, одна из высоких форм общественности. Смех по своей природе демократичен. Обладая большой критической силой, он является мощным орудием прогресса. Для всего человечества проблема создания общества, живущего по принципам гуманизма и демократии, — первостепенно важна.

Критическая сила, демократизирующее воздействие — эти свойства истинного смеха приобретают ныне особую эстетическую и историческую ценность. В сознании этого я и взялся за столь же трудную, сколь и приятную тему.

Впервые я опубликовал статью по этой теме семнадцать лет назад. Тринадцать лет, как вышла моя книга «О комическом»¹. Было много рецензий, обсуждений, замечаний, пожеланий. Постепенно шла дальнейшая работа. Скопился новый материал. И естественно, что сегодня автор предлагает вниманию читателя не только новую книгу, но и во многих чертах новую концепцию.

¹ См.: Юрий Боров, О комическом, М., 1957; книга переведена и издана в Болгарии (1960) и ГДР (1960),

Вместо введения

Толковый словарь русского языка поясняет: «Смех — короткие и сильные выдыхательные движения при открытом рте, сопровождающиеся характерными порывистыми звуками...» Это верно. Но если бы смех был только особым выдыхательным движением, то с его помощью можно было бы рушить разве карточные домики и он не стал бы предметом эстетического разговора.

На деле смех — как отметил Н. Щедрин — оружие очень сильное, ибо ничто так не обескураживает порок, как сознание, что он угадан и что по поводу его уже раздался смех. А. И. Герцен писал, что смех — одно из самых мощных орудий разрушения; смех Вольтера бил, жег, как молния. От смеха падают идолы, падают венки и оклады, и чудотворная икона делается почернелой и дурно нарисованной картинкой. Для В. Маяковского острота — «оружия любимейшего род». Чаплин утверждает, что для нашей эпохи юмор — противоядие от ненависти и страха. Он рассеивает туман подозрительности и тревоги, окутавший ныне мир.

Все панегирики в честь смеха утверждают за ним славу мощнейшего оружия. В век атомной бомбы славить оружие было бы негуманно. Однако, в отличие от всякого другого оружия, смех обладает колоссальной избирательностью. Пуля — дура, не разбирает, в кого летит, ей безразлично. Смех — всегда метит шельму. Он может попасть только в уязвимое место личности или в уязвимую личность. И когда человечество откажется от таких традиционных средств кары и наказания, как тюрьмы, исправительные колонии, в распоряжении людей останется, может быть, самое действенное, грозное и гуманное средство общественного воздействия — смех.

Все существующие теории рассматривают комическое или как чисто объективное свойство предмета, или как результат субъективных способностей личности, или как следствие взаимоотношений субъекта и объекта. Эти три различных методологических подхода к трактовке природы комического и порождают все видимое в теоретической литературе многообразие концепций комического. Это многообразие польский эстетик Б. Дземидок в интересной книге «О комизме»¹ систематизирует вокруг шести генеральных типологических моделей комического:

1. Теория отрицательного свойства объекта осмеяния (Аристотель) и ее психологический вариант — теория превосходства субъекта над комическим предметом (Т. Гоббс, К. Уберхорст).

2. Теория деградации («Поводом к смешливости является принижение какой-нибудь значительной особы»). Эту теорию сформулировал английский психолог первой половины XIX века А. Бэн. А. Стерн создал аксиологический вариант теории деградации².

3. Теория контраста (Жан Поль, И. Кант, Г. Спенсер), («Смех естественно возникает, когда сознание внезапно переходит от вещей крупных к малым»). Причина смеха в несоответствии ожидаемому (Т. Липпис, Г. Хоффдинг).

4. Теория противоречия (А. Шопенгауэр, Г. Гегель, Ф. Фишер, Н. Чернышевский).

5. Теория отклонения от нормы (комично явление, отходящее от нормы и нецелесообразно и нелепо разросшееся) немецкого эстетика К. Гросса, французского теоретика Э. Обуэ и С. Милитона Нахама.

6. Теория пересекающихся мотивов, в которой выступает не один, а несколько мотивов, объясняющих сущность комического. Эта группа широкого объема: А. Бергсон, З. Фрейд, А. Луначарский и другие.

Сопоставляя различные концепции комического, Б. Дземидок приходит к выводу, что наиболее всеобщей теоретической идеей является «отклонение от нормы». Расхождение объективных свойств предмета и его «нормы», имеющейся в нашем сознании, и является предпосылкой комического. Дземидок различает простой (элементарный) и сложный (социально насыщенный) комизм.

¹ Bohdan Dziemidok, O komizmie, Warszawa, KIW, 1967.

² Замечу, что теории отрицательного свойства, превосходства и деградации представляют собой, по сути дела, различные варианты одной и той же теоретической модели комического.

Остроумно оценила концепцию Б. Дземидока польская поэтесса В. Шимбровская: «Определение, которое предлагают Богдан Дземидок, после разбора и впечатляющей оценки всех прежних теорий комизма, похоже на костюм одним номером больше положенного: он, правда, не сидит, как влитый, но зато гарантирует свободу движений».

В этом образе справедлива констатация: теория Б. Дземидока оказалась «не в пору» комизму. В книге о комизме ценна классификация ведущих теоретических идей о природе смеха. Однако эта классификация еще не полна, а некоторые эстетики занесены Б. Дземидоком не в те святцы. Так, А. Бергсон мог бы быть обозначен в качестве создателя одной из типологических моделей объяснения комизма через мертвенность и автоматизм. З. Фрейд дает иную модель: комизм объясняется особой формой мысли, а не ее содержанием.

В вышеприведенных теоретических моделях есть свои рациональные зерна, каждая из них схватывает, хотя и абсолютизирует, определенные свойства.

В моей книге я исхожу из признания комизма как объективного и общественного по своей природе эстетического свойства и пытаюсь учесть предшествующий теоретический опыт осмысления этой сложнейшей категории, стараясь избежать эклектизма теории «пересекающихся мотивов» и односторонностей других моделей юмора.

В основе предлагаемой в этой монографии теоретической модели комического лежит недостаточно использованная в истории эстетики идея объяснения комического как предмета и явления, объективно заслуживающего *особой эмоционально насыщенной эстетической формы отрицающей и утверждающей критики*, представляющей предмет в неожиданном свете, вскрывающей внутренние противоречия его и вызывающей активное самостоятельное противопоставление предмета эстетическим идеалам.

Все многообразие оттенков смеха предстает с этой точки зрения как отражение многообразия эстетических свойств действительности и эстетических потребностей человека, комедийная же обработка жизненного материала выступает как художественное средство заострения, концентрации противоречий и эстетических свойств реальности, стимуляции необходимого эффекта неожиданности и катализатора активности противопоставления эстетических идеалов осмеиваемому явлению.

Эстетическая природа комического

**Комическое
как реальность**

Жан Поль, размышляя над восприятием и природой комического, пишет: «Смешной поступок должен быть внутренне мотивирован сознанием комического субъекта»¹. И впрямь, поступок лишь тогда глубоко комичен, когда совершается «на полном серьезе» и сам человек не замечает своего комизма. Это особенно важно на театре. Чем серьезнее актер относится к перипетиям своего героя, чем серьезнее он передает всю логику смешного поведения персонажа, тем глубже комедийная трактовка роли.

Жан Поль прав, утверждая внутреннюю мотивированность комического поступка. Однако далее этот исследователь приходит к ошибочным положениям, фактически отрицая объективность комического. Он рассматривает природу комизма на примере одного из эпизодов «Дон-Кихота» Сервантеса.

Санчо Панса висит всю ночь в воздухе над мелкой канавой, полагая, что под ним зияет пропасть. Его действия вполне понятны. Он был бы глупцом, решившись спрыгнуть и разбиться.

Почему же мы смеемся? Суть комического для Жан Поля в «подстановке»: «Мы ссужаем *его* (Санчо Пансы.— Ю. Б.) стремлению наше понимание дела и взгляд на вещи и извлекаем из такого противоречия бесконечную несообразность»².

Наш самообман, с каким мы подставляем под чужое стремление противоположное понимание обстоятельств,

¹ J. Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg, 1804, § 28, S. 103.

² *Ibid.*, S. 104.

по Жан Полью, делает это стремление тем очевидным недоразумением, над которым нельзя не смеяться. Следовательно, заключает Жан Поль, «комическое, как и возвышенное, всегда обитает не в объекте смеха, а в субъекте»³.

Конечно, осознание комичности явления требует активной творческой работы человеческой мысли. Однако из всего этого вовсе не следует, что «комическое... обитает не в объекте» и возникает благодаря «подстановке».

Попытаемся разобраться в эпизоде с Санчо Пансой. Дело здесь не в том, что мы подставляем под чужое стремление противоположное понимание обстоятельств. Комичен сам Санчо Панса, так как при всей трезвости мышления он оказался трусоват и не разобрался в реальной обстановке. Эти качества противоположны идеалу и становятся объектом осмеяния.

Скажи мне, над чем ты смеешься, и я скажу тебе, кто ты. Ни в чем, по мнению Гёте, не обнаруживается характер людей так, как в том, что они находят смешным.

Выбор объекта смеха — одно из важнейших проявлений мировоззренческо-эстетических позиций комедиографа. Поэтому так важен вопрос: «Чему смеетесь?»

Подлинное остроумие зиждется на противоречиях, заключающихся в самом предмете или явлении. То, что не имеет насмешки в самом себе, насмешки над собой, иронии над собой, не может стать предметом умного смеха.

В «Авторской исповеди» Гоголь справедливо писал: «Если смеяться, так уж лучше смеяться сильно и над тем, что действительно достойно осмеяния всеобщего»⁴.

**Комическое
как социальная
реальность**

Общество — истинное царство комедии и трагедии. Человеческое содержание есть во всех объектах комедийного смеха. Человек является единственным существом, которое может и смеяться и вызывать смех.

Порой исследователи за физиологической стороной утрачивают социальное содержание смеха. В этом отношении характерен трактат философа и социолога Г. Спенсера «Слезы, смех и грациозность», в котором ставится вопрос о родстве физиологической природы слез и смеха.

³ J. Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 104.

⁴ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений в 14-ти томах, т. VIII, М., 1952, стр. 440.

Г. Спенсер подчеркивает, что как слезы, так и смех — результат сильного умственного возбуждения. «Результатом смеха должно быть временное уменьшение поглощения кислорода, соответственное уменьшение жизненной деятельности и, следовательно, ослабление того сильного мозгового возбуждения, следствием которого является смех». Плач, по Г. Спенсеру, составляет лишь менее сильную форму истерического смеха⁵.

Конечно, важно понять физиологический механизм реакции человека на комическое. Но при этом нельзя упускать из виду, что явление комично своими общественными, а не биологическими, физиологическими или природными качествами. С этим не согласен Ад. Цейзинг, который ссылается на «комическое описание» туч в «Гамлете» и утверждает, что Шекспир смеется над метаморфозами облаков:

Г а м л е т. Вы видите вон то облако, почти что вроде верблюда?

П о л о н и й. Ей-богу, оно действительно похоже на верблюда.

Г а м л е т. По-моему, оно похоже на ласточку.

П о л о н и й. У него спина, как у ласточки.

Г а м л е т. Или как у кита?

П о л о н и й. Совсем как у кита⁶.

Однако Шекспир здесь осмеивает не «метаморфозы облаков», а метаморфозы мнений беспринципного и угодливого Полония.

Порой исследователи ошибочно ищут источник смеха в таких явлениях природы, как причудливые облака, горы, утесы, минералы (например, сталактиты), а также странного вида растения: кактусы, пальмы, старые ивы (К. Розенкранц, Ад. Цейзинг), нелепая несоразмерность — маленький желудь на огромном дубе или большая тыква на тоненькой веточке (К. Уберхорст), особенности внешнего вида и жизнедеятельности мимозы; цветы, истребляющие насекомых (К. Уберхорст, Иоз. Мюллер); беспомощное карабканье божьей коровки на травинку (Герм. Мюллер); некоторые животные и насекомые: собаки, обезьяны (А. Руге), майские жуки, лягушки, медведи, лисы (Ад. Цейзинг).

Современные теоретики приводят на первый взгляд убедительные примеры чисто природного комизма: жи-

⁵ См.: Г. С п е н с е р, Слезы, смех и грациозность, Спб., 1898, стр. 5—17.

⁶ У. Ш е к с п и р, Полное собрание сочинений в 8-ми томах, т. 6, М., 1960, стр. 89.

вотные в баснях. Но еще в XVIII веке Лессинг доказал, что в баснях животные олицетворяют человеческие характеры.

Животное может вызвать смех: забавна возня котят, нельзя не улыбнуться беспомощности щенка или ужимкам обезьяны, как не засмеяться при виде неуклюжих медвежат. Однако здесь непременно участвуют наши ассоциации, более или менее сознательно связывающие факт поведения животного с известными нам случаями из жизни людей. Смешные ужимки обезьяны не есть природно-комическое. Здесь через их естественную форму мы видим то или иное общественное содержание, человеческие характеры, отношения людей. Именно такова причина комизма басен, юмористических сказок о животных, сатирических или шуточных сравнений людей с животными.

В своем природном естестве золото не есть деньги. Но, будучи втянутым в определенные экономические отношения, оно становится деньгами. Кресло — не трон, но, будучи «втянуто» в определенные политические отношения, оно становится атрибутом королевской власти. Так же и подвижность, суетливость, гримасничанье, карикатурные повадки обезьяны, втягиваясь в сферу эстетических отношений, становятся комичными. Лиса, медведь в сфере своей собственной биологической жизни ничего комического в себе не несут. Но их естественные свойства (развитые инстинкты лисы, помогающие ей «хитро» обманывать своих врагов, неповоротливость медведя) таковы, что через них осуществляется осмеяние человеческой хитрости или медлительности и тугодумия.

Комическое — определенная эстетическая ценность явления для человека и человечества.

**Комическое —
прекрасная сестра
смешного**

Комическое — смешно, но не все смешное комично. Смех — всегда реакция личная и не всегда общественная.

Эстетическая природа, социальный характер выделяют комическое из широкой сферы явлений, способных вызвать смех.

Смех могут вызвать не только комические, но и самые разнообразные явления, начиная от щекотки и кончая действием горячащих напитков или веселящего газа. Смех возникает и при восприятии забавного и при жизнерадостном настроении, он может быть выражением восторга и торжества и результатом тяжелого нервного потрясения

(вспомним, например, нервный хохот отца Эмилии Галотти в трагический момент, когда решается судьба его дочери). В Африке отмечены случаи инфекционно-эпидемического заболевания, выражающегося в долгом, изнурительном смехе. Скупой рыцарь улыбается, глядя на свои сокровища. В улыбке проявляется радость Чичикова по поводу счастливого исхода его бесчестного дела. Новая игрушка — и радость ребенка переходит в смех. Смеются два друга, встретившиеся после долгой разлуки. Смеется человек, впервые увидевший море и пораженный неожиданной широтой и красотой водной стихии. Разрешение сложной задачи, да и любое радостное событие, широко захватывающее в свою сферу духовные чувства людей, пробуждающее в них веселье, способно вызвать смех. Так, например, в индийском фильме «Два бигха земли» крестьяне смеются при виде долгожданного дождя, несущего надежды на урожайный год.

Смех не всегда признак комического и даже не всегда собственно эстетическая реакция человека. Иначе бес- смертные тарасконцы А. Доде всякий раз, оросив свой бес- конечный завтрак одним из тех славных ронских вин, ко- торые заставляют петь и смеяться, превращались бы в комедиографов.

Смешное шире комического. Комическое — прекрасная сестра смешного. Комическое порождает социально окра- шенный, значимый, одухотворенный эстетическими идеа- лами, «светлый», «высокий» (Гоголь) смех, отрицающий одни человеческие качества и общественные явления и утверждающий другие.

Французский исследователь Эли Обуэ в докторской диссертации «Виды смешного (смешное). Комическое, остроумие, юмор» справедливо подчеркивает, что «большинство теоретиков, занимающихся комическим, путают смешное и комическое»⁷. Однако сам Обуэ выдвигает весьма несовершенные принципы их разделения:

«Не трудно быть смешным. Любому глупцу или не- уклюжему увальню это легко удастся. Это к нему прихо- дит без учения. Наоборот, быть шутливым, остроумным, комиком, юмористом — это искусство, которое требует ин- дивидуальных способностей и техники, которой не все об-

⁷ Thèse présentée à la Faculté des Lettres de Rennes pour obtenir le grade de Docteur des Lettres par Elie Aubouin. Les genres du risible. Ridicule, Comique, Esprit, Humour. OFEP, Marseille, 1948, p. 11.

ладают... Смешное присуще действиям и объектам, разумно не объяснимым, ненормальным, которым мы не прощаем их характер. Комическому присуще условие, при котором мы можем найти извинение и оправдание этим смешным его действиям и объектам»⁸.

Обуэ утверждает, что смешное вызывает естественное поведение человека, а комическое — искусственное:

«Смешон был бы эксцентричный человек, который прогуливался бы в одеянии маркиза XVIII века, или в костюме Пьеро, или в наряде африканского воина. Этот человек оказался бы комичен, если бы его действие не было оправдано традицией, его ремеслом или любой другой принятой причиной: днем карнавала или съемкой. Таким образом: если личность делает противоположное тому, что диктуется логикой или обычаем, или противоположное тому, что мы сделали бы сами; если личность рассуждает фальшиво, несоответственно обстоятельствам, если эта личность бросается в опасность, которой хочет избежать, — она абсурдна, шокирующая или смешна»⁹.

У французского теоретика получается, что истинный комизм присущ только клоуну или артисту. Комическое для Обуэ — преднамеренно и сознательно смешное действие.

Этот принцип разделения неплодотворен, так как им фактически отрицается возможность комического в действительности, а комизм в искусстве выступает не как результат творческого осмысления жизни, а лишь как преднамеренно шутовское действие человека.

Белинский отмечал: «Нет, господа! комическое и смешное — не всегда одно и то же... Элементы комического скрываются в действительности так, как она есть, а не в карикатурах, не в преувеличениях»¹⁰.

Существует пустой смех, о котором в Италии говорят: «ничего нет глупее, чем глупый смех», во Франции: «он себя щекочет, чтобы рассмешить», в России: «из дурака и горе смехом прет» или «смех без причины — признак дурачины». Если и есть что-либо комичное в этом пустом смехе, так это его пустота. Гоголь, осмеивая подобный смех, рассказывает нам в «Женитьбе» о некоем мичмане

⁸ Elie Aubouin, Les genres du risible, Marseille, 1948, p. 12.

⁹ Ibid., p. 12—13.

¹⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений в 13-ти томах, т. V, М., 1954, стр. 596.

Петухове, которому «ничего больше, покажешь эдак один палец — вдруг засмеется, ей-богу, и до самого вечера смеется».

Белинский в статье «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» справедливо говорит о двух родах остроумия: «...есть остроумие пустое, ничтожное, мелочное... потом есть остроумие, происходящее от умения видеть вещи в настоящем виде, схватывать их характеристические черты, выказывать их смешные стороны»¹¹. Остроумцы первого рода — пустосмешки. Комедиографы тем и отличаются от них, что следуют за самой природой изображаемых явлений, имея перед собой высокие цели и идеалы.

Комичными могут быть и явления, не имеющие ярко выраженной широкой общественной значимости: неловкость, неуклюжесть, некоторые недостатки во внешности. Это простейшие, «элементарные» формы комического. Их часто используют художники для углубления и заострения основной сатирической ситуации и раскрытия действующих в ней характеров. Вспомним, скажем, падение Бобчинского в момент первого разговора городничего и Хлестакова в гостинице. Любопытный помещик-сплетник, оставшийся за дверью номера, в котором поселился «ревизор», не мог утерпеть до конца разговора и стал подслушивать. Он переусердствовал и, оторвав дверь, вместе с ней неожиданно влетел в комнату, чем окончательно поверг в испуг городничего. Падение сплетника подогревает и без того накаленную комедийную ситуацию. Или вспомним городничего, надевающего впопыхах вместо шляпы фуляр на голову или отдающего распоряжение «взять в руки по улице» вместо «взять в руки по метле» и т. д.

Чаплин в одном из своих фильмов говорит расфранченному прохожему, что тот плохо выглядит, и просит его высунуть язык, затем смачивает о высунутый язык марку и наклеивает ее на конверт. В другом фильме он заставляет безудержно хохотать зрителей по поводу путешествия героя между вращающимися шестернями огромной машины. Здесь простейшая комедийная деталь вырастает в образ-символ: машина проглатывает человека.

Можно без конца вспоминать элементарно комедийные сценки, сценки, способные вызвать смех. Например, Смол-

¹¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1953, стр. 136.

лет повествует о том, как художник попал по недоразумению в одну постель с лысым капуцином и принял голову последнего за бильярдный шар...

Граница между смешным и комическим диалектически гибка и подвижна: явление, в определенных связях и обстоятельствах способное выступать как смешное, при других обстоятельствах может быть комично. Когда несколько спичек подряд ломаются, а их серные головки крошатся, человек недоумевает, злится, порой смеется. Но подлинного комизма здесь нет. А вот в фильме «Великий гражданин» Шахов предлагает директору спичечной фабрики закурить с помощью его собственной продукции. И неудачные попытки человека, которого можно с полным правом назвать «творцом огня», зажечь спички собственного производства полны комизма.

Когда у человека неожиданно падают брюки, окружающие могут реагировать на это смехом. Но для появления истинного комизма это, как и всякое недоразумение, должно предстать в своем общественном свете и значении. Именно так происходит в рассказе «Гришка Хват» Г. Тропольского:

Весной дело было. Он ведь, Гришка-то, работает в колхозе только весной, когда сеют, да осенью, когда хлеб на токах. Ясно дело, живет так, — Евсейч сделал выразительный жест — сгреб ладонью воздух, сжал кулак и сунул в карман. — Вот как он живет, этот Гришка Хват: урвать себе, а там хоть трын-трава.

— Ну, а при чем здесь порты?

— Вот и стряслось с ним. Назначили его, значит, на тракторную сеялку вторым севаком — семена засыпать, диски чистить, маркер поднимать. Никогда Гришка не упустит, чтобы не хапнуть, и тут, ясно дело, не утерпел: насыпал пшеницы в кулек, килограмма полтора, и привязал пояском под ватные порты, сбоку. Да... К вечеру было, последний ход ехали. Подъехали к табору, а Гришка-то — прыг с сеялки! Пуговка-то! — и оторвись. Да случись тут кусок пласта торчком под ногами, он и споткнулся. Брык! — голым задом к табору. А кулек сбоку мотается. Мамушки мои, срамота какая! Бабы накинулись гуртом: «Снимай порты! Что у тебя там привязано?» А он задрал нос, одной рукой штаны держит, а другой кулаком трясет: «Я вам покажу, как над большим человеком насмеяться! Грызть, — говорит, — у меня табаком обвязана». А и никакой грызи у него сроду и не было...

Вот и смеются меж собой теперь колхозники: «А грызь-то у Гришки пшеничная!» Вот мы с Петей и вспомнили. Дела, право слово!

В чем же дело? Почему в одних условиях сломавшаяся спичка или упавшие брюки подлинно комичны, в других — нет?

Обстоятельства, обостряющие противоречия и помогающие раскрыть их социальную природу, придают смеху комедийный характер. Комично то явление, в котором несоответствие его «истинному назначению» (идеалу) раскрывается в наглядной обостренной форме, когда появляется конкретная, реальная мишень и смех из беспредметного становится нацеленным, предметным. Комическое имеет широкую общечеловеческую значимость и своим объективным содержанием способно вызвать к себе эстетическое отношение, имеющее определенную социальную цель и направленность.

А. В. Луначарский подчеркивал, что в комедийном искусстве «больше, чем где-нибудь, заметны черты социальной устремленности»¹². Непосредственная социальная ткань в юморе более ощутима, чем в лирике и эпосе¹³. При этом сама социальность может быть различных типов. В докторской диссертации «Смех и смешное», защищенной в Париже в 1952 году, Давид Викторов пишет: «Смех (как высшая демонстрация нашей психической жизни) зависит от эпохи и страны, и, с другой стороны, следовательно, смех так же социален, как и язык»¹⁴. Однако, в отличие от общенационального языка, и создание и восприятие комического зависит от социальных позиций и интересов людей.

Чувство юмора исторически, классово и национально обусловлено. Чарли Чаплин, исходя из своего огромного опыта работы в комедийном жанре, утверждает, что разная аудитория смеется над разными явлениями. Народная аудитория не будет смеяться над несчастьем бедняка и охотно, с удовольствием смеется над миллионером, попавшим в беду или неловкое положение.

Однако это не значит, что комическое относительно и никаких критериев здесь нет и не может быть. Объектив-

¹² Подготовительные материалы свидетельствуют, что А. В. Луначарский в последние годы своей жизни собирался писать книгу «Социальная роль смеха». На материале разных видов искусства предполагалось рассмотреть вопросы физиологии и психологии смеха; понятие смешного; комическое; теорию и историю сатиры и юмора; проблемы остроумия, иронии. Смерть помешала А. В. Луначарскому осуществить этот замысел. Однако сохранилась стенограмма его лекции «О смехе», в которой изложены основы его концепции комического.

¹³ См.: А. В. Луначарский, О смехе.— «Литературный критик», 1935, № 4, стр. 4.

¹⁴ D. Victorov, *Le rire et le risible*, Paris, 1952, p. 251.

ный критерий комического дается искусством, осуществляющим, воплощающим и закрепляющим в себе эстетический опыт человечества.

Смех заразителен, высоко коммуникабелен и тяготеет к коллективности. Восприятие комического на людях дает более активную реакцию.

В театре, где существует непосредственное общение актера со зрителем, смех особенно интенсивен, так как реакция зала усиливает смех каждого зрителя и оказывает воздействие на игру актеров, углубляя комедийную трактовку образов. Заразительность смеха остро и парадоксально проявляется в одном из французских театральных обычаев, о котором писал Г. Гейне. Бульварные театры Парижа специально нанимали людей странной профессии — *chatouillers*, которые должны были служить как бы катализаторами реакции смеха. «Должность эта, — по мнению Гейне, — очень важная, и успех многих комедий зависит от нее. Ибо удачные остроты порой весьма плохи, и публика вовсе не стала бы смеяться, если бы *chatouiller* не обладал искусством с помощью различных модуляций своего хохота, от самого тихого хихиканья до самого громкого блаженного хрюканья, заставить публику смеяться вместе с ним. Смех имеет эпидемический характер»¹⁵.

Велика и могуча сила коллективного смеха, способного сметать с земли зло, фальшь, предательство. Высмеивая Каутского, В. И. Ленин говорил: «Право же, видно, что Каутский пишет в такой стране, в которой полиция запрещает людям «скопом» смеяться, иначе Каутский был бы убит смехом»¹⁶.

В одной из восточных поговорок говорится о том, что если народ разом вздохнет, то пронесется ураган. Еще более грозен единый смех народа.

Смех как бы нуждается в отзвуке, в аудитории. Именно это делает его одной из самых действенных и мощных форм общественности. Он — организатор общественного мнения. В. Г. Белинский писал: «Комедия — цвет цивилизации, плод развившейся общественности»¹⁷.

Итак, комическое — смешное, имеющее широкую общественную значимость. Оно вызывает социально окра-

¹⁵ Г. Гейне, *Собрание сочинений* в 10-ти томах, т. 7, М., 1958, стр. 284—285.

¹⁶ В. И. Ленин, *Полное собрание сочинений*, т. 37, стр. 249.

¹⁷ В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. VIII, М., 1955, стр. 90.

шенный, направленный на определенный объект смех. Восприятие комического в его историческом, классовом и национальном планах строго обусловлено. Это еще очень общие характеристики комического, захватывающие и его объективную и его субъективную сторону в самой общей и недифференцированной форме.

**Комическое
как особая
эстетическая форма
критики**

Все виды искусства способны создавать комедийные образы. О литературе, театре, кино, живописи и говорить не приходится — настолько это очевидно. Скерцо, некоторые образы в операх (например, Фарлаф, Додон) — осуществляют комическое в музыке. Или вспомним финал первой части Второй симфонии Чайковского, написанный на тему юмористической украинской песни «Журавель». Это музыка, которая заставляет слушателя улыбаться. Юмора полны «Картинки с выставки» Мусоргского (например, «Балет невылупившихся птенцов»). Остро сатиричен «Золотой петушок» Римского-Корсакова и многие музыкальные образы второй части Десятой симфонии Шостаковича¹⁸.

Архитектура — единственный вид искусства, лишенный чувства юмора. Комическое в архитектуре было бы бедой и для зрителя, и для жителя, и для посетителя здания или сооружения. Удивительный парадокс: архитектура обладает огромными возможностями воплощения прекрасного, возвышенного, трагического для выражения и утверждения эстетических идеалов общества — и принципиально лишена возможности создать комический образ.

Когда один из архитекторов позднего средневековья захотел высмеять праздность, тунеядство, безделье духовенства, он должен был прибегнуть к выразительным возможностям монументальной скульптуры. Собор выражал идеалы своего времени, своими острыми линиями он весь был устремлен ввысь, тянулся к небу. А у главного входа возвышалась фигура подвыпившего монаха, державшего в руках большую пивную кружку.

Известная васнецовская избушка на курьих ножках (Абрамцево), конечно, не доказывает возможность комического в архитектуре, так как это все же забавная шут-

¹⁸ О комическом в музыке см.: Р. Шуман, Избранные статьи о музыке, М., 1956, стр. 289—292.

ка, а не архитектурное сооружение. И принадлежит этот сказочный образ скорее к декоративному искусству, чем к архитектуре.

Архитектура лишена возможности на своем образном языке что-либо прямо и непосредственно критиковать, отрицать, следовательно, и осмеивать.

Комическое в искусстве всегда включает в себя высоко развитое критическое начало. Смех — эстетическая форма критики. При этом цель, накал, направление критики, соотношение утверждающего и отрицающего начал могут быть различны.

То, что общество начинает осмеивать, оно стремится исправить или уничтожить. Чем громче смех, чем он саркастичнее, тем непримиримее критика, тем решительнее отрицание. В этой связи вспоминается один из примеров Гегеля: в «Облаках» Аристофана Сократ был изображен смешным и глупым философом, создающим новых богов и проводящим в жизнь новые принципы воспитания. Спустя двадцать четыре года афиняне именно на этом основании приговорили Сократа к смерти, найдя, что он вводит новых богов и развращает юношество¹⁹.

Как только общество чувствует свою слабость, свою несостоятельность, оно всеми силами и, в первую очередь, теоретической казуистикой стремится ограничить, а того лучше, прекратить существование сатиры. В менее острых случаях речь идет о второсортности сатиры. Например, Ипполит Тэн писал: «При прочих равных условиях художественное произведение, выражающее положительные характеры, выше художественного произведения, выражающего отрицательный характер. Из двух данных произведений, выводящих на сцену с одинаковым талантом природные силы равной величины, то из них, которое изображает героя, стоит выше того, которое рисует негодяя, и в галерее бессмертных художественных творений, образующих музей человеческой мысли, устанавливается, соответственно нашему новому принципу, новая иерархия. На низшей ступени находятся излюбленные типы реалистической литературы и комедии, то есть ограниченные, плоские, глупые, эгоистичные, слабые и заурядные лица»²⁰.

¹⁹ См.: Гегель, Сочинения, т. I, стр. 388—389, и Куно Фишер, Гегель, его жизнь, сочинения и учение (первый полутом), М.—Л., 1933, стр. 218.

²⁰ И. Тэн, Филоофия искусства, М., 1933, стр. 314.

В установленной И. Тэном иерархии искусства сатира, как наиболее острокритическое, бичующее искусство, стоит на самой последней ступени. И. Тэн пишет о сатирических персонажах Мольера, Филдинга, Диккенса, Бальзака, что «зрелище этих мелких и убогих душ в конце концов оставляет в читателе смутное чувство усталости, отвращения, даже раздражения и горечи; если их очень много и они занимают главное место, то они возбуждают омерзение. Стерн, Свифт, английские юмористы Реставрации, многие современные комедии и романы, сцены Анри Монье под конец отталкивают от себя; удивление или порицание читателя смешивается с гадливым чувством: противно видеть червяка, даже когда его давишь, и мы требуем, чтобы нам показали более здоровые творения и с более возвышенным характером»²¹. Таковы теоретические крайности решительного предпочтения положительного героя сатирическому персонажу. Впрочем, сегодня уже не нужно доказывать, что величие произведения обусловлено не величием предмета изображения, а высотой эстетических идеалов и мастерством художника. Явления, имеющие резко отрицательную значимость, художественно освоить подчас не менее важно, чем положительные.

Для мещанского мышления сатирик, непримиримо относящийся к мещанству, изобличающий и осмеивающий его, — человеконенавистник. И это понятно: ведь для «светской черни» вне этой черни нет человечества. Так была создана, например, легенда о мизантропии и «патологической» злобе Свифта (например, Гью Уоркер в книге «Английская сатира и сатирики» характеризует Свифта как писателя, презирающего и ненавидящего человечество).

Противники сатиры пытаются найти «высшую мудрость» во всепрощении, в примирении со злом. Гью Уоркер считает, что «все понять — значит все простить», потому что интеллектуальное смирение скорее достигнет истины, чем интеллектуальная дерзость. Отрицал ценность сатиры и Жан Поль. Баггесен в своей работе «Ирония» различает сухой, непоэтичный юмор, смеющийся зло над вещами, и истинный мир веселья, который удовлетворяется улыбкой.

Н. Гартман, рассматривая различные формы комического, говорит о двух его подразделениях: сердечной (юмор) и бессердечной (сатира) веселости. Автор объяв-

²¹ И. Тэн, *Философия искусства*, стр. 315—316.

ляет юмор основной формой комического и подчеркивает второстепенное значение сатиры и особенно карикатуры²². Эли Обуэ отмечает легкость, поверхностность, игривость смеха: «Комическое... ищет только внешних соотношений. Комическое — жанр легкий, непринужденный; комическое — чистая игра, не претендуя на большее, оно заставляет нас смеяться»²³. О критической силе смеха — ни слова.

У подобных рассуждений имеется серьезная многовековая традиция, восходящая к Аристотелю, который в своей «Поэтике» утверждал, что «смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное...»²⁴. В связи с этим Чернышевский писал, что «Аристотель не хочет замечать высокого значения комедии»²⁵. Многие эстетические теории стремились обратить смех лишь против «безвредного» и «не пагубного». Эта точка зрения направлена против возмутителей общественного спокойствия — сатириков — и отражает известные охранительные и консервативные тенденции.

На пути развития «высокой» комедии вырастает ряд опасностей и препятствий: перерастание сатиры в пасквиль, зажим критики консервативными силами, не заинтересованными в ее развертывании; притупление гражданской остроты комедии, ее страстности и непримиримости к недостаткам; подмена общественно значительной проблематики мелкой, камерной.

Носители общественных пороков, которых сатира задевает своим острием, не склонны приветливо к ней относиться: «Нельзя забывать, — говорит С. Михалков, — что сатира не может развиваться под всеобщие аплодисменты, потому что она не есть резолюция, принимаемая на общем собрании»²⁶.

Истинный смех по своей природе глубоко гуманен и демократичен. Он враждебен всякого рода аристократизму, иерархичности, преклонению перед чинами и дутыми авторитетами.

²² См.: N. Hartmann, *Asthetik*, Berlin, 1953, S. 414—415.

²³ Elie Aubouin, *Les genres du risible*, p. 15.

²⁴ Аристотель, *Об искусстве поэзии*, М., 1957, стр. 53.

²⁵ Н. Г. Чернышевский, *Полное собрание сочинений в 15-ти томах*, т. II, М., 1949, стр. 279.

²⁶ «Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет», М., 1956, стр. 240.

Истинный смех богат взрывчатым критическим содержанием. Но в критической направленности смеха нет всеобщего «мефистофельского» отрицания. Мефистофель говорит о себе, представляясь Фаусту:

Я дух, всегда привыкший отрицать.
И с основанием: ничего не надо,
Нет в мире вещи, стоящей пощады.
Творенье не годится никуда.

Итак, я то, что ваша мысль связала
С понятием разрушенья, зла, вреда.
Вот прирожденное мое начало,
Моя среда.

Истинное остроумие человечно. Ему враждебно всеобщее слепое отрицание и беспощадное разрушение. Основание остроумия — не вселенский нигилизм, а высокие эстетические идеалы, во имя которых и ведется критика. Поэтому смех — сила, столь же отрицающая, сколь и утверждающая. Он служит демократизации общества. Когда это демократизирующее, поднимающее и развивающее формы общественности воздействие истинного смеха проявляется остро и непосредственно, тогда он прямо и непосредственно выступает как сила, открыто враждебная всем формам неравноправия, деспотизма, узурпации, самовластия, фюрерства.

**Комическое
как расставание
человечества
со своим прошлым**

Над чем же смеется человечество в лучших произведениях своей культуры?

Улыбка — одна из первых реакций ребенка на окружающее. Детство человечества знало и слезы и смех. Комическое в искусстве появилось в глубочайшей древности, на заре цивилизации. В древнейших произведениях древнейшей в мире культуры — в индийских ведах — сохранились комические сценки, разыгрывавшиеся народными актерами. В одной из вед — «Ригведе» — в качестве комедийного персонажа предстает бог Индру. Бог изображен опьяневшим от излишнего употребления жертвенного напитка сомы. Страх перед непознанными силами природы и народная фантазия создали богов. А сила и мудрость народа научили его смеяться над богами.

Разделение общества на классы привело к тому, что оружие смеха стали применять в ходе острой политической борьбы. В комедиях Аристофана перед нами прохо-

дит вся умственная и политическая жизнь Афин V века до н. э.

Боги Греции олицетворяли незыблемость старого мира. Протест Прометея против олимпийцев породил трагедию и похитителя огня и богов, которые были, по выражению Маркса, трагически ранены насмерть Эсхилом. Закат рабовладельческой системы, ее последний фазис породили неверие в богов и «Беседы» Лукиана. Эсхил отразил трагическое начало гибели старого мира. Лукиан — его окончательную комическую гибель.

Герцен писал: «В древнем мире хохотали на Олимпе и хохотали на земле, слушая Аристофана и его комедии, хохотали до самого Лукиана. С IV столетия человечество перестало смеяться, — оно все плакало, и тяжкие цепи пали на ум средь стенаний и угрызений совести. Как только лихорадка изуверства начала проходить, люди стали опять смеяться»²⁷. И все-таки нельзя представлять себе эпоху средневековья как время отсутствия смеха. М. Бахтин в своей книге о Рабле раскрыл могучую народную смеховую культуру средневековья: народный карнавальный смех, не щадивший никого и ничего. В одной из пародий на молитву «Отче наш» вместо традиционного обращения к «богу всемогущему» звучало обращение к «Бахусу всепьющему».

В эпоху средневековья ваганты выступали с пародиями на церковные гимны и обряды. Едкая и острая сатира этих «бродячих клириков» была направлена против лицемерия, продажности, жадности духовенства, а порой и против самого святейшего и пресвятой курии:

Рим и всех и каждого
Грабит безобразно;
Пресвятая курия
Это — рынок грязный.
К папе ты направился?
Ну так знай заране:
Ты ни с чем воротисься,
Если пусты длани.

Осмеянием выродившихся потомков некогда могучего и славного рыцарства проводил его в царство теней Сервантес, создав трагикомический тип странствующего гидальго — борца с ветряными мельницами. «Дон-Кихот» — комедия рыцарства.

²⁷ А. И. Герцен, Об искусстве, М., 1954, стр. 223.

Отживший феодальный мир уходил в могилу, сопровождаемый не только победными звуками «Марсельезы», но и грозным саркастическим смехом Вольтера, и остроумной насмешкой Бомарше, и колючей иронией Гейне, и едкой сатирой Свифта.

На восточном конце Европы мир крепостничества цепкой костенеющей рукой попытался ухватиться за жизнь. Для его ниспровержения понадобилось огромное напряжение, суровая и самоотверженная борьба. И оружие смеха было верным помощником в ней. Россия породила гражданскую комедиографию, одухотворенную высокими демократическими, а позднее и революционно-демократическими идеалами.

Как в фокусе, в творчестве Пушкина преломилось и усилилось, пройдя через увеличительное стекло его гения, все то лучшее, что было в русском искусстве до него. С вершин поэзии Пушкина видно «поток рожденья и первое грозных обвалов движенье» в нашей литературе. Поэт как бы передал эстафету русской комедиографии от Фонвизина и Грибоедова — Гоголю, Островскому, Щедрину.

Блестящие эпиграммы, разящие великосветских бар, солдафонов, временщиков; описание гостей на балу у Лариных; сатирическая «История села Горюхина», сюжет «Ревизора», подсказанный Гоголю; мысли о природе комизма — во всем этом проявилось тяготение Пушкина к искусству комедии.

Жизнь требовала сатиры, и великий поэт не мог не видеть этого. Он писал:

О муза пламенной сатиры!
Приди на мой призывный клич!
Не нужно мне гремящей лиры,
Вручи мне Ювеналов бич!

.....
О, сколько лиц бесстыдно-бледных,
О, сколько лбов широко-медных
Готовы от меня принять
Неизгладимую печать!

Правда, так же как и другой великий поэт, оставшийся в долгу «перед Бродвейской лампией, перед вами, багдадские небеса, перед Красной Армией, перед вишнями Японии, перед всем, о чем не успел написать», Пушкин «остался в долгу» перед многим, чего не коснулось его перо. Он так и не успел поставить неизгладимую печать на

широко-медные лбы плюшкиных, собакевичей, чичиковых, угрюм-бурчеевых. Но он дал толчок той литературе, которая вывела на всеобщее осмеяние отжившие крепостнические отношения и их носителей и защитников.

Все эти примеры, разумеется, не претендующие на создание полной картины развития мировой комедиографии, показывают, что человечество — как об этом неоднократно писал Маркс — смеясь расставалось со своим прошлым.

Во введении «К критике гегелевской философии права» К. Маркс, анализируя политическую ситуацию немецкого общества, вскрывает попутно характерные черты одного из типов комического. Маркс говорит об отживших немецких порядках, что они «находятся ниже уровня истории, они ниже всякой критики, но они остаются объектом критики, подобно тому как преступник, находящийся ниже уровня человечности, остается объектом палача. В борьбе с ними критика является не страстью разума, она — разум страсти. Она — не анатомический нож, она оружие. Ее объект есть ее враг, которого она хочет не опровергнуть, а уничтожить... Критика выступает уже не как самоцель, а только как средство. Ее основной пафос — негодование, ее основное дело — обличение»²⁸. И далее Маркс высказывает мысли, весьма важные для понимания сущности эстетических категорий трагического и комического.

«Борьба против немецкой политической действительности есть борьба с прошлым современных народов, а отголоски этого прошлого все еще продолжают тяготеть над этими народами. Для них поучительно видеть, как ancien régime, переживший у них свою трагедию, разыгрывает свою комедию в лице немецкого выходца с того света. Трагической была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц, — другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность. Покуда ancien régime как существующий миропорядок боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого ancien régime стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Потому его гибель и была трагической.

²⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 416—417.

Напротив, современный немецкий режим — это анахронизм, это вопиющее противоречие общепризнанным аксиомам, это выставленное напоказ всему миру ничтожество *апсиен гегиме* — только лишь воображает, что верит в себя, и требует от мира, чтобы и тот воображал это. Если бы он действительно верил в свою собственную *сущность*, разве он стал бы прятать ее под *видимостью* чужой сущности и искать своего спасения в лицемерии и в софизмах? Современный *апсиен гегиме* — скорее лишь *комедиант* такого миропорядка, *действительные герои* которого уже умерли. История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым. Такой *веселой* исторической развязки мы и добиваемся для политических властей Германии»²⁹.

В ходе исторического развития на разных этапах проявляются определенные доминирующие эстетические свойства общественных явлений. Поэтому можно говорить о трагическом и комическом фазисах эпохи.

Отживающее исторически обречено. Такое явление теряет веру в себя и вынуждено рядиться в чужие одежды, менять личину, прикрывать свое ничтожество лживыми словами и делами. Пустое, отживающее пыжится, пытаясь выдать себя за живое, нужное людям. Маскировка для него — средство самосохранения. Даже в тех немногочисленных случаях, когда старое не прибегает к сознательной маскировке, оно все равно выдает себя не за то, что есть на самом деле, так как существовать, утерев историческое право на существование, — значит, в конце концов, притворяться пригодным для жизни. Это противоречие между тем, что представляет собой явление на деле, и тем, чем оно хочет казаться, чем прикидывается, это противоречие кажимости и сущности — комично.

Таким образом, общественное явление, которое с философско-социологической точки зрения есть явление отжи-

²⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 417—418.

вающее, с политической — реакционное, с моральной — злое и фальшивое, с эстетической — комично, вернее, является одним из типов комического: объектом сатиры. Это не значит, что все зависит только от точки зрения. Нет, у самого явления есть ряд свойств, которые раскрываются при подходе к нему с разных сторон.

Отжившее не во всех своих даже только эстетических проявлениях комично, так как оно может быть по своему существу одновременно и безобразным, и уродливым, и низменным, и ужасным, и страшным, и отвратительным, и грозным.

Поэтому отжившее явление может стать объектом не только сатирического, но и собственно критического отношения, лишенного черт комедийности.

Комичность врага — его ахиллесова пята. Осмеять противника — значит одержать первую важную победу над ним. Смех помог пушкинской Людмиле преодолеть ужас перед Черномором, злые чары волшебника рассеялись, и героиня была спасена. Осознание комичности даже сильного, страшного врага помогает людям мобилизовать силы на борьбу с ним, преодолеть чувство страха и растерянности.

Юмор представляет собой практически почти безграничные возможности для серьезно-шутливой и шутливо-серьезной вольности обращения художника с пред-рассудками своего времени. Об этом свидетельствует многогранное творчество Франсуа Рабле и Вольтера.

**Комическое
как критика
современности**

Истинный смех современен. Его мишень всегда конкретна и определена. Даже в том случае, если сатирик пишет о делах давно минувших дней, его смех злободневен. Будь то история села Горюхина, или города Глухова, или Пошехонская старина, цель и адрес сатиры — современность.

Интересны в этой связи мысли известного парижского киноcritика Жоржа Садуля об одном из французских фильмов: «Большой удачей следует считать фильм Клода Отан-Лара «Красная таверна». Сюжет заимствован режиссером из исторической хроники: во время Людовика XVIII владетель постоялого двора десятками душил своих клиентов с целью ограбления. Этот сюжет мог бы послужить темой для «черного фильма». Но, вдохновленный творчеством Вольтера, Дидро, Поля Луи Курье, традициями великих сатириков, Клод Отан-Лара сумел превратить

эту банальную историю в острый памфлет против буржуазии эпохи Людовика XVIII и... господина Пинэ. Картина подверглась яростным атакам реакционной критики. Цензоры заявили, что подобный фильм заслуживает сожжения на городской площади, как некогда были сожжены произведения Вольтера и энциклопедистов. Но широкая публика, трудящиеся, прекрасно разобравшиеся в сатирических намеках этого фильма, встретили его с восторгом. Великие традиции сатиры живут во французском кино!»³⁰.

Адрес сатиры исторически подвижен, хотя никто не меняет текста вещи. Меняется сама действительность, и иными своими сторонами она соприкасается с сатирой, которая и в новых условиях может оставаться актуальной, обращаясь против новых явлений. Давно не существует Хлестаков и окружавшие его обстоятельства, но новые модификации хлестаковщины с первою данною силой разит гоголевский смех.

Смех гуманен: он утверждает все общественно ценное в современности и отрицает все бесчеловечное.

Комизм может заключаться не только в старом, отжившем, но и в новом. Объективные предпосылки этого заключены в самой диалектике и существенных особенностях всякого развития: явление прогрессивное для данного исторического этапа несет на себе печать неизбежного отмирания и замены другим, более высоким новым; новое возникает в недрах старого и до поры до времени сохраняет связь с ним, заимствует у него определенные атрибуты, качества или даже форму для выражения своего содержания либо сохраняет пережитки этого старого, его родимые пятна. Эти реальные противоречия развивающегося явления содержат предпосылки комического.

Новое может стать объектом сатиры, если уже при своем рождении оно содержит в себе неизлечимые пороки, если в нем глубоко коренится зло, устранимое только с уничтожением самого явления. Сатирическое изображение французской буржуазии в реалистических произведениях Бальзака и Домье — пример гневного осмеяния такого рода нового явления. Еще раньше с едкой иронией осмеял нарождающуюся английскую буржуазию Свифт. А когда в России начал бурно формироваться капитализм, Гоголь нарисовал сатирический тип буржуазного дельца-авантюриста Чичикова.

³⁰ «Искусство кино», 1953, № 2, стр. 120.

Часто наши недостатки есть продолжение наших достоинств. Недостатки, продолжающие достоинства положительного, прекрасного явления, делают его комическим. Подобная противоречивость, заложенная в самом явлении, представляет объективную основу для добродушного юмора.

Новое развивается по своим внутренним законам, имеет свои внутренние противоречия с их консервативной и ведущей стороной, оно переживает трудности роста, оно имеет свои низшие и высшие этапы и не только свои победы, но свои ошибки и срывы. И все это богатая почва для шутки, юмора, остроты. К тому же всегда существует противоречие между безграничностью человеческих стремлений и конкретно-исторической ограниченностью любого нового. В этом противоречии коренится не только трагедийно «фаустовская» тема, но и возможность и даже необходимость комедийного аспекта жизни, эстетически осуществляющего постоянную неудовлетворенность сущим, в том числе и еще недостаточно совершенной формой нового. Неуспокоенность на достигнутом сегодня и желание лучшего, большего завтра — святое и созидательное чувство. И остроумие — одна из форм такого творческого самовоскрешения народа, созидательного недовольства собой и действительностью. Самокритика — вечная категория развития социально здорового общества, и потому для такого общества важен бескомпромиссный самоанализ, самокритическое совершенствование, раскрытие недостатков во имя их устранения.

Комизм внутренне пульсирует в повседневной жизни. Нет предметов, не бросающих тень, нет людей без слабостей или ошибок, явлений абсолютно совершенных, а с другой стороны, мерила совершенства, критерии комизма различны и зависят от эстетических идеалов. Поэтому высечь искру смеха можно из всего или почти из всего. Но загорится ли от этой искры пламя истинного комизма или же острота закипит, зашипит, забрызжет желчью и слюной злопыхателя и пасквилянта, — это зависит от того, что, как и с каких позиций осмеивается.

Как и критика, осмеяние может вестись «справа» и «слева». Японский поэт XI века Фудзивара Акихира, рассказывая о театральном искусстве своей родины, описывает, в частности, комедийные миниатюры, в центре которых стоит фигура простолюдина. Сюжет сценок весьма несложен, в них варьируются на разные лады растерянность и

несуразность поведения простолюдина-провинциала, попавшего в столичную обстановку. Издевательства и язвительные насмешки, сыпавшиеся со стороны изысканной знати хэйанского двора в адрес простолюдина, — пример антидемократической комедийной критики.

Элементарно комическое нельзя отнести ни к отживающему старому, ни к противоречиям нового. Смешны порой неловкость человека, несообразительность, глупость, а также некоторые телодвижения, жесты и т. д. Все это вызывает смех, часто не имеющий глубокого содержания. Отражая элементарно комические явления, художник либо стремится вскрыть и максимально развить теплящееся в них общественное содержание, либо использует их в качестве деталей, помогающих создать комический персонаж, комические обстоятельства и т. д.

Шляпа, платье, спички и другие предметы нашего обихода могут дать пищу юмору, если в них отразились те или иные жизненные противоречия, имеющие широкую общественную значимость.

Противоречие между нашим вкусом и модой может быть отражено в насмешке над нелепым, по нашему мнению, одеянием. Предметом насмешки в этом случае будет не шляпа или костюм, а невзыскательный вкус людей, создавших и потребляющих эти предметы.

Комическое как эмоционально насыщенная критика

В зависимости от яркости, продолжительности и взаимоотношения со всей психической деятельностью человека, чувства по форме протекания делятся на четыре категории: настроение, переживание, эмоция, аффект. В форме какого чувства проходит восприятие комического? Улыбка — выражение комедийной эмоции. Смех — аффект. Спектакль может создать у зрителя комедийное переживание, а активное участие в длительном карнавальном действе может сделать юмор настроением.

И все же, пожалуй, аффект — генеральная форма комического чувства. Аффект — интенсивное, бурное, но кратковременное чувство, или, вернее, сильный взрыв чувств, доминирующих в психике.

Смех сопровождается целой гаммой чувств различной интенсивности и направленности: от добродушного упрека до гневного обличения.

Ф. Шиллер писал: «Наше состояние в комедии спокойно, ясно, свободно, весело, мы не чувствуем себя ни

активными, ни пассивными, мы созерцаем, и все остается вне нас; это состояние богов, которых не заботит ничто человеческое, которые вольно парят над всем, которых не касается никакая судьба, не связывает никакой закон»³¹.

Идеалистическая эстетика часто утверждает, что комическое не задевает наших чувств и не вызывает скольконбудь сильного отзвука в душе человека. Например, Бергсон пишет о нечувствительности и жестокости, сопровождающих смех: «Равнодушие является его естественной средой. Смех не имеет более сильного врага, чем душевное волнение»³². И далее: «Смешное требует... как бы кратковременной анестезии сердца. Оно обращается только к чистому разуму»³³.

Вторя Бергсону, Обуэ считает, что «чувство юмора свободно от всякой страсти».

Западногерманский искусствовед Конрад Краузе видит в античном юморе «больше рассудка и острого наблюдения, чем сердца»³⁴.

Эти утверждения Бергсона, Обуэ, Краузе опровергаются практикой мирового искусства. Великие художники умели вызвать смех, сочетающийся с глубоким волнением, органически связанный с различными душевными чувствами. Истинный смех не бессердечен, как утверждает Бергсон, а именно сердечен, душевен и задушевен. В этом его человечность. В этом его сила.

Наше состояние в комедии действительно «ясно, свободно, весело», но оно ничего не имеет общего с беззаботностью ко всему безучастных богов. Может быть, нет жанра искусства, который вызывал бы столь же активный отзыв у зрителя и читателя, как комедия. Как бывает единодушен в своей активности зрительный зал, отвечая на действия персонажей на сцене смехом осуждения или одобрения, гнева или сочувствия!

В комедийном смехе эмоциональное и рациональное едины. Отражение комического тяготеет к художественно-образной форме, так как в художественном образе всегда эмоционально окрашенная мысль о мире. Комическое наиболее полно и глубоко осуществляется в искусстве.

³¹ Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, М.—Л., 1935, стр. 481.

³² А. Бергсон, Смех в жизни и на сцене, Спб., 1900, стр. 8.

³³ Там же, стр. 9.

³⁴ Conrad Krause, Humor der Antike, Bonn, 1948, s. 6.

**Комическое
как активность
мысли:
критическое
противопоставление
идеала — реальности**

Однако не всякая эмоционально окрашенная и современная по адресу критика тождественна смеху, осмеянию, сатирическому изобличению. Комическое заведомо требует сознательно-активного восприятия и активного отношения со стороны

аудитории. В комическом основная мысль не прямо выговаривается, а к ней подводится читатель. Поэтому смех — это чрезвычайно доходчивая, заразительная и острая форма критики.

Конспектируя книгу Л. Фейербаха «Лекции о сущности религии», В. И. Ленин выписал в свои «Философские тетради» следующие примечательные слова, сопроводив их пометкой на полях — «метко!»: «...остроумная манера писать состоит, между прочим, в том, что она предполагает ум также и в читателе, что она высказывает не все, что она предоставляет читателю самому себе сказать об отношениях, условиях и ограничениях, при которых данное положение только и имеет значение и может быть мыслимо»³⁵.

Недоверие к уму читателя и зрителя порождает смех плоский, а порой и пошлый. Изображение, при котором зрителю все навязчиво растолковывается, приводит к дешевой назидательности, с остроумием ничего общего не имеет.

Комедия всегда оставляет на долю зрителя и читателя активную мыслительную работу. В отличие от трагедии или героической поэмы комедия не выговаривает идеал «прямо и положительно», а подразумевает его как нечто противоположное тому, что изображается³⁶. Зритель умело подводится подлинным художником к необходимости самостоятельно в своем сознании противопоставить свои знания, жизненный опыт, эстетические идеалы комическому.

Могут, однако, возразить, что в басне идеал, которому писатель призывает следовать, формулируется прямо и непосредственно в традиционной концовке: «Мораль сей басни такова», или «Смысл басни этой ясен», или в другом откровенно назидательном виде. Но это исключение, лишь подтверждающее правило; отклонение от закономер-

³⁵ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 63.

³⁶ См.: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 90.

ности, через которое она осуществляется. Все дело здесь в том, что собственно комедийное повествование в басне кончается раньше, чем начинаются прямые нравоучения. Концовка басни лишь закрепляет результаты активной мыслительной работы читателя. В противном случае, если бы, например, «мораль сей басни», прямо выговаривающая идеал, предшествовала комедийному повествованию или вклинивалась в него, — весь комический эффект произведения был бы разрушен. К тому же в назидательных концовках баснописцы чаще всего пишут о том, чего не следует делать, каким не следует быть, то есть оставляют возможность читателю сделать самостоятельные положительные выводы и прийти к идеалам самому.

В тех же случаях, когда концовка басни формулирует положительные выводы, она всегда находится за пределами собственного комедийного повествования, за рамками басенного сюжета.

В крайне редких случаях мораль басни помещается художником вначале и служит своеобразным введением. Так дело обстоит, например, в известной крыловской басне о лебеде, раке и щуке. Однако идеал автора здесь не формулируется прямо и непосредственно в начале стихотворения. Крылов пишет о том, что «когда в товарищах согласья нет, их дело не идет на лад». Мораль басни негативна. Положительный идеал читатель может сформулировать лишь после прочтения всего произведения.

**Комическое
как утверждение
радости бытия**

Смех — подобие жизни (гармония, возникающая вопреки хаосу). Энтропия — властительница вселенной.

Во всем неживом мире при всяком природном процессе нарастает хаос. Жизнь как бы существует в обратном времени. Когда-то Гегель, иллюстрируя мысль о случайности, спрашивал: сколько раз нужно рассыпать наборный шрифт, чтобы из букв сложилась строфа «Илиады»? По случайности хаос может родить гармонию, но не в масштабах высокой поэзии. Впрочем, сама жизнь есть грандиозная высокая гармония, случайно и необходимо рожденная хаосом. Так вот, если бы мы проделали предложенный Гегелем опыт, несколько изменив условия, мы бы получили модели обоих процессов: бытия неорганической природы и развития жизни. Перед нами набранная строфа из «Илиады», и мы рассыпали ее, засняв замедленной съемкой это распадение гармонии. На пленке будет запечатлена модель любого природного процесса;

протекающего по закону энтропии. А теперь прокрутим пленку в обратном направлении (пусть время, в котором протекало событие, пойдет в обратную сторону): на экране возникнет картина складывания из хаоса (рассыпанного шрифта) гармонии (строфы из «Илиады»). Это и будет модель процесса жизни. Жизнь как антитеза всей природе, противотечение вселенной.

И вот смех есть подобие жизни. Комизм копирует ее закон. Смех всегда есть смех над хаосом во имя гармонии, он — гармонизация хаоса. Смех тоже звучит вопреки миру, это радость вопреки злу и даже по поводу зла во имя хотя бы духовного его ниспровержения. Как жизнь есть созидание второй, доселе не существовавшей природы — живой, так и смех есть созидание второго бытия — бытия вымышленного, мира духовной гармонии, «организующей» хаос зла.

Конечно, живая природа существует не только вопреки, но и на основе неживой, не только в нарушение ее законов, но и благодаря им. Точно так же смех — и антипод реальности и ее подобие. Он стремится разрушить существующий мир, и он создает новый, свой, похожий и принципиально отличный от окружающего. Смех есть и уничтожение и созидание.

Ритуальный смех первобытной общины включал в себя и отрицающие и утверждающие начала. Он был устремлен и к осуждению, казни, убиению несовершенного мира и к его воскрешению, возрождению на новой основе.

В древнейшем искусстве народов мира существовали смеховые культуры, ритуальный смех, бранно-пародийные образы божеств³⁷.

Смех — революционер, живущий по формуле не только всесокрушения, но и всетворения. Эта творческая жизне-творящая сила смеха была подмечена людьми очень давно. В древнеегипетском папирусе III в. н. э., хранящемся в Лейдене, божественному смеху отводится роль сотворителя мира: «Когда бог смеялся, родились семь богов, управляющих миром... Когда он разразился смехом, появился свет... Он разразился смехом во второй раз — появились воды...». Наконец, при седьмом взрыве смеха родилась душа³⁸.

³⁷ См.: Е. М. Мелетинский, Происхождение героического эпоса, М., 1963, стр. 55—58.

³⁸ См.: S. Reinach, Le rire rituel. Cultes, Mythes et Religions, Paris, 1908, IV, p. 112—113.

В фаллических празднествах египтян, судя по описаниям Геродота, чествовались зиждательные, созидательные силы природы, торжествовало плотское начало человека, бушевал смех, разворачивались комические перевоплощения.

Как и у египтян, у древних греков смех был житнетворцем, созидателем. Его утверждающая, радостная, веселая народная стихия и была изначальна для истории комического, которое в своих истоках восходит к культу Диониса.

Обряд Диониса отмечается праздничным деревенским шествием, несущим изображение фалла. Такая фаллическая процессия показана во всем своем радостном буйстве в комедии Аристофана «Ахарняне», где изображается, как аттический крестьянин Дикеополь празднует сельские дионисии:

Тишипа! Благоговенье!
Пройди чуть-чуть вперед, корзиноносица,
Фалл приподнять прошу повыше Ксанфия,
Поставь корзину, дочь, приступим к таинству...
Вот так, прекрасно. Дионис, владыка наш,
Хочу, чтобы любезно приношение
Ты принял от меня и от семьи мойей
И чтобы мог счастливо я отпраздновать
Вдали от войн святые дионисии...

Иди вперед. Смотри не будь разинею:
В толпе стянуть не долго драгоценности.
Эй, люди, фалл повыше поднимите вы,
Идите позади корзиноносицы.
А я — за вами, с песнею фаллической,
А ты, жена, ты с крыши на меня гляди.

Далее Дикеополь затягивает «фаллическую песнь», в которой он славит бога фалла — Фалеса и выражает радость по поводу заключения мира и возможности предаваться любовным утехам:

Фалес, приятель Вакха ты,
Любитель кутежей ночных,
И мальчиков, и женщин!
Шесть лет прошло. И вот опять
Тебе молюсь, вернувшись в дом.
Мир заключил я для себя.
Довольно горя, хватит битв.
Ламахи надоели!

Во много раз приятнее, Фалес, Фалес,
Застать в лесу за кражею валежника
Рабыню молодую Стримодорову,

Фракиянку, схватить ее, поднять ее

И повалить на землю...

О Фалес, Фалес!

Пируй же, друг. Опохмелишься утром ты,

Хлебнув из чаши мира многолетнего,

А щит в дыму, над очагом, висит пускай.

Исследователи ведут этимологию слова «комедия» от двух греческих слов «комос» и «одэ», в соединении своем означающих «песня комоса» («комос» — ватага гуляк, процессия пирующих, толпа ряженных на сельском празднике в честь Диониса).

Правда, Аристотель ссылается на мнение дорийцев, утверждающих, что комические актеры получили свое название не от слова «кутить», а от блуждания по деревням, потому что их с позором выгоняли из города. На основе фаллических песен мегарцы выработали у себя первую комедию, полную грубых ругательств и скабрзностей, которая известна лишь по замечаниям и нелестным отзывам о ней со стороны древних аттических комедиографов, и Аристофана в первую очередь. Так или иначе, веселое, радостное, брызжущее жизнью, ничем не стесненное, не знающее никаких нравственных ограничений и запретов начало находилось у истоков комедии. А рядом с ним жило в смехе «комоса» отрицающее, критикующее начало.

В византийских схолиях к Дионисию Фракийскому сообщается, что по старинному обычаю обиженные в деревнях ходили ночью по улицам и рассказывали, что здесь живет некто, который делает то-то и то-то крестьянам. Днем соседи повторяли слышанное, и это для виновного было позорно³⁹.

Особенности смеха «комоса», видимо, переняли и первые комедийные поэты, о которых известно так мало. Древнейший комедиограф Милль известен лишь тем, что о нем жила поговорка «Милль слышит все», из которой исследователи делают резонное заключение, что «он представлял на сцене обыденные промахи своих сограждан»⁴⁰.

Важнейшие свойства самой природы комического обнажаются у его истоков. Во время празднества в честь Диониса обычные представления о благопристойности прекращали свое действие и теряли силу. Устанавлива-

³⁹ См.: «История греческой литературы», т. I, М.—Л., 1946, стр. 428.

⁴⁰ Дж. П. Магаффи, История классического периода греческой литературы, т. 1, М., 1882, стр. 368.

лась атмосфера полной непринужденности, срывались физические и нравственные покровы, разрушались привычные нормы. Возникал условный мир безудержного радостного буйства, насмешки, откровенного слова и действия.

Разгульный смех удалого темпераментного веселья в честь бога Диониса был в высшей степени синкретичен. В нем как бы в свернутом виде содержались и те свойства, которые позже разовьются в беззастенчивое, не стесняющееся в выражениях, чувственное, дышащее жаркой плотью карнавальное веселье Рабле, и те свойства, которые на высших витках процесса столь живо скажутся в острой саркастической насмешке Свифта и в беспощадно едкой сатире Щедрина.

В скрытом, исторически и эстетически неразвернутом виде смеха «комоса» содержались жизнеутверждение и отрицание, народность карнавального веселья и острота сатирического осмеяния.

Во время процессии в честь бога Диониса разыгрывались мимические сценки, шло простейшее, почти бесфабульное действие насмешливого характера, и в этом заключалось также и начало комедии как драматургического жанра. В ходе этого же фаллического шествия отпускались шутки и бранные слова в адрес отдельных граждан. Этот фольклорный способ общественного порицания был и средством выхода и материализации народного праздничного, радостного, жизнелюбивого смеха и могучим средством личной и общественной полемики. В этой стороне фаллического шествия ярко сказались те еще не развернутые возможности смеха, которые позже породят и карнавальное веселье и, с другой стороны, не только эпиграмму, но и сатиру вообще.

У этих исторических истоков смеха обнажается важнейшая черта его сущностной природы. Смех в фаллическом шествии, в веселье «комоса» способствовал «основной цели обряда — *обеспечению победы производительных сил жизни*: в смехе и сквернословии видели жизнетворящую силу»⁴¹ (курсив мой. — Ю. Б.).

Сам сюжет «пракомедии» чаще всего строился таким образом, что герой, «одержав в «состязании» победу над противником, устанавливает некий новый порядок, «переворачивающий» (по античному выражению) вверх дном

⁴¹ И. М. Тронский, История античной литературы, Л., 1951, стр. 164.

какую-либо сторону привычек общественных отношений, и тогда наступает блаженное царство изобилия с широким простором для еды и любовных радостей»⁴².

Синкретический смех «комоса», содержащий в себе и разгульное веселье и насмешку, выражал не только жизнерадостность народа, но и был средством утверждения его господства над природой, и даже более того, сам был жизнеутверждающей силой. Смех «комоса» вместе с радостным жизнеутверждением содержал острое критическое начало. Этот смех демонстрировал преобразующее значение комедийной критики, направленной прямо и непосредственно (и здесь эта функция смеха не сокрыта и не искажена никакими опосредствованиями и осложнениями) на обеспечение человеческого счастья, на содействие развитию сил человека и его власти над природой.

Смех здесь устраняет преграды на пути человеческого счастья и благосостояния.

Римские сатурналии хотя бы на время возвращали народ к легендарному «золотому веку» — царству безудержного веселья. Это были дни буйства жизненных сил — сил, рвущихся сквозь оковы складывающейся официальной идеологии. Народный смех, утверждающий радость бытия, оттеняя официальное мировосприятие, звучал в Риме в ритуалах, предполагавших одновременно и прославление и осмеяние победителя, и оплакивание — возвеличение и осмеяние покойника (кстати сказать, изображая похороны великого римского полководца, Б. Брехт в пьесе «Приговор Лукулла» хорошо дает оба аспекта похоронного чина — величающий и осмеивающий).

В средние века народный радостный смех, противостоявший строгой официальной идеологии, звучал и на карнавалах, и в комедийных действиях и процессиях, и на праздниках «дураков», «ослов», и в пародийных произведениях, и в стихии фривольно-площадной речи, и в острогах и выходках шутов и «дураков», и в быту на пирушках с их «бобовыми королями и королевами «для смеха».

Комедийно-праздничная, внеофициальная жизнь общества — карнавал — несет и выражает народную смеховую культуру, полно воплощающую в себе идею вселенского обновления. В этом радостном жизнеутверждении и комическом возрождении — один из важнейших принципов эстетики комического. Смех не только казнит несовершен-

⁴² И. М. Тронский, История античной литературы, стр. 165.

ство мира, но и, омыв мир свежей эмоциональной волной радости и веселья, преображает и обновляет его. Он столь же отрицающая, сколь и утверждающая сила. И в карнавальном средневековом празднестве эти особенности смеха обнажаются и предстают в своем полном и истинном виде.

М. Бахтин дал замечательную по своей выразительности и яркости характеристику карнавала: «...карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают, — в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны»⁴³.

Карнавальный смех, уравнивая всех, руша иерархические, имущественные, сословные, возрастные перегородки, создавал временный мир всечеловеческого братства, свободы и равенства. Карнавал был комедийным праздничным прообразом счастливого истинно человеческого мира: «В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм, запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее... Здесь — на карнавальной площади — господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми.

...На фоне исключительной иерархичности феодально-средневекового строя и крайней сословной корпоративной

⁴³ М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1965, стр. 10.

Утверждающий, житнетворящий, радостный, веселый аспект комического, о котором здесь идет речь, впервые в истории эстетической мысли во всей своей полноте, исторической, мировоззренческой и эстетической значимости был раскрыт в книге М. Бахтина. Естественно поэтому, что, говоря об этих особенностях комического, я опираюсь на названное исследование.

разобщенности людей в условиях обычной жизни этот вольный фамильярный контакт между всеми людьми ощущался очень остро и составлял существенную часть общего карнавального мироощущения. Человек как бы перерождался для новых чисто человеческих отношений»⁴⁴.

Почти четверть жизни (в общей сложности до трех месяцев в году) люди средневековой Европы отдавали карнавалу, так что народное празднично-смеховое мировосприятие существенным образом восполняло серьезность и односторонность официальной религиозно-государственной идеологии.

Шут — положительный герой карнавала и его высший полномочный представитель в повседневности. Шуты были комическими актерами-импровизаторами, для которых сцена — весь мир, а комедийное действие — сама жизнь. Они жили не выходя из комедийного образа, их роль и личность совпадали. Они — искусство, ставшее жизнью, и жизнь, поднятая до искусства, шут — амфибия, свободно существующая сразу в двух средах — реальной и идеальной (художественной). Эта же стихия народно-праздничного «карнавального» смеха бушует не только на городской площади, но и врывается в литературу и звучит особенно внятно в таком ее жанре, как пародия. Основные идеи и сюжеты официально-церковной идеологии (в «Вечере Киприани», «Вергилии Мароне грамматическом», «Либурже пьяниц», в пародиях на «Отче наш» и т. д.), а также основные серьезные литературные герои этой эпохи (в пародийных вариантах «Песни о Роланде», «Окассен и Николет» и др.) имеют свои комедийные подобию.

Эпоха Возрождения выдвинула принцип: человек — мера всех вещей. Человек, его естественная природа, понимаемая без всякого ханжества, его естественное состояние и потребности — вот мера всех ценностей. И эта полная физической и духовной силы, брызжущая умом и чувственностью человеческая природа раскрепощается в веселом и озорном, фривольном и грубоватом, дерзком и жизнерадостном смехе Рабле. А все, что не соответствует этой мере, заслуживает у Рабле осмеяния, например, схоластика — этот идейный оплот старого мира — именно своей враждебностью человеку враждебна Рабле.

Изображение воспитания Гаргантюа схоластами полно пародийно-сатирических красок. Схоласты заставляют

⁴⁴ М. Б а х т и н, Творчество Франсуа Рабле..., стр. 13

ученика бессмысленно зубрить тексты, и он ничему не может научиться.

Столь же пародийно изображение Рабле некоторых принципов государственного управления. Король — феодал, воплощающий в себе грубую физическую силу. Пикрошоль идет войной на доброго и беззаботного короля Грангузье. У последнего не оказывается даже войска для сопротивления. Пришлось вызывать срочно Гаргантюа, который защищает государство и помогает победить Пикрошоля.

Сатира играет некоторую роль у Рабле, однако она не охватывает всего произведения, не становится всеобщим его пафосом. «Гаргантюа и Пантагрюэль» в целом вовсе не сатирическое произведение. Здесь у Рабле мы вновь сталкиваемся с синкретическим смехом, в котором бурлит и пенится дерзкое веселье и как оттенок его звучит гневный и веселый голос жизнерадостной сатиры. При этом у Рабле исходная точка отношения к миру — человек как мера всех вещей, утверждаемый в веселом, брызжущем жизнью смехе.

Смех — антииерархичен, он разрушитель всех табелей о рангах. Он величайший анархист мира, но, в отличие от всякой анархической стихии, стихия смеха из хаоса рождает гармонию.

Теоретически глубокую и точную характеристику народного карнавального смеха дает М. Бахтин. Он часто пользуется своей самодельной, порой трудной для понимания терминологией, но, однако, бахтинский теоретический анализ «карнавального» состояния столь значителен и проницателен, что автору удается, рассматривая лишь одну из форм смеха, высказать суждения, схватывающие еще никем до него не замеченные некоторые важные общие эстетические особенности комического. Из анализа М. Бахтина следует⁴⁵, что карнавальный смех это прежде всего *все-народный, праздничный смех*. Во-вторых, он *универсален*, то есть направлен на все и на всех (в том числе и на самих смеющихся: «Весь мир представляется смешным, воспринимается и почитается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности»). В-третьих, этот смех одновременно веселый, ликующий и насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, казнит и воскрешает, хоронит и возрождает (это свойство карнавального

⁴⁵ См.: М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле..., стр. 15.

смеха М. Бахтина выражает термином «амбивалентность»). При этом, как показывает М. Бахтин, «народ не исключает себя из становящегося целого мира. Он тоже незавершен, тоже, умирая, рождается и обновляется. В этом — одно из существенных отличий народно-праздничного смеха от чисто сатирического смеха нового времени. Чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, — этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением». Все это так. Тонки и точны здесь наблюдения, гибки и теоретически остроумны противопоставления народно-праздничного и сатирического смеха. Однако, раздумывая над этими в высшей степени ценными мыслями М. Бахтина, приходишь к выводу о том, что подмеченные им взаимоотношения еще более гибки и сложны. Думается, что комедийный смех вообще (будь то народно-праздничный, будь то сатирический) всегда тяготеет к *коллективности*, и всенародность «карнавального» смеха лишь высшее и наиболее полное проявление общих принципов эстетики комического. Затем, сатирический смех в высших своих проявлениях тоже способен анализировать состояние мира (об этом подробнее речь будет идти в главе о сатире). И, наконец, в-третьих, во всяком комедийном смехе соединено отрицание и утверждение. «Карнавальный» смех равно и одновременно отрицает и утверждает мир, хоронит его и возрождает к новой жизни, стремясь переродить мир на его собственной естественной основе. Он развязывает естественную стихию жизни для животворения ее новых форм.

Юмор, утверждая суть мира, отрицает частные недостатки, стремясь совершенствовать мир, не меняя его и без того прекрасной сути. Сатира же отрицает мир, казнит его несовершенство во имя его преобразования в соответствии с некоей идеальной программой. Она отрицает реальный несовершенный мир во имя целого идеального мира совершенных представлений, долженствований, принципов. Различия карнавального, сатирического и юмористического смеха существенны и кардинальны, но и в том, и в другом, и в третьем случае всегда так или иначе сочетаются отрицание и утверждение. Поэтому «карнавальный» смех отличается от сатиры не самим утверждающим началом, а его характером, назначением и формой сочетания с отрицающим, критикующим.

М. Бахтин, подчеркивая особую природу народного смеха прошлых эпох, отмечает такие его свойства, как «миросозерцательность, универсализм, амбивалентность, связь с временем и т. п. — *то есть все то, что почти полностью утрачено смехом нового времени*» (курсив мой.—Ю. Б.)⁴⁶.

Прогресс включает в себя потери, порой исторически невозможные. Глаз человека не умеет воспринимать инфракрасные и ультрафиолетовые лучи. Глаз муравья, кажется, воспринимает их. Ухо человека не слышит ультразвук, а летучая мышь слышит. Эстетическое чувство человека вплоть до XVI века слышало карнавальнй праздничный смех, мы чаще всего слышим лишь сатирический, юмористический, иронический его аспекты. Солнце в радуге рассыпается на разные цвета. Солнечный луч праздничней и цельней радуги. Но в радуге красоты солнечного луча заметней, наглядней, убедительней. Карнавальнй праздничный смех сохранился и сегодня, но как периферия смеховой культуры, а отдельные цвета и оттенки этого праздничного смеха обрели, как в радуге цвета солнечного спектра, самостоятельное эстетическое значение и ценность. Вместе с тем утверждающие, жизнеутверждающие свойства карнавального смеха не ушли из жизни, они лишь обрели иные исторические формы, они лишь получили иное звучание в сатире, где акцент оказался на критике, отрицании. В своей общей концепции комического, угадываемой за точными и глубокими мыслями М. Бахтина о карнавальном смехе и гротеске, автор переисторизировал, передиаектичал. Для него все оказалось слишком исторически текучим. Он поступил не как Гераклит, утверждавший, что нельзя дважды вступить в одну и ту же воду, а как последователь диалектика — Кратила, для которого и один раз невозможно вступить в одну и ту же воду. За текучестью и изменчивостью Бахтин упустил из виду историческую устойчивость и колоссальный консерватизм жизни, которая всякий раз, как ее ни меняй, возвращается в ином виде к каким-то сходным, изначально прочным системам, конструкциям, принципам. Так и смех и после XVI века сохранил свои основные ведущие качества, но в иных формах, с иной акцентировкой, с иным их взаимоотношением.

О многовековой устойчивости и прочности положительного, жизнеутверждающего начала в смехе свидетельствует, в частности, то, что даже в самом склонном к сатире

⁴⁶ М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле..., стр. 148.

XIX веке Достоевский замечал, что изобразить «положительно прекрасного человека» можно, представив его смешным. Дон-Кихот «прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон. Шиквик Диккенса (бесконечно слабейшая мысль, чем Дон-Кихот, но все-таки) тоже смешон и тем только и берет. Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному — а стало быть, является симпатия и в читателе»⁴⁷.

В разных формах комического существенно различается соотношение отрицания и утверждения. Собственно, не существует никаких даже самых резко критикующих мир форм сатиры, в которых отрицание не основывалось бы на положительной, жизнеутверждающей программе — идеалах. Но порой в особых карнавальных формах комизма этот утверждающий, положительный пафос становится главным, ведущим, самоценным.

Комическое
как средство
раскрытия
противоречий

В истории эстетической мысли комическое характеризуется как результат контраста, «разлада», противоречия: безобразного — прекрасному (Аристотель), ничтожного — возвышенному (Кант), нелепого — рассудительному (Жан Поль, Шопенгауэр), бесконечной предопределенности — бесконечному произволу (Шеллинг), образа — идее (Фишер), автоматического — живому (Бергсон), неценного — притязающему на ценность (Фолькельт), необходимого — свободному (Аст, Шютце), ничтожного — великому (Липпс), ложного, мнимого основательного — значительному, прочному и истинному (Гегель), внутренней пустоты — внешности, притязающей на значительность (Чернышевский), низшего — высшего (Н. Гартман).

Все эти определения абсолютизируют один из типов комедийного противоречия и на деле не являются всеохватывающими, хотя и претендуют на это. Обобщая идеи, выдвинутые в истории эстетической мысли, можно прийти к выводу о многообразии противоречий, рождающих комизм: комическое — общественно осязаемое противоречие, общественно значимое объективное несоответствие (цели — средствам, формы — содержанию, действия — обстоятельствам, сущности — ее проявлению, причины — следствию, действия — результатам, старого — новому, реальности —

⁴⁷ Ф. М. Достоевский, Письма (1867—1871), т. II, М.—Л., 1930, стр. 71.

представлениям о ней и т. д.), в котором или само это противоречие, или одна из его сторон противостоят высоким эстетическим идеалам. Явление, вырванное из связанных с ним и его обуславливающих обстоятельств, также становится комичным. Если, например, в танцзале прекратят музыку, а одна пара, не замечая этого, будет продолжать кружиться в вальсе, то это вызовет смех — именно в виду несоответствия действия обстоятельствам.

Степень общественной значимости несоответствия определяет степень «элементарности» или развитости комического, его близость к смешному или «высокий» характер.

А. Бергсон, обращая внимание на момент «несоответствия» в комическом, подчеркивал, что смешное есть действие, не приспособленное к жизни. Но жизнь бесконечно богата, резонно возражает Э. Обуэ, замечая, что не всякое несоответствие жизни смешно. Он рассматривает житейский пример: накрахмаленный пристежной воротник и рубашка с лощеной манишкой не приспособлены к температуре летнего вечера. Но в этом несоответствии нет ничего комического. Смешным оказался бы тот, кто явился бы на церемониальный обед в воротнике Дантона. Его действие было бы социально неприспособлено.

Обуэ различает три критерия, три типа комического несоответствия:

«А) Критерий рациональный, безличный. Смешно носить костюм, не соответствующий своему росту, возрасту или сезону.

В) Критерий личный. Смешно то, что шокирует наши вкусы и наши привычки. Тот, кто пьет воду или чай во время еды, смешон для тех, кто не может обойтись без вина.

С) Критерий социальный. Смешны все, кто не соответствует правилам группы: тот, кто носит эксцентричный костюм, немодный, узкий или грязный; иностранец, который плохо знает язык; молодая невестка, которая приехала из другой провинции и ведет свое хозяйство по правилам, не соответствующим правилам ее свекрови, и т. д.»⁴⁸

В рассуждениях Эли Обуэ есть и рациональное и ошибочное. Правильна мысль о необходимости «расхождения», «несоответствия», противоречия для возникновения комического. Справедливо также и то, что не всякое «несоответствие» комично, а лишь то, в котором проявляется со-

⁴⁸ Elie Aubouin, Les genres du risible, p. 16.

циальная неприспособленность. Привлекательна и сама попытка дать классификацию типов комического.

Однако Обуэ теряет объективный критерий комического: «Может быть смешным все человеческое, все, что несет на себе печать ума или руки человека, все, что ему служит, когда во взглядах на это есть расхождение между индивидуумом и группой»⁴⁹.

Для Обуэ смешны все, кто не соответствует правилам группы. Но группы могут быть различными, и их правила также могут сильно отличаться друг от друга. Люди, шокирующие нас своими вкусами и привычками, сами могут не одобрять наши вкусы и могут посмеяться над нашими привычками. Кто же прав? Кто же действительно комичен? Есть ли здесь какие-либо объективные критерии?

Истинный критерий комизма возникает при сопоставлении явления с «истинным назначением жизни» (Чернышевский), с ее «подлинным призванием», то есть с объективной исторической тенденцией развития, с эстетическим опытом человечества, запечатленным в эстетических идеалах.

Комическое сопоставимо с высоким идеалом, а не со средней мерой, обыкновенным, обыденным, как это делается в трудах некоторых современных эстетиков. Так, например, Н. Гартман пишет: «То, что в возвышенном значительнее обыкновенного, в комическом ниже обыкновенного, ниже меры»⁵⁰. И еще: «Комическое коренится в претензии низсреднего на то, чтобы его принимали за среднее или за вышесреднее»⁵¹. Противопоставление комического обыденному — результат падения эстетических требований и критериев, результат отступления от самого лучшего и ценного в традициях классической эстетики.

Истинный смех не скрывает, а вскрывает противоречия действительности. Неправ В. Шкловский, считающий, что смех вуалирует противоречия: «В комедиях может быть и страшное. Комедия иногда прерывается для того, чтобы зритель ощутил серьезность противоречий, скрытых смехом»⁵². Для того чтобы мы могли ощутить серьезность противоречий, смех вовсе не должен смолкнуть.

Умный смех сам по себе весьма серьезен. Шутки шутить — дело не шуточное.

⁴⁹ Elie Aubouin, Les genres du risible, p. 27.

⁵⁰ N. Hartmann, Aethetik, S. 424.

⁵¹ Ibid.

⁵² «Искусство кино», 1953, № 9, стр. 28.

Конечно, остроумие и смех неспособны вскрыть наиболее общие законы жизни, дать всеобщую картину мира, или способны дать ее, как «Дон-Кихот», «Мертвые души», лишь в определенном разрезе (вспомним формулу Гоголя: «Вся Россия с одного боку»). Но, схватывая противоречия и заставляя явления и отражающие их понятия светиться через противоречия, остроумие помогает мыслящему разуму проникнуть в сущность реальных конфликтов. В своей области, в области комического, смех велик и могуч, а остроумие, хотя и не тождественно уму, в сочетании с ним — великая сила.

Общественное противоречие, если оно сколько-нибудь существенно, содержит в себе хотя бы неразвитые элементы комического.

Могут посчитать, что это слишком расширительная трактовка комического. Напрашивается вопрос: что, например, комического в противоречии производительных сил и производственных отношений?

Однако для эстетического чувства любое самое жизненное, самое существенное противоречие остается мертвой абстракцией до тех пор, пока в конкретно-чувственной форме оно не предстанет перед нами в том или ином факте общественной жизни.

Действительно, противоречия производительных сил и производственных отношений, раскрывающиеся в философии в форме научных абстракций, отражающих сущность общественных процессов, сами по себе ничего не говорят нашему эстетическому чувству. Но они не мертвая абстракция, они пронизывают живую ткань жизни общества, они порождают миллионы конкретных, реально ощутимых ситуаций, положений, персонажей, типов, проявляются в бесчисленном количестве драматических, трагических и комических конфликтов, характеров, деталей. И здесь источник наших эстетических впечатлений.

С полным правом можно сказать, что в любом существенном общественном противоречии заложены хотя бы неразвитые элементы комического: консервативная, отживающая, отрицательная сторона противоречия содержит в себе предмет осмеяния, основание для особой эмоциональной формы критики.

Если серьезная драматическая ситуация не всегда порождает трагедию, то она всегда зиждется на противоречии, имеющем и свою отрицательную сторону и потому содержащем хотя бы крупинку комического. При соответ-

ствующей художественной обработке это комическое может быть выявлено, и тогда оно предстанет перед читателем или зрителем во всей своей полноте и конкретности.

Именно в силу того, что в любом существенном конфликте заложены хотя бы неразвитые элементы комического, краски смеха не противопоказаны ни драматическому, ни даже трагическому произведению и способны обогатить их. Это прекрасно понимал У. Шекспир, смело вводяший шутов и других носителей народной комедийности в самые острые конфликты и ситуации...

А. Луначарский ошибочно утверждал, что юмор способен ослабить впечатление от остро драматического и трагедийного произведения: «Мы знаем, что юмор его только ослабляет впечатление, хотя понимаем, что он делает забавным и милым само чтение романов Диккенса. Во всяком случае, уроки юмора нам вряд ли нужны»⁵³. Нет, без юмора не было бы и драматизма произведений Диккенса. Вспомним также, что А. Островский ввел комедийную фигуру Робинзона в полную трагизма пьесу о бесприданнице... А сколько народного юмора в далеко не комедийной пьесе М. Горького «Егор Булычев и другие»!

«Теория бесконфликтности» именно потому особо губительно сказывалась на развитии комедиографии, что противоречие и комизм неразлучны.

Природа противоречий в обществе, развивающемся на основе государственной собственности, такова, что позволяет поставить вопрос о возможности возникновения комического не только из конфликта старого и нового, но и из конфликтов иного порядка.

Для нормальной жизнедеятельности и развития такого общества необходимо единство двух противоположных тенденций — демократизации и централизации, сочетание в ленинском принципе демократического централизма. Централизация предполагает единоначалие, персональную ответственность, сосредоточенное руководство всеми основными процессами, согласование всякого частного действия с общими целями и задачами. Демократизация предполагает развертывание народной инициативы, самостоятельности масс, контроль снизу, развитие критики и самокритики. Если демократическая сторона процесса порождает множество ручейков народной инициативы, то централизующая сторона собирает эти ручейки в единое русло

⁵³ «Литературная энциклопедия», т. 3, 1930, стр. 294.

и направляет по правильному пути. Необходимость сочетания этих двух тенденций заложена в самом социалистическом способе производства. Общественное владение орудиями и средствами производства предполагает и создает материальные предпосылки демократии. С другой стороны, общественная собственность обуславливает необходимость планирования, централизованного руководства всем хозяйством. Таким образом, проведение в жизнь принципа демократического централизма — необходимость, вытекающая из самой природы социалистического строя.

На тех участках общественной жизни, где правильное соотношение демократизма и централизма в ту или другую сторону нарушается, возникают конфликты и драматическая напряженность, которая на одном из своих полюсов рождает явления, безусловно заслуживающие сатирического осмеяния.

Комическое как неожиданность Многие из теориков и художников подчеркивали и подчеркивают роль неожиданности, внезапности, молниеносности в комическом.

Кант видел сущность комического во *внезапности* разрешения напряженного ожидания в ничто.

Жан Поль возражает Канту: 1. Не всякое «ничто» вызывает смех. 2. Смех и при «ничто» разрешается в «ничто». 3. «Ожидание» не всегда важно для комизма. 4. В лучшем случае формулировка Канта годится для определения одного из возможных случаев комического и для характеристики эпиграммы и тех форм остроты, когда сопоставляются ничтожное и значительное. Эти аргументы справедливы.

Можно привести жизненные примеры, не укладывающиеся в рамки кантовского определения. Так, ничего комического может и не быть, скажем, в неожиданном превращении напряженного ожидания наступления противника в ничто — отмена атаки может вызвать скорей вздох облегчения, чем реакцию смеха.

И все же в кантовском определении комического есть рациональный момент: «неожиданность». К тому же Кант не одинок в этом вопросе.

Стендаль писал: «Необходимо, чтобы комическое имело ясный и *беглый вид* нашего превосходства над другими, но это превосходство — вещь чрезвычайно ничтожная и легко уничтожимая при самом малом размышлении, и потому оно требует, чтобы такая видимость была представ-

лена нам *неожиданным* образом»⁵⁴ (подчеркнуто мною.— Ю. Б.). Марк Твен отмечал, что остроумие подобно молнии, оно «яркая, мгновенная и не безопасная вспышка» (подчеркнуто мною.— Ю. Б.).

В «Опыте о вкусе в произведениях природы и искусства» французский философ-просветитель XVIII века Ш. Монтескье писал: «Когда безобразие для нас неожиданно, оно может вызвать своего рода веселье и даже смех»⁵⁶.

Подчеркивая роль неожиданности в комическом, Гоббс говорил, что смех есть внезапное самодовольство; человек смеется от внезапного сознания собственного превосходства благодаря усмотрению какого-либо недостатка в других, от которого смеющийся мнит себя свободным.

Внезапность сопоставления явлений в остроте позволяет заострить реальные контрасты и противоречия действительности, позволяет увидеть их в новом свете, проникнуть в сущность явления и вскрыть его комизм.

Неожиданность, по-видимому, играет определенную роль и в самом психофизиологическом механизме восприятия смешного.

Как это ни странно, но этот механизм при *истинном смехе* сродни механизму *испуга, изумления*. Что роднит эти абсолютно разные проявления человеческой духовной деятельности? То, что все это переживания, не подготовленные непосредственно предшествовавшими событиями и связанными с ними переживаниями. Вся моя непосредственно предшествующая психическая жизнь при восприятии комического настроила меня на восприятие значительного, а передо мной вдруг очутилось незначительное; или прекрасного, а передо мной безобразное; или существенного, а передо мной пустышка; или человеческого, а передо мной манекен, живая кукла, игрушка, машина, животное.

В чувство юмора как его составная часть входит изумление, которое мы испытываем, обнаруживая не подозреваемое нами ранее различие и сходство между вещами.

Декарт говорил, что смех вызывает умеренная радость, смешанная с неприязнью и соединенная с *удивлением*.

⁵⁴ См. «Melanges d'Art et de litterature», p. 2.

⁵⁵ Марк Твен, Избранные произведения в 2-х томах, т. II, М., 1953, стр. 565.

⁵⁶ Ш. Монтескье, Избранные произведения, М., 1955, стр. 753.

Смех — всегда радостный «испуг» и радостное «изумление». И в то же время это и эстетическое изумление, прямо противоположное восторгу и восхищению. Радостное изумление со знаком минус. Оказывается, я обманывался, предполагая, что городничий правильно принимает Хлестакова за ревизора, и заблуждался, предполагая, что человек, которого ошибочно принимают за ревизора, должен быть если не мало-мальски солидным и положительным, то хотя бы персоной, которую действительно стоит бояться, то есть должен быть не фитюлькой. Оказывается, передо мной фитюлька...

Вот оно что, а я чуть было сам не попался на удочку, и как радостно, что я в этом разобрался, и разобрался как раз вовремя.

Существует огромное, кричащее несоответствие между тем, что есть на самом деле Хлестаков, и тем, за что его принимают. И есть огромное, кричащее несоответствие между тем, каким должен быть государственный чиновник, и тем, каков он на самом деле (Хлестаков еще и потому оказался ревизором в глазах городничего и других, что он всей цепью своих нелепых поступков не только не нарушил логики поведения важного чиновника из Санкт-Петербурга, а действовал в соответствии с ней). Как радостно, что я это противоречие схватил: за внешним увидел внутреннее, за частным — общее, за явлением — сущность (а ведь они противоречили друг другу!). И сколь счастливо сознавать, что все страшное и опасное для общества не только грозно, но и внутренне несостоятельно, комично. Страшен мир фитюлек и мертвых душ, но он и смешон — он не соответствует идеалам автора и его читателей. И если я стою выше опасности, выше хотя бы в каком-то одном существенном отношении, то даже самая грозная опасность не победит меня. Она способна принести мне гибель, я могу пережить трагедию, но победить меня и мои идеалы нельзя: они *выше* и потому сильнее. И даже если мне не суждено увидеть торжество моих идеалов, они все же есть, и они выше мира зла и насилия, и я смеюсь над ним.

Гоголь не знает выхода из тех противоречий, которые он нам раскрывает, и потому его радость смеха омрачена слезами. Но у великого сатирика есть огромное моральное и эстетическое превосходство над изображаемой действительностью, и потому никто не может отнять у него радости смеха.

В любом противоречии, порождающем комическое, *первая* по времени восприятия сторона противоречия выглядит более значительной и производит на нас большее впечатление, нежели та сторона, которую мы воспринимаем по времени позже.

Например, комично противоречие между формой и содержанием, но лишь такое противоречие, в котором форма, воспринимаемая раньше содержания, значительнее последнего. Воспринимая явление по его форме, мы готовимся принять его и восторгаться им. Но вдруг, неожиданно выясняется, что содержание его ничтожно, что оно не стоит и ломаного гроша.

Что было бы, если бы не было неожиданности, молниеносности в остроте? Не было бы столь непривычного и острого противопоставления явления высоким эстетическим идеалам. Не было бы столь высокой активности нашей мысли в самом процессе этого противопоставления. Все было бы привычным, обыденным, размеренным, и не вспыхнул бы тот свет, в котором явление предстает пред нами в своем комическом виде.

Впрочем, постановка вопроса о роли неожиданности в комическом имеет и свои трудности: человек неоднократно перечитывает классическое комедийное произведение и получает от него неиссякаемое эстетическое наслаждение; через много лет, придя посмотреть вновь комедийный спектакль или фильм, зритель подчас смеется с первоизданной непосредственностью, а порой больше, веселее, громче.

Такой читатель и зритель, любящий повторные просмотры, не обязательно тот самый жираф, до которого всегда все поздно доходит.

Как же объяснить эти факты?

Восприятие живописи и скульптуры почти всегда похоже на повторное.

В пространственных видах искусства трудно прямо и непосредственно подвести зрителя к неожиданному комическому повороту. Однако любая картина и скульптура все же нуждается в своем прочтении, и, поскольку и здесь восприятие зрителя не есть мгновенный акт, художнику важно в самом сюжете, композиции, трактовке комедийных образов предусмотреть элементы неожиданности.

Произведения живописи и скульптуры находятся постоянно или длительно перед нашими глазами, служа помимо прочего и украшением нашего быта. Из-за продолжи-

тельности их воздействия на зрителя постепенно стирается элемент неожиданности, чем безусловно несколько сужаются комедийные возможности этих видов искусства. Поэтому юмористические произведения в станковой живописи — явление более редкое, чем в литературе, театре, кино. Исчерпав свое интенсивно смеховое воздействие на данного зрителя, перестав вызывать реакцию смеха, произведения пространственного искусства продолжают доставлять эстетическое наслаждение.

Реакция смеха лишь часть эстетического эффекта комического образа. Возможно эстетическое наслаждение произведением, собственно комедийное воздействие которого притупилось из-за многократности его восприятия. Подлинно художественное произведение всегда имеет огромный запас эстетической прочности⁵⁷.

Повторная и многократная комедийная реакция в театре часто обусловлена специфическими особенностями театрального искусства. В театре творчество происходит на глазах у зрителя, во взаимодействии с ним. Этот акт у актера неповторим даже в своей многократной повторяемости. Актер в каждом спектакле продолжает углублять трактовку образа, находит новые черты характеристики персонажа, новые детали. Поэтому, когда зритель многократно смотрит понравившийся ему спектакль, комедийная реакция при повторных просмотрах может не только не затухать, но подчас и углубляться.

Со временем происходит определенное торможение в памяти человека, и элемент неожиданности в остроте, в

⁵⁷ Некомедийное восприятие комедийного произведения — проблема довольно широкая, и вопрос здесь не сводится только к притуплению элемента неожиданности. Я уже говорил об актуальности, злободневности истинного смеха. В разные эпохи классические комедийные образы живут разной жизнью. Иногда актуальность заложенного в классическом произведении критического материала становится особенно острой, и в новую эпоху произведение живет какими-то новыми своими сторонами, интенсивной жизнью, отвечая на самые злободневные запросы общества. Когда крупное сатирическое произведение перестает находить в действительности не только непосредственную мишень своей критики, но и косвенных адресатов осмеяния, оно, по крайней мере на время, перестает жить комедийной жизнью, продолжая оказывать эстетическое воздействие на людей. Возможно эстетическое наслаждение юмористическим произведением даже тогда, когда собственно комедийное его воздействие уже притупилось. Эстетическое чувство шире чувства юмора, и приглушенность реакции смеха вовсе не исключает интенсивности эстетического восприятия.

комедийном образе вновь активно действует на зрителя. К тому же логика поступков героя, логика развития художественной мысли в классическом комедийном произведении настолько убедительна, что, хотя мы знаем всю цепь развития сюжета, мы идем за этой логикой — звено за звеном, — и, когда возникает комедийная неожиданность, прерыв «обычной» логической цепи, мы, находясь в сфере восприятия системы образов произведения, смеемся благодаря неожиданности, заложенной глубоко в самом сюжетном механизме комедии.

В больших и талантливых комедийных произведениях всегда заложена огромная взрывчатая энергия смеха. Комедийность здесь настолько остра, элемент неожиданности настолько глубок и ярок, комическая ситуация настолько стереоскопична, что повторные восприятия не скоро могут притупить и заглушить реакцию смеха.

Усиление комедийного воздействия при повторном восприятии юмористической вещи часто происходит и благодаря тому, что под влиянием действительности меняется читатель и зритель. Он обогащается новым личным и историческим опытом, растут его идеалы. Все это позволяет глубже и полнее, «новыми и нынешними очами» прочесть уже ранее читанное. Особенно остро изменение реакции на комедийное произведение ощущается в бурные, переломные эпохи по обе стороны того исторического рубежа, который революция проводит между прошлым и настоящим. И это объясняется появлением нового зрителя и читателя, общими изменениями, происходящими в духовном лике людей под влиянием жизни. Интересно отметить, что зритель в России 1917—1920 годов очень чутко внимал Грибоедову, Островскому, Чехову, Салтыкову-Щедрину, но воспринимал образы классиков не так, как до революции. К. С. Станиславский писал: «Некоторые места почему-то не доходили, не вызывали обычных откликов и смеха зала, но зато другие совершенно неожиданно для нас принимались новой публикой, и ее смех показывал актеру скрытый под текстом комизм, который почему-то ускользал от нас раньше»⁵⁸.

Таким образом, в комедийном произведении, как это ни парадоксально, эффект неожиданности может повторяться, и даже повторяться неоднократно.

⁵⁸ К. С. Станиславский, *Собрание сочинений в 8-ми томах*, т. 1, М., 1954, стр. 372.

О роли неожиданности в комическом красноречиво говорит один из античных мифов. Пармениск спустился в пещеру оракула Трофония, который давал ответы на вопросы среди таких ужасов, что посетители теряли способность смеяться. Пармениск перестал смеяться и страдал от того, что лишился одной из человеческих радостей — смеха. Он обратился к Дельфийскому оракулу за помощью и по совету последнего стал искать изображение матери Аполлона — Латоны. Пармениску, ожидавшему увидеть статую прекрасной женщины, вместо матери Аполлона был показан... уродливый чурбан. Слова Дельфийского оракула сбылись: Пармениск рассмеялся!

Этот миф полон большого эстетического смысла и, если угодно, включает в себе богатое теоретико-эстетическое содержание.

Смех Пармениска вызван был несоответствием между тем, к восприятию чего он был подготовлен, и тем, что, к его удивлению, предстало перед ним. Однако следует обратить внимание и на отрицательный знак, на критический характер этого удивления. Если бы Пармениск неожиданно увидел еще более прекрасную женщину, чем он ожидал, то, само собой разумеется, он не рассмеялся бы. Неожиданность здесь помогает активному противопоставлению в сознании Пармениска высоких эстетических идеалов (мифически олицетворенных здесь в виде представления о красоте Латоны) явлению, которое, претендуя на красоту, на деле нелепо и уродливо.

Комическое
как эстетическое
чувство и талант

Русская народная сказка знает своего Пармениска — царевну Несмеяну. Царевну эту заколдовал злой волшебник, и она разучилась смеяться. Все попытки развеселить, рассмешить ее — тщетны. Она бесконечно несчастна.

Васнецов написал на тему этой сказки картину, которая хотя и не принадлежит к его лучшим произведениям, все же полна народной мудрости и великой обобщающей силы. На высоком троне сидит Несмеяна. Она бледна. Взгляд ее скользит мимо всего окружающего. Она погружена в себя и что-то мучительно вспоминает. Царевна похожа на человека, потерявшего что-то очень ценное, она не в силах вспомнить, как и что она потеряла.

Трон окружают шуты и придворные. Один, судя по одеянию, вполне именитый вельможа, сняв шляпу и изогнувшись в учтивом поклоне, сыплет к ногам загрузившей

принцессы изысканные комплименты и светские остроты. Потешая ее, играют на гусях, на балалайках, пляшут вприсядку, «выкомаривают» с прибауткой и шуткой, поют веселые песни, загадывают смешные загадки — скоморохи, плясуны, гусяры, сказители. А за распахнутым окном, полный удали и величия от переизбытка жизненных сил, карнавально весело смеется народ. Но ни придворные, ни шуты, ни даже сам народ не могут рассмешить царевну. Море смеха бушует у ее ног. Но как прибой разбивается о скалистый берег, так разбиваются волны смеха о трон Несмеяны.

Все царство полно смеха, а его властительница не смеется: она утратила чувство юмора, дар веселья, ощущение радости жизни. Лишить человека смеха — казалось бы, безобидное баловство, а на деле — злое волшебство. И, может быть, нет волшебства злее и несчастья горше, чем это: быть «несмеянной» властительницей сказочно-комедийного царства.

В представлении народной поэзии забыть смех — это значит потерять что-то бесконечно дорогое и в окружающем мире и в самом себе.

Возвыситься над людьми, разучиться слушать их голос — это значит лишиться каких-то дорогих и важных сторон души, потерять способность радоваться жизни, утратить веселье, лишиться силы и ее родного брата — смеха.

Созданный народной фантазией и воссозданный на полотне Васнецовым образ царевны Несмеяны — весьма поучителен и актуален. Ведь многие писатели сегодня являют собой не сказочный, а живой образец «несмеянных» властителей царства комического.

Художник пишет свои картины и красками палитры и красками сердца. А много ли у нас произведений, проникнутых светлым юмором или едкой сатирой, жгучим сарказмом или иронией? Увы, до смешного мало. Этим обедняется эстетическое отношение искусства к действительности.

Как для слепого нет синего неба — для человека, лишённого чувства юмора, не существует комического.

Что же такое чувство юмора и остроумие, чем они обусловлены? Каковы особенности чувствующего юмор ума, каковы особенности духовного склада остроумного человека? Точно так же как глаз человека сформирован солнцем, так и чувство юмора — субъективная копия объективного комизма.

Чувство юмора — одна из форм эстетического чувства. Эстетическое чувство⁵⁹ особо активно по отношению к осваиваемой им действительности. Оно ее формирует или деформирует в соответствии с задачами художественной практики. Оно освещено фантазией человека и склонно к ассоциативному восприятию предмета и к метафорическому сличению его со знакомыми, накопившимися в опыте впечатлениями.

Эстетическое чувство — субъективный аналог эстетических свойств объективной действительности. Если эстетическое — общечеловеческая ценность явления, то эстетическое чувство — духовная способность брать явления в их широкой общественной значимости для человечества и в их конкретно-чувственной целостности.

У чувства юмора, как разновидности эстетического чувства, имеются свои особенности.

Подлинное чувство юмора всегда предполагает:

Во-первых, высокие *эстетические идеалы* у остроумных людей. Иначе юмор превращается в цинизм, сальность, пошлость, скабрёзность. При восприятии комического *особая активность* эстетического чувства проявляется в форме самостоятельного противопоставления эстетического идеала осмеиваемому явлению.

Во-вторых, по меньшей мере слабо развитую, стихийную диалектичность, если не понятий, то хотя бы эмоций, то есть способность или разумом и чувствами вместе, или хотя бы одними духовными чувствами в самой общей и петеоретической форме *схватывать противоречия действительности*.

В-третьих, живой ум, остро и быстро (мгновенно) схватывающий противоречия в их эстетической форме. Это ум, *заостряющий противоречия* и заставляющий понятия светиться через противоречие.

В-четвертых, *жизнерадостность, жизнелюбие, веселость*, не исключаяющие критический склад ума и способность к эмоционально-критической оценке явлений. При этом критика опять-таки опирается на некоторую всеобщую положительную точку зрения, на идеал. Иначе юмор вырождается в скепсис, в мефистофельское отрицание всего и вся, во вселенский нигилизм.

⁵⁹ Подробнее об эстетическом чувстве см. в работах Л. Столовича «Эстетическое в действительности и в искусстве» и «Предмет эстетики», а также в моей книге «Введение в эстетику» (М., изд. «Советский художник», 1965).

В-пятых — *эстетически развитый ум*, способный быстро и критически оценивать явление в целом с его качественной стороны, в его существе, а не в его частностях, в его широком общечеловеческом, а не непосредственно утилитарном значении.

В-шестых — *ассоциативный ум*, склонный к богатым, разнообразным, неожиданным сопоставлениям, вырывающий явления из привычных связей.

Остроумие — активная, творческая форма чувства юмора. Юмор — способность к восприятию комизма, остроумие — к его творению.

Остроумие — это человеческая духовная щедрость, это талант, и талант незаурядный, ценный, общественно значимый, состоящий в способности так афористически заострять реальные противоречия действительности, чтобы наглядно и осязательно стал их комизм, — это способность концентрировать комическое.

**Комическое
как оригинальное**

Художественный образ — неповторим⁶⁰. В комедийном произведении неперемнима еще и оригинальность.

Важность неожиданности в комическом делает особенно острой эту проблему. При этом, как верно подчеркивал Гегель, не следует смешивать оригинальность с субъективным произволом, со следованием художника случайно пришедшим ему в голову мыслям. Нельзя отождествлять оригинальность с созданием причудливого. В псевдооригинальном остроумии и юморе художник, по мнению Гегеля, «исходит из своей собственной субъективности и все снова и снова возвращается к последней, так что настоящий объект изображения трактуется им лишь как внешний повод для того, чтобы дать полный простор остроумам, шуткам, неожиданным прыжкам мысли, порожденным субъективным капризом. Но в таком случае требование предмета и это порождение субъективности расходятся. И художник оперирует материалом совершенно произвольно, дабы частные черты художника могли выступить как нечто главное»⁶¹. Из-за такой субъективности каприза художник «соскальзывает с действительного юмора на плоскую болтовню»^{61а}. Подлинная оригинальность комедийного

⁶⁰ См. об этом подробнее в моей книге «Введение в эстетику», стр. 147—166.

⁶¹ Гегель, Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 303—304.

^{61а} Там же.

произведения вырастает из оригинального осмысления реальности. Человек деятелен, он активно отражает действительность, и первый его помощник — фантазия. Гений сатирического гротеска Гойя подчеркивал важность единства фантазии и разума в комическом. Примечательна надпись художника на полях офорта «Сон разума рождает чудовищ» из серии «Капричос»: «Фантазия, покинутая разумом, порождает небывалых чудовищ, соединенная с ним, она — мать искусства и порождает чудеса»⁶². В гравюре Гойи «Ты, который не можешь» изображены всадники. Комическая несообразность начинается с того, что всадники — это ослы, а оседланные животные — люди. Гойя подписал под картиной: «Кто не скажет, что эти два всадника — чудовища». Содержание гравюры фантастично и гуманно. Гойя превращает в ослов-всадников аристократию (на ногах у ослов дворянские шпоры), которая неспособна самостоятельно двигаться и действовать. Активность мышления позволила гениальному испанскому художнику «создать» комическое: заострив реальные жизненные противоречия, он извлек скрытую в них комедийность.

Сознание, как известно, творит мир, не бесстрастно запечатляет, а интенсивно вторгается в него, преобразует, изменяет, формирует его явления и процессы. В этом смысле юморист не только воспроизводит, но и создает комическое: выплавляя его золотистые блески, его крупички из жизни, концентрируя их, сопоставляя с высокими эстетическими идеалами, художники способны в такой степени сгущать комическое, что явление, которое на первый взгляд ничего смешного в себе не содержит, вдруг начинает изнутри светиться юмором.

Так, бюрократ, с которым вы столкнулись по работе, вряд ли вызовет у вас смех. А Победоносиков — этот концентрат бюрократизма — смешон, так как фантазия и остроумие Маяковского создали сатирический характер Главначпуса.

В комедийном образе всегда сильно развито субъективное начало, он вбирает в себя богатейший опыт отношения художника. Именно за счет этого и возникает высокая степень оригинальности юмора и сатиры.

⁶² См.: Goya, Introduction et notes de Claude Roy, Editions cercle d'art. 20 rue Monsieur-le-Prince, Paris (6-e), p. 41, p. 73, dessin 23.

Комическое
как национально
оригинальное

Юмор⁶³ — национален, национально неповторим.

Характеризуя особенности гоголевского юмора, В. Г. Белинский писал, что «это юмор чисто русский, юмор спокойный, простодушный, в котором автор как бы прикидывается простачком»; это смех «спокойный в самом своем негодовании, добродушный в самом своем лукавстве»⁶⁴.

Своеобразие юмора исторически изменчиво. В нем претворяются и преломляются общие особенности характера и жизненного опыта нации. Например, во Франции в период расцвета абсолютной монархии, выступившей в качестве цивилизующего центра национальной жизни, в области юмора господствующую роль играет каламбур. Не случайно, что именно французское обозначение игры слов («saleboung») обретает международное значение и входит в другие языки.

Многие исследователи комического (З. Фрейд, Фишер, Липс) относят каламбур к низшему сорту остроумия. Однако это неисторическое суждение: для французской придворной жизни XVII — XVIII веков каламбур был высшей формой остроумия. В его легкости, блеске, беззаботной веселости было некое эстетическое соответствие характеру жизни высших господствующих слоев нации, определяющих ее духовную жизнь.

Способность каламбурить высоко ценилась и служила своеобразной визитной карточкой человека. Существует притча: однажды Людовик XV захотел испытать остроумие одного из членов своей свиты. Монарх сказал этому кавалеру, что хочет сам стать сюжетом его остроутия, на что придворный удачно ответил: «Le roi n'est pas sujet». «Sujet» означает «сюжет» и «подданный», — отсюда двусмысленность и игра слов в ответе: «король — не сюжет», «король — не подданный». Аристократически изысканный и галантный каламбур господствует во французском юморе XVII — XVIII веков.

⁶³ Здесь слово «юмор» употребляется в значении «чувство комического». В этом смысле сатирик не может обойтись без юмора. Другое значение этого слова: «добродушная насмешка», в этом смысле юмор — один из оттенков смеха и отличается от сатиры, иронии, сарказма. В дальнейшем слово «юмор» употребляется в обоих смыслах, в зависимости от контекста.

⁶⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 298, 299.

Но вот в конце XVIII века, когда разразилась революция, вместе с королем, двором и аристократией был сметен и галантный придворный юмор. Господство в области комического безраздельно захватил гротеск. Все прошлые святыни монархического государства повержены наземь, освистаны и осмеяны с высоты революционных идеалов всеобщей свободы, равенства и братства.

В середине XIX века ясно стало, что хотя святыни аристократического прошлого померкли безвозвратно, однако принципы свободы, равенства и братства не осуществились. Безверие и отсутствие ясных положительных идеалов породили в середине XIX века во Франции особый род остроумия, получивший название «*благг*». Вот характерный пример благга: «Эта женщина как республика; она была прекрасна во времена Империи».

Благг — это беспощадная издевка над всем святым, насмешка над всем тем, чему люди привыкли поклоняться. Благг — дитя общественных разочарований. «Утраченные иллюзии» стали «обыкновенной историей», что породило смех безрадостный, безжалостный и даже порой пичничный. Для благга нет ничего запретного. Напротив, чем заповеднее объект осмеяния, тем громче и беспощаднее смех. Вот, например, небольшой французский рассказ-шутка, построенный на благге.

Священник гулял по лесу и читал свой молитвенник. Когда святой отец поднял глаза к небу, он вдруг увидел ноги повесившегося. Священник вынул самоубийцу из петли, возвратил к жизни и начал упрекать его:

— Что вас толкнуло на это преступление?

— Отец мой, жизнь была слишком скучна.

— Старались вы найти утешение в религии?

— Нет!

— Откройте книгу. Вы найдете слова поддержки и хороший совет.

Воскресший открыл книгу и прочел: «*Repons toi*»⁶⁵.

Здесь благг использует традиционную для французской культуры юмора каламбурную технику остроумия, но вместо добродушной, галантной и утонченной шутки перед нами скептическая насмешка, отрицающая утешающие слова религии, нравственные нормы, идеалы.

Теория юмора должна учитывать его национальную природу и историческую изменчивость его национального

⁶⁵ «*Repons toi*» — «Повесься снова» (перевод по звучанию), «раскайся» (прямой перевод).

своеобразия и строиться, опираясь на эстетический опыт разных народов. Без этого возникают суждения, которые, претендуя на всеобщность, на самом деле являются характеристикой национальных особенностей юмора лишь одного народа на одном из этапов его развития. Так, например, венгерский киновед Бела Балаш определяет комедию как показ реального факта в ряду абсурдных. «При этом благодаря реальному факту абсурдность становится реальной и вероятной и абсурдное становится комическим»⁶⁶. Эту точку зрения Бела Балаш пытается подтвердить рассмотрением высокой комедийной техники Макса Линдера.

В одном из фильмов Линдер возится на лестничной площадке с ванной, которая не влезает в комнату. Дворник, увидев это нарушение порядка, пытается подойти к ванне, но Линдер защищается и брызгает водой в дворника. Боясь воды, он убегает. Затем дворник вызывает пожарную команду, которая с помощью брандспойта выгоняет Макса Линдера из ванны. По мнению Балаша, комизм здесь зиждется на том, что этот эпизод «наиболее вероетен в ряду абсурдного».

Действительно, этот пример подтверждает теоретический тезис Балаша о возникновении комизма из сопоставления реального и абсурдного. Однако нетрудно найти яркие юмористические страницы мирового искусства, построенные совершенно на иной основе (например, французский каламбур XVII или благг XIX века).

Ошибка Балаша состоит в том, что важным национальным особенностям юмора конца XIX — начала XX века исследователь придает значение всеобщего закона, он абсолютизирует их, не учитывая художественный опыт других эпох.

Описанная Б. Балашем техника остроумия Линдера раскрывает вовсе не общую природу комического, а особенности «гегга», который является столь же историческим эстетическим явлением, как и благг.

Проблема абсурда в XX веке становится все более философски существенной. Целое направление философии и искусства — экзистенциализм — делает ее одной из центральных своих тем. Не удивительно, что в остроумии нового времени занимает ведущее место гегг, вся суть которого и состоит в показе реального факта в ряду абсурдных.

⁶⁶ Bela Balázs, Filmkultura, Budapest, 1948, old. 17—18.

Вот типичный американский коммерческий рекламный рассказ, построенный по принципу гегга. Два машиниста страшно враждовали. Одержимые ненавистью, они однажды повели навстречу друг другу свои поезда. На огромной скорости составы, полные пассажиров, идут к неминуемой катастрофе. Они вот-вот столкнутся. В этот момент на полотне вышел ребенок с мячом. Поезда столкнулись, но... катастрофы не произошло — они разлетелись в разные стороны благодаря мячу. Покупайте мячи фирмы такой-то. Однако на принципе гегга строятся не только такие художественно весьма сомнительные рассказы, но и великолепное комедийное мастерство Линдера и Чаплина и многих других выдающихся американских артистов нового времени. Достаточно вспомнить, например, путешествие Чаплина между шестернями огромной машины, чтобы почувствовать особый («гегговый») характер юмора этой сцены. Усиление взаимовлияний национальных культур сделало сегодня гегговую технику достоянием не только американской, но и английской и французской комедиографии.

Каламбур, гротеск, блagg, гегг — эпохи французского юмора, обусловленные характером жизни нации на разных этапах ее развития. Это не значит, что гротеска не было раньше или что каламбур умер вместе с падением аристократии. Нет, речь идет лишь о преимущественном развитии тех или других особенностей юмора, той или иной техники остроумия и эстетики комического в разные периоды общественной и художественной жизни Франции.

Без учета исторической изменчивости нельзя определить национальные особенности и различия юмора — скажем, французского и английского. Национальные признаки юмора легко ощутимы, но с большим трудом поддаются теоретической характеристике. Э. Обуэ пишет, что французам свойственно остроумие, которое имеет агрессивный характер, язвительность, высокомерное отношение к своему предмету, а англичанам присущ юмор, который скромен и имеет характер благосклонного умиления⁶⁷. Однако вряд ли можно заподозрить юмор Свифта в благосклонном умилении.

Различия английского и французского юмора могут быть понятны лишь при историческом их рассмотрении.

В искусстве национально не только традиционное, но и все истинно новаторское, все, что продолжает художе-

⁶⁷ См.: Elie Aubouin, *Les genres du risible...*, ch. XII.

ственные традиции в новых исторических условиях и своими эстетическими особенностями отвечает современным духовным потребностям нации. Важны также национальные взаимовлияния, при которых жизненный и художественный опыт одного народа подталкивает к развитию схожие эстетические явления в искусстве другого народа.

Таджикский писатель Джалол Икрами после концерта Арк. Райкина и беседы с артистом задумался над вопросом: почему в Таджикистане нет артистов такого типа и жанра, как Райкин. «Разве народу нашему чужд юмор?.. Сколько было в наших городах и кишлаках «маскарбозов» — комиков, весельчаков, «бозингаров» и «кизикчи» — затейников?! Куда они делись?! Почему мы их не ищем, почему не создаем им возможности развивать свое умение...»⁶⁸. Увидев новаторскую художественную работу в русской комедиографии, художник ищет те внутренние национальные традиции, на которые можно было бы опереться при создании подобного типа творчества.

Комедийное восприятие обусловлено складом характера, культурными традициями, а также эстетическими идеалами, на которых всегда лежит печать особенностей жизненного и художественного опыта нации.

Богатые источники национального своеобразия юмора заложены в языке. В игре слов юмор сохраняет почти не передаваемый другим языком колорит.

Грузинский критик Акакий Гацерелия в статье «Вопросы типического в литературе» справедливо отмечает, что литературный язык не только следствие оформления и передачи мысли, но и эстетическая категория. Своеобразие стилового почерка художника вытекает из природы самого народного языка. И в частности опирается на систему идиоматических оборотов, своеобразных выражений, непередаваемых дословно. «Идиома придает стилю произведения национальную окраску»⁶⁹.

Стиль не терпит идиом как случайного украшения. «Мастера инкрустации знают, что резьба или украшение не должны быть сверху пришиты к предмету, но должны глубоко в него проникнуть и из него возникнуть»⁷⁰.

⁶⁸ М. Ф о ф а н о в а, Джалол Икрами.— «Гулистан», 1961, январь — март, № 1, стр. 127.

⁶⁹ См.: А. Гацерелия, Вопросы типического в литературе.— Журн. «Мнатоби», 1954, № 9 (на груз. яз.).

⁷⁰ Т а м ж е.

Каждый язык имеет свою специфическую систему идиоматических оборотов, синонимов и омонимов. Они ложатся в основу комедийных языковых средств и влияют на национально-стилевое своеобразие юмористического произведения. Уже в простой народной шутке, острой поговорке, остроумном речении мы сталкиваемся с этим комедийно-стилевым значением языкового материала. Например, на омонимической близости французских слов tête (голова) и bête (скотина, животное) основано комедийно-шуточное переименование выражения tête-a-tête (один на один) в острокритическое tête-a-bête (один на один со скотиной) — перевод почти не передает прелести остроумия этой игры слов. Поэт порой строит весь комедийный ход стихотворения на омонимической близости различных слов. Так, например, украинский национальный колорит и юмористический эффект стихотворения Степана Олейника «Лесогон Тимошка» зиждется на комедийном использовании омонимов («коза» — домашнее животное и «коза» — открытая платформа для перевозки крепежного леса). Уехал Тимошка из деревни на работу в Донбасс, и вот он пишет домой о своем труде на шахте:

Что ни час, гоню «козу»,
Проявляя рвение,—
В шахту, стало быть, везу
Бревна для крепления.

.
А в конце письма, внизу,
Козырнул работою:
Мол, гоняю ту «козу»,
И притом с охотою.

И вот, когда пришло это письмо в деревню, оно вызвало недоумение и даже гнев матери:

Мать расстроилась до слез,
Шлет письмо суровое:
«Дома, что ли, мало коз,
Голова садовая?!»

Но наконец недоразумение разъяснилось, и, когда шахтер приехал на «москвиче» домой, мать встретила его шуткой:

На машину показав,
Мама улыбается:
— Знать, удойлива коза!
Ишь, на чем катается.

Юморизм персонажа в искусстве национально обусловлен не только особенностями восприятия явлений художником, но и национальными особенностями объекта юмора.

Комедийный персонаж — определенный национальный характер.

Реалистический образ включает в себя общее (социальную сущность человека), особенное (национальные свойства характера) и индивидуальное (неповторимые черты личности).

Национальная природа юмора начинается уже с самого его предмета: объект юмора — пережитки, заблуждения и недостатки, которые уже исторически преодолены лучшей, наиболее передовой частью нации.

Например, аварский поэт Гамзат Цадаса в своих сатирических стихах ополчается против «традиционных» горских обычаев в отношениях к женщине, восходящих к феодально-религиозным представлениям, закрепленным в своеобразном неписаном «священном писании» горцев — в адате. В стихотворении «Мать, дочь и барышник» поэт в диалоге матери и дочери передает столкновение двух миропониманий, двух морально-этических кодексов. Мать, расхваливая жениха, ведет, не осознавая того, сатирическое саморазоблачение:

— Хороши его отары, блеск сережек золотых,
Пропадешь ты, дочка, даром, коль откажешься от них.
У него доход немалый — штуки шелка, бархат алый!
Ты глупа, ты недостойна нас, родителей твоих.

В стихотворении множество остроумных и веских доводов против мнений, зиждущихся на вековых традициях и обычаях. Наконец дочь (устаами которой говорит поэт) переубеждает мать. В жизни этот путь переубеждения, конечно, более долог, но остроумная аргументация Гамзата Цадаса способствует его сокращению.

В ходе истории у каждого народа формируются не только героические и благородные черты, но и черты национальной ограниченности. Существует целая система национальных традиций, привычек, обычаев. Некоторые звенья этой системы весьма благотворны и общественно ценны. Другие вредны и являются порождением отсталости, темноты, предрассудков. Все черты народного характера, как и обычаи, жизнестойки и прочны. Время с трудом и с большим опозданием распатывает те звенья этой системы, которые устарели, проржавели, но еще являются весь-

ма прочными. Даже коренные изменения в общественном бытии не сразу оказываются в сфере человеческого духа. Особенно стойки и косны отрицательные национальные обычаи и привычки. Даже тогда, когда под ними уже нет породившей их социальной почвы, эти устаревшие, но цепкие человеческие привычки и обычаи продолжают жить, таясь в самых дальних уголках народного быта и сознания. И тут-то безусловно нужен сатирик, выжигающий все то, что отжило.

Литература всегда воспроизводит и «закрепляет» (термин А. Твардовского) жизнь народа. Ну а сатира? Национальна ли самая основа, сам жизненный материал, осмысляемый сатириком? Поставим вопрос еще более заостренно: национален ли характер личности, которая в своих деяниях и всей сути своей антинародна, или же национальная специфика и вся глубина национального духа сказывается только в общественно положительных, в героических характерах? Вопрос этот до сих пор остается предметом дискуссий на страницах нашей печати. Молдавский поэт Эмилиан Буков высказывает по этому вопросу категорически отрицательное мнение: нет, антинародный характер не может быть национален⁷¹.

Противоположную Ем. Букову точку зрения высказывает по этому вопросу латышский критик Карл Краулинь. «Можно ли говорить о едином русском, французском, латышском, украинском национальном характере или следует говорить о двух национальных характерах, например, о буржуазно-национальном характере и пролетарском у того или иного народа?»⁷². Задавшись этими вопросами, критик отвечает на них: «...в данном случае мы имеем дело не с классовой, а с общенациональной категорией. В этом смысле понятие национального характера стоит ближе к общему для всего народа языку, чем к классово-дифференцированным идеологическим понятиям»⁷³.

Нельзя не согласиться с этим суждением. В самом деле, если существует национальное своеобразие только положительных образов («пролетарско-национальное»), то

⁷¹ См.: Эмилиан Буков, Некоторые ошибки в трактовке национальной специфики.— Газ. «Култура Молдовей», 1959, 26 апреля (на молд. яз.).

⁷² К. Краулинь, К вопросу о национальном характере в латышской литературе.— «Вопросы литературы», 1958, № 8, стр. 124.

⁷³ Там же, стр. 125.

в этом случае невозможно стилистическое единство эстетически богатого искусства, охватывающего разные жизненные сферы и слои действительности.

Взглянем в свете этой проблемы на некоторые особенности такого эстетически полифонического произведения, как «Бухара» Садриддина Айни.

В этой мемориальной повести все наполнено национальным колоритом. Знойный, полный пряных и грубых запахов воздух Бухары веет со страниц воспоминаний Айни. Разные сферы бытия раскрывает перед нами художник. Это мир юной души, пробуждающейся, жадно впитывающей впечатления бытия, и мир народной жизни, к которой тянется юный ученик медресе. А рядом, противный естеству, но неумолимо реальный, живет и развивается третий мир — жадных, тупых и азиатски жестоких ходжей, мулл, эмира и его придворных. Повествование Айни разворачивается на основе жизненного материала, окрашенного неповторимым национальным колоритом. Даже противонародный мир ходжей и мулл национален в своих особенностях. Писатель внешне почти бесстрастен и беспристрастен в своей сатире, кажется, что он некий сторонний наблюдатель, в памяти своей восстанавливающий зло, виденное им. Но во всем сквозит осуждающее и разящее остроумие Айни. Романист пишет портрет родича эмира Хайдаркула Чушки. И в этом почти стороннем описании человека, которому по эмирскому вердикту все дозволено, сказывается непримиримая ненависть и язвучий сарказм художника:

Странен был этот человек. Невысокий, смуглый, с широким сплюснутым носом, с маленькими черными глазками без ресниц. Голова у него была небольшая, но лицо узкое, длинное и такое скуластое, что скулы и морщинистый лоб казались тремя выступающими вперед верхушками кольев.

Удивителен был рот. Казалось, что челюстей у него нет и подбородка нет. На месте подбородка свисала складка черной кожи, и из нее торчало несколько волосков.

На голове его белела летняя тубетейка, на ногах чернели широкие шерстяные штаны. Он сидел поджав ноги, без рубашки, надев тонкий ситцевый халат на голое тело, заросшее, как у животного, густой курчавой шерстью. А живот его не умещался под халатом и свисал на колени.

Европейская и русская литература, как правило, давно уже отказалась от портретных описаний. Ныне облик героя обычно создается бесконечной суммой отдельных

штрихов и черточек, разбросанных по всему произведению. Но у Айни сатирический портрет Чупки вовсе не выглядит анахронизмом, напротив, здесь писатель новаторски применяет прием гротескного окарикатуривания для образной характеристики одного из своих персонажей. Своеобразие этого сатирического заострения в изображении у Айни состоит в том, что он рисует бытово достоверный портрет, заостряя лишь две-три наиболее существенные детали (тело заросшее, как у животного; рот без челюстей; живот, свесившийся на колени). Этим тонким художественным приемом Айни достигает большого эффекта: не разрушая общего стиля несатирического повествования, он вводит в него сатирические картины.

В реально достоверное описание старой Бухары вдруг врывается несколько гротесково-карикатурных штрихов, сделанных на общем бытовом фоне:

...В Арке почетный визирь ставит придворных по их положению в ряд, из приемной комнаты до дворцовой мечети. Эмир выходит в приемную и дает знак привратнику. Привратник бежит к нижней двери, где стоят придворные, и кричит: «Приветствие!» Почетный визирь вводит придворных поочередно группами в приемную комнату и громко называет имена и перечисляет заслуги всех входящих. Он говорит, что все они пришли приветствовать его высочество и вознести молитву о нем. Придворные низко кланяются и опускаются на ковер, как при молитве. Но ответы на приветствия рабов могут унижить высокое достоинство и честь эмира, он не отвечает сам, — для этого у него есть человек, отвечающий за него на «салам алейкум» «Ва алейкум ас-салам!» Помощник удайчи от лица всей группы вслух молится о ниспослании его высочеству счастья, здоровья и побед. Дослушав молитву, удайчи громко командует: «А теперь уходите!» Все встают и выходят. Когда так пройдут все группы, удайчи ведет их на большой двор, где стоит эмирский трон. Там в том же чинном порядке удайчи расаживает их на простой, голой кирпичной суфе. Слуги вносят плов на глиняных блюдах. Придворные кидаются вырывать эти блюда у слуг и друг у друга. Каждый тянет блюдо к себе. Блюда опрокидываются, падают, плов рассыпается по земле... Дома они и не взглянули бы на такой плов. Но плов эмира священен. Эмиру это льстит. А после свалки плов уже никто не ест, остатки выносят на кухню и выбрасывают. Придворные же после плова возвращаются на свои места, выстраиваются от приемной комнаты до дворцовой мечети и ждут под открытым небом эмирского разрешения вернуться домой. Иногда они ждут под дождем или снегом до вечера. Это и есть эмирская служба.

Я позволил себе привести эту длинную цитату, в которой все дышит достоверностью деталей и сатирой, чтобы иметь возможность задуматься и попытаться понять всю

неповторимую прелесть юмора Айни. Приведенный мною отрывок органически включается в реально-достоверную картину Бухары, он ничем не нарушает общий стиль всего повествования, потому что в нем сатирический эффект достигается минимальным, буквально микроскопическим использованием карикатурных средств. Конечно, многое в этой сатире идет от самого жизненного материала, от дикой нелепости обычаев и пустого чванства эмира и его двора. Но передай, вернее, перескажи все это Айни без той тонкой образности, с которой это сделано, и вся художественная прелесть исчезнет, картина поблекнет, юмор безвозвратно утратится. Давайте вслушаемся в «беспристрастный» тон повествования Айни. С какой абсолютной серьезностью, без тени улыбки, и с какой сокрытой (и как глубоко спрятанной!) иронией он говорит о человеке, отвечающем за эмира на приветствия придворных: «...ответы на приветствия рабов могут унижить высокое достоинство и честь эмира, он не отвечает сам...» Айни одновременно принимает (как исторически достоверный факт) эту нелепость и не принимает (как обычный, противный человеческому разуму, высоким нравственным понятиям и эстетическим идеалам). И именно это создает неповторимую прелесть юмора Айни. Если эмир беспощаден со своими подданными, то Айни тоже по-своему беспощаден и коварен в своем «беспристрастии» к эмиру, чего стоит только одно коварно-ироническое и спокойное замечание Айни после описания нелепого и бессмысленного церемониала почета при эмирском дворе: *«Это и есть эмирская служба»*.

Эмоциональная одухотворенность остроумия всегда различна и зависит, в частности, от национальных традиций художественного мышления. Скажем, особенность русского юмора: одушевление веселого комизма грустью (например, «смех сквозь слезы» Гоголя, или «слезы сквозь смех» Чехова). «То разгулье удалое, то сердечная тоска» — амплитуда русского характера, которой определяется богатство оттенков национального юмора. В молдавской литературе эмоциональная наполненность юмора иная, он одухотворен не встречающимся у других народов чувством, которое выражается особым понятием «дор» (происходит от латинского слова «dolege» — страдать, испытывать боль). Исследователи утверждают, что в молдавском языке слово «дор» приобрело особый, почти непереводаемый смысл, выражая одновременно душевную боль

тическом его преломлении. Белинский писал: «...Тайна национальности каждого народа заключается не в его одежде и кухне, а в его, так сказать, манере понимать вещи»⁷⁶. И эта «манера понимать вещи», пожалуй, ни в чем так отчетливо и выпукло не проявляется, как в остроумии, в национально окрашенном юморе.

**Комическое
как
интернациональное
и общечеловеческое**

В силу общности законов социального развития одни и те же явления часто с одинаковой непримиримостью высмеивают все народы. Например, на разных языках звучат пословицы и поговорки, высмеивающие глупость, которая, по словам Чернышевского, «главный предмет наших насмешек, главный источник комического»⁷⁷: бойся коровы спереди, лошади сзади, а дурака со всех сторон; не бойся врага умного, а бойся друга глупого; у него в голове рендешко засеяно; с твоим умом только в горохе сидеть; у него из голубятни голуби улетели; глуп по самый пуп, а что выше, то пуще; такой дурак, что только уши пришить; нашел дурак игрушку — лбом орехи щелкать; дураков не секут: сами родятся; уток бьют после Петрова дня, а дураков — завсегда; дурака учить, что мертвого лечить; умный научит, дурак наскучит (русские); где ты был, когда разум бог раздавал?; за дурной головой ногам непокой (белорусские); умный смотрит на огонь, а глупый — в казан; глупый додумается только после обеда (украинские); умному — намек, глупому — дубина; пока умный думает, глупый уже делает; умного пошли — одно слово скажи, дурака пошли — три скажи, да и сам за ним пойдя (киргизские); о боже! вместо роста с верблюда дай ума с пуговицу (татарская); мудрецу достаточно дать знак, а дураку мало палки (еврейская); глуп ишак, глупее — дурак (армянская); лучше быть одному, чем с дураком (французская); если ты укроешь дурака, он оставит свое имя на стенке (английская); запретите какую-нибудь вещь дураку — он обязательно ее сделает; дураки делают узлы, а умные должны их распутывать (шотландские); когда встретишь дурака, делай вид, что ты занят (испанская); рыб ловят удочками, дураков — словами; он украшает свой род, как осел конскую ярмарку (немецкие); человек

⁷⁶ «Русские писатели о литературном труде», т. 1, Л., 1954, стр. 577.

⁷⁷ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 187.

с пустой головой теряет свою шапку в толпе; плачь не по мертвому, а по глупому (турецкие).

Как метки, афористичны, остроумны эти сгустки народной мудрости!

В силу особой близости комического к общественно значимым и всеобще важным процессам оно доступно и внятно для всех народов. Комизм глупости — общезначим, общепонятен, и во всех странах и землях глупость, как и жадность, лень и т. п., вызывает насмешки. Но способы и формы осмеяния всегда связаны с особенностями национального характера, быта, культуры, традиций.

Существуют художественные взаимодействия, в том числе и взаимовлияния национальных культур юмора. Истинно национальными могут стать достижения и художественные открытия, совершенные в другой национальной литературе, но органически усвоенные художественной культурой народа как особенности, соответствующие современной его жизни.

Самобытное искусство развивается не в условиях национальной стерильности. К. Варналис говорит, что страх перед всем иностранным наносит ущерб нации в целом. «Ибо живые народы обладают уверенностью в себе и не боятся других, если даже эти другие и более развиты в области культуры. Напротив, они воспринимают от более развитых народов самое лучшее. Нет такого народа, который строил бы свою жизнь в одиночку»⁷⁸.

Углубление политических и экономических связей народов вызывает и упрочение их культурных взаимовлияний. «Ни один народ Европы, Азии, Америки, — пишет Варналис, — не развивается благодаря лишь своим элементам. На повестке дня стоит вопрос о том, что мы называем *интернациональным влиянием*»⁷⁹.

Уже в классической русской литературе XIX века можно найти художников, юмор которых одушевлен не только русским национальным характером. Глубоко русский юмор Гоголя несет на себе печать влияния украинской национальной культуры, которую знал и любил великий русский писатель.

Особый интерес представляют точки, в которых сама жизнь ставит своеобразный теоретический эксперимент интенсивного взаимодействия различных национальных

⁷⁸ К. Варналис, Эстетика — критика, М., 1961, стр. 232.

⁷⁹ Там же, стр. 224.

традиций. В этом отношении показателен национальный микроклимат Одессы, рождающий неповторимый «одесский» юмор. Ощущение его своеобразия общераспространенно. В частности, И. Эренбург замечает: «До революции Одесса считалась родиной анекдотов. В советское время она дала русской литературе плеяду одаренных писателей: Бабеля, Багрицкого, Ильфа, Петрова, Катаева. Их всех объединяет яркость, юмор, ощущение горячей, вязкой, крепкой жизни»⁸⁰.

Своеобразные географические и исторические условия портового, пестрого по составу населения города, стоящего к тому же на стыке разноязычных влияний, создали благоприятную обстановку для глубокого взаимодействия национальных культур. Украинский, молдавский, еврейский юмор, взаимообогатив друг друга на национальной основе преимущественно русской культуры, создали своеобразие одесского остроумия. И в этом секрет некоторых общих черт комизма в творчестве И. Бабеля, И. Ильфа, Е. Петрова, В. Катаева.

Юмор национален и интернационален. Рождаясь в недрах жизни народа, впитывая в себя неповторимое своеобразие его особенностей, все богатство неповторимого жизненного опыта народа, юмор в своих классических формах, в своих высших художественных образцах становится всегда интернациональным достоянием. И последнее объясняется тем, что в самом содержании юмора есть общечеловеческое. Диалектика национального и интернационального в сатире и юмористике проявляется в переплетении национальных и мировых традиций, связей и опосредствований, в которых только и существует комедийный образ и без которых его невозможно научно проанализировать и сколько-нибудь глубоко понять.

Глубокие национальные традиции русского и даже, скажем шире, славянского юмора восходят к фольклору, и в частности и в особенности к образу Иванушки-дурачка. Именно эта фольклорная традиция лежит в основе ряда художественных явлений, по-разному преломляясь в каждом из них. «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека, образ Щукаря в «Поднятой целине» М. Шолохова, образ Бендера в «Двенадцати стульях» И. Ильфа и Е. Петрова по-разному преломляют в себе комедийную

⁸⁰ И. Эренбург, И. Э. Бабель.— Предисловие к кн.: И. Бабель, Избранное, М., 1957, стр. 7.

фольклорную традицию, связанную с образом Иванушки-дурачка, или по крайней мере по-разному сопоставимы с этой традицией.

Иванушка-дурачок — любимый герой русской народной сказки — человек чудаковатый и, со стороны посмотреть, вроде бы даже с придурью, но на самом деле себе на уме. Пригоршней сыплутся на него «все шишки», несчастье за несчастьем одолевают его, враждебен по отношению к нему мир обстоятельств, а он себе не унывает, с шуткой и остроумием природным — горе не беда! — знай отбивается от всяческой напасти: где обхитрит хитрого, где переспорит знающего, где поборет сильного, где обгонит быстрого... И везде-то он, бедный Иван-дурак, оказывается душой богаче и умнее и царя, и попа, и помещика. И всегда-то он — постоянный предмет издевок и насмешек со стороны сильных мира сего — сам в конце концов посмеется над ними. И на поверку-то оказывается, что Иван-дурак не такой уж и дурак, как кажется; он, пожалуй, больше придуривается, чем оно на самом деле есть, или просто не очень заботится о том, чтобы его за умного считали. «Хоть горшком называй, только в печь не сажай», — верно рассуждает он, окончательно махнув рукой на свою незавидную и совершенно, оказывается, незаслуженную репутацию глупца.

Не многими точками своей художественной фактуры дед Щукарь соприкасается с образом Иванушки-дурачка, но эти точки соприкосновения весьма существенны. На Щукаря, так же как и на героя народной сказки, обрушивается град несчастий, которые в общем всегда более или менее благополучно или по крайней мере относительно безболезненно разрешаются. Как и Иванушка-дурачок, дед Щукарь малость придурковат своей внешней манерой поведения. Однако между ними есть и серьезное различие. В Иванушке живет высокое героическое начало, смекалка и ловкость, ум и сноровка, которые оборачивают любую трагедию комедией, несчастье — смехом, и которые не позволяют горю разлиться морем разлитым и поглотить жизнь героя, хотя это море (и ощущение этого глухо живет в фольклоре) бушует вокруг и оно может быть побеждено лишь сказочными усилиями Иванушки. Не то с Щукарем. Его несчастья тоже оборачиваются смехом. Но они именно оборачиваются, а не он сам их оборачивает. Щукарь пассивная фигура, комедийная самим своим отношением к обстоятельствам, так как находится

в полной зависимости от них. Он почти игрушка, кукла в руках обстоятельств. Иванушка обладает высокими положительными качествами, которые помогают ему сладить с тридцатью тремя несчастьями, одолевающими его. У Шолохова положительные качества принадлежат не герою, а широкому миру обстоятельств. Не сам Щукарь отбивается от напасти и несчастий, а «состояние мира», в котором он живет, по мнению Шолохова, таково, что горькие несчастья не могут победить даже Щукаря. Этот образ включает в себе бравурно-оптимистическую художественную концепцию: глубокие социальные перемены принес в жизнь крестьян социалистический строй, оградивший от непоправимых бедствий и гибели даже людей «неvezучих», даже тех, на кого по их злосчастью «все шишки валяются». Эта концепция выражена через образ, восходящий в существенных своих чертах к фольклорной традиции.

Я не буду останавливаться на подробном анализе образа Остапа Бендера, так как основные соображения по этому поводу будут высказаны мною ниже. Замечу лишь, что в нем также по-своему преломляется и трансформируется традиция центрального сказочно-комедийного героя русского фольклора. Как и Иванушка-дурачок, Бендер, не унывающий в несчастьях, жизнерадостный и жизнелюбивый человек, ведет охоту за жар-птицей, на сей раз представляющей в виде миллионного клада. Остап преодолевает множество препятствий, «скачет» на «Антилопе-гну», как на Копьке-горбунке, пересекает десятки царств-государств (или, вернее, областей и районов). Всюду проявляет он незаурядный ум, сообразительность, смекалку, ловкость и хитрость. Наконец ему удается ухватить за хвост великолепную добычу. Бендер становится миллионером. И тогда-то выясняется, что вовсе не жар-птица, а простая ворона в руках у великого комбинатора. Все дело в том, что богатство, за которым сотни лет охотились многие сказочные герои, оказалось в новом обществе вещью иллюзорной, ценностью, не имеющей цены. Художники, которые с такой теплотой относятся к своему незаурядному герою — Остапу, как бы показывают нам всем ходом действия и его развязкой, что не в деньгах счастье и что не на поиски их, а на более человеческие дела должен употребить герой свои силы, разум, смекалку, умение...

Наконец, бравый солдат Швейк... Это характер в высшей степени национальный, герой, впитавший в себя

глубокие традиции славянского фольклора. Умный и остроумный Швейк перед сильными мира сего становится в позицию дурачка. И когда офицеры, фельдкураты, полицейские окончательно убеждаются в его слабоумии, Швейк самым невинным, и самым хитрым, и самым безнаказанным образом обводит их вокруг пальца и побеждает их. Швейк — это воистину чешский Иванушка-дурачок времен первой мировой войны.

Так в трех совершенно различных комедийных образах — Щукаре, Бендере, Швейке — по-разному, разными своими гранями засверкал, преобразившись, великий и бессмертный национальный фольклорный образ Иванушки-дурачка.

У каждого народа есть свой любимый сказочный герой — остроумец. Он вбирает в себя национальный опыт, все горести и радости народа, всю его сноровку, хитрость, юмор, ум, смекалку, все умение жить в сложном мире, среди сильных и всевластных богачей, не обмани, не перехитри которых — не проживешь. Иванушка-дурачок, Алдар Косе, Мушфики, Кумоха, Ходжа Насреддин, Пэкалэ, Нестерко — это герои-побратимы. Они настолько же не похожи друг на друга, насколько не схожи национальные характеры русского, казахского, карельского, таджикского, узбекского, молдавского, белорусского народов. И они настолько же схожи в своем различии, насколько схожи чаяния и идеалы разных народов, насколько одинаково сильно все эти народы любят тех, кто борется за правду.

Комическое, как я уже говорил, одно из проявлений эстетического; следовательно, оно имеет общечеловеческое значение и смысл. Поэтому его форма национальна, а содержание интернационально, общечеловечно.

Комическое — явление, взятое в его эстетической ценности, критически сопоставленное с человечеством, выверенное на степень его состоятельности по отношению к человечеству как роду.

**Комическое
как эстетическое
наслаждение**

Освоение действительности, всякий акт творческого вдохновения, созидательный труд человека — открытие научного закона, создание художественного произведения, строительство, сооружение, выделывание нужной людям, полезной и красивой вещи — доставляют творцу, будь то ученый, художник или рабочий, истинное эстетическое наслаждение. Смеясь, со-

зная комическое, человек осваивает определенные стороны объективного мира, и потому этот процесс сам по себе доставляет огромную радость, дает эстетическое наслаждение.

Однако есть и другой важный источник эстетического наслаждения, заключенный в специфике самого процесса восприятия комического. Я уже говорил, что юмор предполагает активное противопоставление высоких эстетических идеалов осмеиваемому явлению. При этом процесс такого противопоставления у читателя и зрителя протекает тем активнее и плодотворнее, чем молниеноснее острота, чем более неожиданной ассоциацией, сопоставлением она порождается.

Прекрасна молния мысли, взрывающая, разверзающая, пронизывающая явление, проникающая в его сущность, воспламеняющая ее, заставляющая самую сущность вспыхнуть мгновенно ярким пламенем.

Комическое доставляет эстетическое наслаждение, так как, воспринимая его, человек непременно приобщается к идеалу и возвышается над объектом осмеяния. Однако здесь все же дело не в том, что «комическое вызывает в нас, — пишет Гросс, — приятное фарисейское чувство, что мы не таковы, как этот нелепый человек»⁸¹. Смех реально, а не мнимо возвышает человека над явлением. Так же ошибочно полагать источником эстетического наслаждения «эгоистическое переживание самодовольства» (как утверждал Гоббс), которое происходит из сравнения себя с объектом смеха.

Пробуждение чувства собственного достоинства и возвышение субъекта над объектом осмеяния — источник эстетического наслаждения. Н. Г. Чернышевский хорошо показал сложный, противоречивый характер эстетической эмоции комического: «Впечатление, производимое в человеке комическим, есть смесь приятного и неприятного ощущения, в которой, однако же, перевес обыкновенно на стороне приятного; иногда перевес этот так силен, что неприятное почти совершенно заглушается. Это ощущение выражается смехом. Неприятно в комическом нам безобразии; приятно то, что мы так проникательны, что постигаем, что безобразное — безобразно. Смеясь над ним, мы становимся выше его. Так, смеясь над глупцом, я чувст-

⁸¹ Цит. по кн.: Н. Сретенский, Историческое введение в поэтику комического, ч. 1, Ростов-на-Дону, 1926, стр. 14.

вую, что понимаю его глупость, понимаю, почему он глуп, и понимаю, каким бы он должен был быть, чтобы не быть глупцом, следовательно, я в это время кажусь себе много выше его. Комическое пробуждает в нас чувство собственного достоинства, как пьяные илоты напоминали спартанским детям о том, что «гражданин» не должен напиваться пьяным»⁸².

Благодаря возвышению смеющегося над осмеиваемым радость превалирует над неприятным ощущением и комизм доставляет нам эстетическое наслаждение.

⁸² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 191.

II

Эстетическое богатство комического

(Оттенки смеха и его мера)

Юмор — сатира Юмор — сатира. Полюса смеха. А между ними — целый мир оттенков комического. Веселая и горькая насмешка Эзопа, раскатистый хохот Франсуа Рабле, едкий сардонический смех Джонатана Свифта, тонкая ирония Эразма Роттердамского, мудрая усмешка Вольтера, то шуточный, то сатирический смех Беранже, искристый юмор Бомарше, карикатура Домье, ужасающийся жестокости мира гротеск Гойи, колючая романтическая ирония Гейне и скептическая ирония Анатоля Франса, веселый юмор Марка Твена, иронический юмор Бернарда Шоу, озорной и лукавый комизм Ярослава Гашека, смех сквозь слезы Гоголя, гневный, бичующий, разящий, изобличающий сарказм Щедрина, душевный, грустный, лирический юмор Чехова, победный смех В. Маяковского, оптимистическая сатира М. Горького, по-народному жизнерадостный, неиссякаемый теркинский юмор А. Твардовского... Какое богатство! Шекспир и Мольер, Лопе де Вега и Гольдони, Фонвизин и Крылов, Грибоедов и Островский, Фредро и Халупка, Караджале и Делавранча мастерски пользуются всеми видами и оттенками смеха.

Истинный смех богат оттенками, окрашен самыми различными эмоциями. Это хорошо удалось запечатлеть Леонардо да Винчи. Джоконда... Как одухотворена улыбка прекрасной женщины: здесь и насмешка, и лукавство, и ласковая задумчивость, и скепсис, и лирическая грусть, и много других самых противоречивых внутренних движений чувства.

В основе и юмора и сатиры лежит особая форма эстетического отношения к действительности: комедийное отношение. Однако оно не однородно. В зависимости от

эстетических свойств объекта и целей субъекта комедийное отношение к действительности имеет два основных типа: сатирическое и юмористическое. Ошибку против правды жизни совершает художник, когда он, не соразмерив смеха с качественной определенностью явления, вместо сатирического обличения юморизирует или вместо юмора размахивает бичом сатиры.

Точное определение меры смеха — важная традиция классической комедиографии. Как безошибочно точен, разящ, бескомпромиссен, беспощаден смех Гоголя над хлестаковыми, сквозник-дмухановскими, ляпкиными-тяпкиными. А каким искрящимся веселым юмором, за которым проглядывает грусть, одушевлены гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки», повествующие о жизни народа!

Чехов создал блестящую галерею комедийных типов, среди которых мы находим и сатирически заостренные фигуры — человека в футляре и унтера Пришибеева, и образы, окрашенные мягким мудрым юмором, как «вечный студент» Петя Трофимов.

Что же такое сатира? ¹ Что такое юмор? В чем основное их различие? Вокруг этих проблем высказано много идей и решений, к сожалению, не всегда плодотворных. Например, кинокритик Л. Белова пишет: «Сатира есть изображение отклонения от нормы» ². Однако не всякое отклонение от нормы, не всякая исключительность комична (например, выдающийся героизм). Более того, не всякое изображение отрицательного отклонения от высокой нормы есть сатира. Разве, рисуя отклонения от высоких эстетических норм, классики русского искусства всегда писали сатирические произведения? Неверно (как это получается в ряде работ В. Кирпотина) отождествлять всякое острокритическое произведение с сатирой.

Н. Г. Чернышевский справедливо считал, что «критическое» — понятие более широкое, чем «сатирическое». Он писал: «Сатирическое направление отличается от крити-

¹ Слово «сатира», как и слово «юмор», имеет два значения. В одном случае понятие «сатира» означает определенный род художественных произведений, во втором — особый вид смеха, его оттенок, особый тип эмоционального, острокритического отношения (сатирическое осмеяние, обличение и т. д.). В дальнейшем я буду употреблять слово «сатира» в обоих значениях, в зависимости от контекста.

² См. «Искусство кино», 1952, № 10.

ческого, как его крайность, не заботящаяся об объективности картины и допускающая утрировку»³. Сатира — крайняя и высшая форма критики, отрицания. Сатира заостряет, а порой и утрирует и даже деформирует облик осмеиваемого явления. Но главное в сатире — комедийная критика, то есть такая, которая подводит читателя к отрицанию явления через противопоставление его идеалам, критика, утверждающая идеалы.

О непонимании сущности сатиры свидетельствует и утверждение Ю. Винокурова о возможности сатирического произведения, в котором все герои будут положительными⁴. Против кого же будет направлена сатира в таком произведении?

Объект сатиры должен обладать определенными эстетическими свойствами, и не всякое явление «достойно» стать мишенью острокритического смеха. Однако неверно объект сатиры видеть только в лицах, обладающих «высоким положением», как это считает Г. Н. Пospelов: «Когда люди, обладающие властью, силой, значительностью, претендующие на уважение, внутренне оказываются несостоятельными, пустыми, бессодержательными, они вызывают насмешку»⁵. И далее: «Сатира — это ироническое обобщение жизни общества, показывающее противоречие между высоким положением людей и их внутренним ничтожеством»⁶.

В более поздних работах проф. Пospelова еще отчетливее сформулирована его позиция в вопросе об объекте сатиры. Так, например, в книге «Творчество Н. В. Гоголя» Г. Н. Пospelов пишет: «...человек может *официально* представлять собой господствующую среду или даже все общество, занимая определенное место и должность в государстве или церкви, или в той или иной общественной корпорации. И тогда все его поведение можно осознать тоже с этой точки зрения. Тогда внешняя значительность его поведения будет воплощением внешнего социального значения и величия государственной, церковной, корпоративной власти, а необоснованность этой значительности будет вытекать из консервативной или даже *реакционной*

³ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 18.

⁴ См.: Ю. Винокуров, О некоторых вопросах кинокомедии. — «Искусство кино», 1952, № 12, стр. 63.

⁵ Г. Н. Пospelов, Теория литературы, М., 1940, стр. 187.

⁶ Там же.

сущности этой власти, из ее антиобщественного значения. Естественно, что осознание такого противоречия вызовет смех гораздо более резкий и осуждающий (чем смех «спокойный» и «простодушный». — Ю. Б.), смех «язвительный и бичующий», тем более язвительный, чем выше место и положение, занимаемое человеком, чем более высокие общественные инстанции он собой представляет⁷. И у Пospelова получается, что мера смеха выступает как бы в виде производной от степени иерархически-должностной высоты общественного положения.

Однако разве Хлестаков обладает властью, силой, значительностью? У него и то, и другое, и третье — мнимо. Его высокое положение существует лишь в воображении перепуганного городничего и чиновников-провинциалов. Ну, а мещанин Присыпкин, — какая у него власть, положение, внутренняя значительность? А щедринский «премудрый пескарь», — разве он не сатирический тип? А ведь он не обладает всеми перечисленными Г. Н. Пospelовым атрибутами. Неужели эти персонажи попали в сатиру «незаконно»?!

Несколько лет назад в Театре сатиры была инсценирована сказка Щедрина «Как один мужик двух генералов прокормил». В этой инсценировке образу мужика было отказано в сатирической трактовке по мотивам, очевидно, схожим с логикой рассуждений Г. Н. Пospelова о необходимости высокого положения для сатирического персонажа. Из такого подхода к Щедрину ничего путного не получилось.

Когда открывался занавес, зритель видел двух генералов-помещиков, в праздном довольстве сидящих за столом. Они не утруждают себя даже тем, чтобы протянуть руку за рюмкой водки и закуской. Их кормят и поят кухарки. Откушав и поразмыслив вслух о «мировых» проблемах, генералы отправляются спать. Они просыпаются на острове. От голодной смерти не приспособленных к труду генералов спасает мужик.

В сказке Щедрина объект критики не только тунеядцы-генералы, но и покорный, долготерпеливый мужик, который, вместо того чтобы сбросить с себя кабалу рабства, своим трудом кормит и поит своих угнетателей. Образ мужика поэтому очень важен для раскрытия основной идеи щедринской сказки. Но, к сожалению, именно он

⁷ Г. Пospelов, Творчество Н. В. Гоголя, М., 1953, стр. 82.

оказался крайне неудачен в спектакле. Характерно, что в финальной сцене спасенные генералы в знак благодарности дают мужику пятак. Но он отказывается от этой милости и при этом бросает своим захребетникам полуупрекающую, полубунтарскую реплику.

Если попытаться извлечь теоретический урок из этой практической неудачи театра, то можно сказать, что неверно видеть объект сатиры только там, где есть «высокое положение, занимаемое человеком», только там, где есть «высокие общественные инстанции», которые он собой представляет. Нет, всякое явление, имеющее широкую отрицательную общественную значимость и вызывающее особую эмоциональную критику с позиций эстетических идеалов, соответствующих объективному ходу действительности, — может стать объектом сатиры.

Сатира начисто отрицает явление, раскрывая его полное несоответствие высоким эстетическим идеалам; она — бичующее изобличение всего, что стоит на пути к их полному осуществлению.

В сатирической миниатюре Тургенева «Завтрак у председателя» рассказывается о разгоревшейся ссоре между братом и сестрой. Они никак не могут разделить доставшееся им наследство — имение с прилегающими угодьями. Тщетны усилия присутствующих дворян помирить спорящих, тем более что у многих мирящих есть давние и недавние счеты между собой. Как в маленькой капле воды может отразиться огромное солнце, освещающее целый мир, так и в сатирическом образе могут предстать перед нами некоторые существенные черты целой эпохи, целого общества, в котором представители правящего класса — помещики фальшивят и подличают на каждом шагу, грызутся из-за наследства и из-за теплого или почетного местечка, в котором человек есть то, что у него есть в кармане, а не то, что у него есть за душой. Это — сатира, так как отрицание здесь глобально, оно касается основ общества.

В отличие от сатиры юмор всегда видит в своем объекте какие-то стороны, соответствующие идеалу. «Не любит узнавать никто себя в сатире» (Крылов), в то время как принять на свой счет юмор никому не покажется зазорным и обидным.

Юмор как бы призывает не к уничтожению явления, а к его совершенствованию. Объект юмора хотя и заслуживает критики, все же сохраняет свою привлекательность. Утверждая главное и основное в явлении, юмор очищает

его от всего наносного, помогая полнее раскрываться всему общественно ценному. Юмор — смех дружелюбный, беззлобный, хотя и не беззубый.

Иное дело, когда не отдельная черта явления, а оно само в целом несостоятельно. Здесь уже не до дружелюбия, и раздается смех бичующий, изобличающий — сатирический. «Сатира — плеть, ударом обожжет» (Гончаров). Другая качественная определенность явления — и соответственно ей должна возникнуть другая эстетическая оценка, иная цель смеха, иной его оттенок. Речь уже идет не об исправлении отдельных недостатков, а об уничтожении фальшивого и злого явления. В сатире особая эмоциональная критика становится искореняющей, выжигающей.

Чернышевский упрекал тех писателей, комедия которых щадит истинных врагов человечества и родины, щадит людей, которые бесстыдно презирают общественное мнение. Плоха комедия, в которой мелочное остроумие заменило гражданское чувство.

Правильность выбора предмета осмеяния и гражданственность чувств и мыслей — необходимое условие творчества сатирика. Как писал Щедрин, нет в мире положения ужаснее положения Ювенала, задавшегося целью «бичевать» и недоумевающего, что ему бичевать, задавшегося целью «приветствовать» и недоумевающего, что ему приветствовать. Такой сатирик за что ни примется — везде попадет не туда, куда следует.

Сатира — артиллерия смеха. По воробьям из пушек не стреляют, и применение сатирического оружия предполагает общественно опасный объект, социально вредные явления. А «без «гнева» писать о вредном — значит, скучно писать»⁸. Юмор в сатире ядовитый и беспощадный, грозный, бичующий, гневный. «Сатира не «просто» смешит публику, а заставляет ее содрогнуться»⁹.

Именно такова гоголевская сатира в «Ревизоре» и в такой миниатюре, как «Игроки».

Нет такого мошенника, которого в мире чистогана не мог бы провести более искусный хитрец и обмануть «мошенник над мошенниками». Скучно жить на этом свете, господа, когда кругом царят фальшь и зло, человек же расценивается по количеству денег, а не по таланту, и

⁸ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 48, стр. 78—79.

⁹ См.: Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 654—656.

самый талант должен растрачиваться на то, чтобы обмануть других. В таком обществе вся жизнь способна превратиться в азартную игру с краплеными картами. Таков основной пафос гоголевских «Игроков».

Некоторые эстетики отрицают возможность единства смеха и гнева. И. Кант писал: «На того, над кем я смеюсь, я уже не могу сердиться даже в том случае, если он причиняет мне вред»¹⁰. У кенигсбергского философа получается, что осмеяние есть своего рода отпущение грехов и всепрощение. Но история мирового искусства свидетельствует, что в сатире чаще всего смех и гнев — едины.

Но иногда сатира осуществляет себя и не в форме смеха (например, «Господа Головлевы» Щедрина, ряд гротесковых образов Свифта и Гойи, «Конец» Кукрыниксов). Сатира без смеха возникает тогда, когда особая эмоциональная критика достигает такого накала и высоты, что kloкочущий гнев и ненависть художника заглушают смех. Сатира без смеха возникает тогда, когда особенно четко видны трагические последствия существования комического явления, когда оно настолько общественно опасно и порождает настолько тяжкие несчастья и даже гибель людей, что гнев и ненависть художника доходят до предела и захлестывают, заглушают смех. При всем том сатира без смеха не тождественна некомедийным формам критики в искусстве.

Роман И. А. Гончарова «Обломов» остро критичен, однако он не является сатирой. Весь художественный строй этого романа отличается от художественного строя, скажем, «Господ Головлевых» Щедрина. Существует принципиальное различие между острокритическим произведением, которому не чужды элементы сатиры, и собственно сатирой.

В сатире, даже если она без смеха, критика особо эмоциональна. И дело не только в том, что во всякой сатире критика более интенсивна, остросовременна и злободневна, но и в том, что в ней обязательна неожиданность сопоставлений. При этом важно отсутствие прямого формулирования отрицательного отношения, — читатель или зритель как бы естественно подводятся к самостоятельному, активному противопоставлению явления высоким эстетическим идеалам.

В сатире обычно заостряются противоречия действительности, заостряются и концентрируются отрицательные

¹⁰ И. Кант, Сочинения, т. II, 1940, стр. 216.

явления. Поэтому возможна сатира без смеха, но невозможна без остроумия. Оставшись и без очищающего живительного дыхания смеха и без остроумного выявления их внутренней несостоятельности и комичности, эстетически отрицательные явления предстали бы в произведении во всей своей натуралистической неприглядности и отвратительности, не одухотворенные мыслью и отношением художника, и не могли бы стать предметом искусства. Щедрин подчеркивал неременность для сатиры энергического беспощадного остроумия.

Некоторые критики сводят задачи сатиры исключительно к разоблачению фальшивых, маскирующихся типов. Это неверно. Сатира изобличающая — лишь один из видов сатиры. Сатирическое осмеяние уместно и тогда, когда «герой» не принадлежит к числу маскирующихся.

Существуют вполне милые и «честные» болтуны, бюрократы, карьеристы. Интересная и плодотворная попытка изобразить такого типа предпринята Л. Ленчем в пьесе «Беспокойные хлопоты». Автор создал, а актер Парфенов (Театр имени Моссовета) воплотил сатирический образ Струнникова — неисправимого болтуна, попустительствующего бюрократам и проходимцам.

Струнников — весьма «деятельный» и «деловитый» секретарь парторганизации. Он по-своему гибок в действиях и старается во всем в первую очередь угодить директору, замазывая критику. Он умеет нехитро обосновать высокими принципами свою низкую беспринципность и умеет сам поверить в обоснованность и необходимость своих действий. Он умеет смело оправдывать свою трусость. И все это делается с внутренней убежденностью в верности и полезности такой линии поведения, без тени маскировки своего истинного облика. Да и зачем Струнникову маскировать свою внутреннюю сущность, если он убежден, что его беспринципность принципиальна, необходима и служит высоким целям? Струнников так привык идти на компромисс со своей совестью, так приятно научился избегать неприятности, что он уже не замечает своих уступок чистой совести и принимает свой конформизм за принципиальность.

Действуя применительно к обстоятельствам, Струнников довольно часто начинает действовать применительно к подлости, от его честной нечестности страдают люди.

Но, может быть, и не стоит против такого немаскирующегося человека обращать огонь сатиры? Ведь тут нечего изобличать и разоблачать. Однако сатира, как особо острая

и действенная эмоциональная критика, по своим задачам не сводится только к задачам изобличения и разоблачения. Объектом сатиры становится все то, что противоречит высоким эстетическим идеалам.

В этом отношении характерны и сатирические рисунки Б. Пророкова на внутренние темы («Рука из министерства», «Папина «Победа» и др.). Художник по своей манере и стилю очень близок к сатире Маяковского и в своем виде искусства успешно продолжает традиции «Клопа» и «Бани».

Сатира не нигилистична. Она — критика во имя утверждения высоких эстетических идеалов и этим отличается от пасквиля. Это критика, проповедующая любовь «враждебным словом отрицанья».

Эстетический идеал светится и в главном «положительном герое» сатиры — смехе, и реализуется во всей системе художественных образов, во всей расстановке общественных сил в произведении. С особенной полнотой эстетический идеал проявляется в героях, противостоящих силам общественного зла (например, Чудаков, Велосипедкип, Двойкин, Фоскин и другие в «Бане» В. Маяковского), в положительных образах и авторских отступлениях, непосредственно выражающих идеалы автора (например, образ «будущего» в комедиях Маяковского или образ «птицы-тройки» — России и русского народа у Гоголя). Наконец, идеал содержится в авторской оценке изображаемого, которая так или иначе обязательно присутствует в произведении.

«Комедия, — справедливо писал Белинский, — требует глубокого, острого взгляда в основы общественной морали, и притом надо, чтобы наблюдающий их юмористически, своим разумением стоял выше их»¹¹.

«Своим разумением» стоять выше изображаемого мира — закон сатиры. Художник осмеивает, бичует явления «во имя целого строя понятий и представлений, противоположных описываемым»¹².

В подлинной сатире совершенно ясно, *от имени каких сил и во имя чего* ведется критика и отрицание.

Весьма важны цели, которые ставит перед собой сатирик. От этих целей зависит не только «справедливый»

¹¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, М., 1955, стр. 68.

¹² Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений в 20-ти томах, т. VI, стр. 123.

или «несправедливый» характер «войны» с порочными, с его точки зрения, общественными явлениями, но и само существо его сатиры — ее правдивость или пустое зубо-скальство, скепсис или оптимизм, мизантропия или гуманизм, пессимизм или жизнеутверждение, устремленность в будущее или в прошлое, направленность на общественное зло или на мелкие недостатки, благотворное воздействие на жизнь или злопыхательское пасквилянтство.

Дворянско-буржуазное общество, которое «любил и уважал» реакционный романтик Вордсворт, которое критиковал изнутри в своих умеренных сатирах Поп, извне с народно-гуманистических и просветительских позиций бичевал Свифт, а позже с революционно-романтических позиций изобличал Байрон. Возвеличение общества, его самокритика и его бичевание с целью сокрушения и преобразования — вот различия между этими художниками, вытекающие из существа их эстетических идеалов.

Свести все богатство оттенков смеха к одной лишь сатирической гамме значило бы обеднить искусство.

Юмор эстетически осваивает общественно ценные явления. Шекспир, Диккенс, Чехов и другие классики мирового искусства применяли юмор для характеристики и раскрытия подлинной сущности *положительных* героев. Теоретики прошлого с некоторым удивлением отмечали эту особенность юмора. Карлейль, например, писал: «Излюбленные персонажи Жан Поля, в которых в какой-то степени выражено комическое, или в их ситуации, или в их характерах, подчас и в том и в другом, часто ничего не стоящие люди, пустые и бедные бездельники и слабовольные, и вместе с тем мы и сами не знаем, почему мы их любим, они становятся нам симпатичными. Для них мы оставляем в нашем сердце место часто более интимное, чем для известных героев трагедии и истории. Вот, так сказать, смысл юмора».

Юмор помогает раскрыть прекрасное, человеческое за неприглядным, невзрачным. Юмор, вскрывающий за частными недостатками истинное существо положительного героя, зиждется на том, что в наших недостатках продолжают наши достоинства.

Положительная характеристика персонажа приобретает особую яркость и выразительность, когда художник, рисуя образ, использует краски юмора и, с другой стороны, наделяет самого героя чувством комического. Умение видеть явление в свойственных ему комедийных противо-

речиях — привлекательная черта характера. Например, герой поэмы А. Твардовского «Василий Теркин» завоевывает симпатии читателя не только своей храбростью, но и оптимистическим, жизнеутверждающим юмором. Герой входит в поэму с веселой шуткой.

Покосился повар:
«Ничего себе едок —
Парень этот новый».
Ложку лишнюю кладет,
Молвит несердито:
— Вам бы, знаете, во флот
С вашим аппетитом.
Тот: — Спасибо. Я как раз
Не бывал во флоте.
Мне бы лучше, вроде вас,
Поваром в пехоте.
И, усевшись под сосной,
Кашу ест, сутулясь.
«Свой?» — бойцы между собой,—
«Свой!» — переглянулись.

В первый взвод пришел новый боец. Он весьма удачно пошутил, остроумно ответил повару, и бойцы, переглянувшись между собой, решили: «Свой!» Казалось бы, это более чем поспешный вывод. Есть ли для него достаточное основание? Но в том-то и состоит подлинный юмор, что его природа, корни, основа глубоко народны. В своей меткой остроте Теркин исходит из народного представления о жизни. Если эту шутку «осерьезнить» и передать ее широкий жизненный подтекст, то станет ясно, что для Теркина нет труда зазорного, но коль дело дошло до войны и нужно защищать Родину, то самое высшее и почетное дело — ратный труд солдата. И он, Теркин, не променяет этот труд даже на завидную работу «повара в пехоте». В характере Теркина видно добродушие духовно сильного человека. Теркин не «полез в бутылку», не стал обижаться, а принял и умело отразил острогу. В его ответе чувствуется внутренняя гордость за прямой жизненный путь, им избранный. И однополчане Теркина и читатель видят, что человек, обладающий такой находчивостью и сообразительностью, мог бы «словчить» и легко «устроиться», скажем, тем же поваром в пехоте. Но Теркин предпочел быть солдатом. Только подлинно народный строй мышления мог породить *такую* шутку. И поэтому у солдат были все основания за безобидной шуткой увидеть не только остроумного, но и «своего» человека.

И уходит из поэмы Василий Теркин — верный себе —
тоже с шуткой, с юмором:

В гимнастерку влез солдат,
А на гимнастерке —
Ордена, медали в ряд —
Жарким пламенем горят...
— Закупил их, что ли, брат,
Разом в военторге? —
Тот стоит во всей красе,
Занят самокруткой.
— Это что! Еще не все, —
Мегит шуткой в шутку.
— Любо-дорого. А где ж
Те, мол, остальные?..
— Где последний свой рубеж
Держит враг наш ныне.
И едва простился он,
Как бойцы в восторге
Вслед вздохнули:
— Ну, силен!
— Все равно что Теркин. ♦

Герой стал достаточно известен и знаменит, чтобы бойцы или узнали его, или сравнили с ним вызвавшего у них восхищение солдата. Но характерно, что «восторг» бойцов здесь связан и с военными заслугами Теркина и с его народным юмором.

То безудержно веселый, то грустный, то искрящийся мудрой иронией смех звучит, не умолкая, на страницах знаменитой поэмы А. Твардовского. Поэт говорит, насколько важно умение сохранить чувство юмора в любом трудном деле:

Жить без пищи можно сутки,
Можно больше, но порой
На войне одной минутки
Не прожить без прибаутки,
Шутки самой немудрой.
Не прожить, как без махорки,
От бомбежки до другой
Без хорошей поговорки
Или притяжки какой,
Без тебя, Василий Теркин,
Вася Теркин — мой герой.

Смех в поэме предстает в качестве духовного оружия, помогающего бить врагов. Юмор и Теркин неразлучны. В главе «Теркин-Теркин» один строгий старшина, с которым вполне согласен автор, говорит о том, что скоро «по уставу каждой роте будет придан Теркин свой». Мечту

этого старшины осуществил сам А. Твардовский, поставив на вооружение народа книгу про бойца. Ныне Теркин с его неизбывным юмором навсегда «придан» в друзья читателю.

На страницах «Поднятой целины» живет юмористический персонаж — дед Щукарь. Конечно же, смешон этот неудачливый крестьянин, которому еще при рождении бабка-повитуха нагадала, что он непременно будет «генералом» и с которым сызмальства начались приключения и злоключения, порой и небезобидные. Вспомним, как дед Щукарь, чтобы не сдавать в колхоз, зарезал свою единственную телку и, объевшись мясом, «страдал животом». Но как верно найдена мера смеха у Шолохова. Щукарь — образ юмористический. Да и возможно ли было здесь сатирическое изобличение этого бесхитростного во всей своей незамысловатой хитрости крестьянина, так непохожего на людей фальшивых и злых!

Или другой случай. Щукарю поручили быть каше-варом.

Дед постарался. Каша удалась. Единственное, чего опасался Щукарь, — это того, чтобы каша не пахла стоялой водой, так как воду он черпал в непроточном пруду. Но опасения его не оправдались: все ели и усердно хвалили, а сам бригадир Любишкин даже сказал:

— В жизни не ел такого кондера! Благодарность тебе, дедок, от всей бригады!

Котел быстро опорожнили. Самые проворные уже начали доставать со дна гуцу и куски мяса. В этот-то момент и случилось то, что навек испортило поварскую карьеру Щукаря... Любишкин вытащил кусочек мяса, понес его было ко рту, но вдруг отшатнулся и побледнел.

— Это что же такое? — зловеще спросил он у Щукаря, поднимая кончиками пальцев кусочек белого разваренного мяса.

— Должно, крылушко, — спокойно ответил дед Щукарь.

Липо Любишкина медленно наливалось синеватым румянцем страшного гнева.

— Кры-луш-ко?.. А ну, гляди сюда, каше-варrrrr! — зарычал он.

— Ох, милушки мои! — ахнула одна из баб. — Да на ней когти!..

— Пovyлазило тебе, окаянная! — обрушился на бабу дед Щукарь. — Откуда на крыле когти? Ты под юбкой на себе их поищи!..

— Братцы! — воскликнул потрясенный Аким Бесхлебнов. — А ведь мы лягушку съели!..

Вот тут-то и началось смятение чувств... Кондрат Майдашиков, глянув на вылупленные в величайшем изумлении глаза деда Щукаря, упал на спину, покатываясь со смеху, населу выкрикнул: «Ой, бабочки! Оскоромились вы!» ...Но Аким Бесхлебнов, возмущенный смехом, свирепо заорал: «Какой тут может быть смех! Бить щукарячью породу!..»

— Откель могла лягушка в котел попасть? — допытывался Любишкин.

— Да ведь он воду в пруду черпал, значит, не доглядел...

Щукарь накормил своих товарищей не высококулинарным обедом, но кондер из лягушек — это не великое бедствие и, право же, не бог весть какая опасность, и поэтому накал эмоциональной критики здесь не тот, что в сатире. Здесь нет гнева, а есть незлобивый юмор, дающий точную эстетическую оценку незадачливого повара.

Но вот ту же краску смеха применяет С. Михалков в «Раках» при обрисовке Ленского. В первом действии комедии Ленский вышучивается незлоливо и добродушно. Драматург до поры до времени сохраняет ипкогнито Ленского. Зритель не знает, над чем его побуждает смеяться драматург, то ли над чудачествами молодого ученого, то ли над жульничеством опытного мошенника и ротозеями, попавшимися на его удочку. И, несмотря на то, что первое действие полно ярких, остроумных находок, зритель смеется гораздо реже, чем того хочет автор. Хозяйка дома приглашает гостя сесть, и Ленский отвечает: «Спасибо, я уже насиделся». Комедийная суть реплики в значительной мере пропадает именно потому, что зрителю неясно, каков человек, произносящий ее. Жаль, что С. Михалков сразу не раскрыл перед зрителем истинные намерения жениха-жулика. Комедия и «закрытый» от зрителя ход действия, столь характерный, например, для детектива, плохо уживаются в одном произведении. Для «Ревизора» Гоголя, например, важно, что городничий не догадывается об истинном положении Хлестакова, а зритель хорошо знает, с кем он имеет дело. Невозможно заинтриговать аудиторию неизвестностью персонажа и одновременно вышучивать, или осмеивать, или сатирически изобличать его. Пропадает цель смеха. Правда, в «Шведской спичке» А. Чехова детектив и смех сосуществуют. Но все дело в том, что здесь объектом насмешки становится сама склонность к детективу, само пристрастие к неукротимой следовательской деятельности по любому поводу.

Комедия С. Михалкова показала возможности современной сатиры без положительного героя.

Было бы наивным доктринерством дозировать конкретное соотношение положительного и отрицательного в сатире. К сожалению, у нас еще жива подобная теоретическая фармацевтика и аптекарская эстетика. Некоторые критики говорят о том, что в сатире положительное и от-

рицательное должно находиться в таком же соотношении, как и в нашей действительности.

На первый взгляд такое утверждение может показаться весьма ортодоксальным и незыблемо верным. Действительно, точно отразить объективное соотношение сил зла и добра в жизни — что может быть, казалось бы, актуальнее этой задачи для реалиста-сатирика? Но на самом деле такое решение вопроса с подлинной теорией реализма в сатире ничего общего не имеет.

Теоретики, ратующие за дозировку положительного и отрицательного в сатире, представляют себе действительность как некий однородный водный раствор: 99,9% сахара, 0,1% соли. Откуда ни возьми пробу, всюду розовая сладковатая водица. И лишь тончайший дегустатор-сатирик может уловить горьковатый привкус, который делает 0,1% соли. По сути дела, это та же «теория» бесконфликтности, но в усовершенствованном и усложненном варианте.

На самом деле действительность неоднородна. В условиях острой борьбы добра и зла последнее нередко концентрируется на отдельных участках жизни. Это сконцентрировавшееся зло — первоочередной объект сатиры. Белорусский драматург Кондрат Крапива справедливо отметил, что огонь своей критики сатирическая комедия направляет против «очага неблагополучия». Носитель зла может попасть в относительно благоприятную для себя среду. И только в такой среде, как справедливо подчеркивает К. Крапива, злое начало проявляется с достаточной полнотой и обнаруживает все свои качества. «Очаг неблагополучия включает в себя не одного носителя зла, а и благоприятствующее ему окружение. Прибегая к языку агротехники,— остроумно замечает К. Крапива,— можно было бы сказать, что зло плодится гнездовым способом»¹³.

Ясно, что лишь в ходе борьбы общественно положительное мобилизует свои силы для победы над злом. Только в этом случае может развернуться настоящая борьба, возникнуть тот *драматизм*, без которого невозможно никакое сценическое искусство и из которого, как из зерна, произрастает и трагическое и комическое.

А что получилось бы, если бы с самого начала мы взяли положительное и отрицательное в среднеарифметической

¹³ «За высокое мастерство драматургии (с XIV пленума Союза писателей)». — «Театр», 1954, № 1, стр. 120.

пропорции? «Тогда на одного носителя зла приходилось бы, скажем, девять представителей добродетели, то есть девять советских граждан — принципиальных, честных, умных, бдительных. При таком условии всякая попытка носителя зла развить свою зловредную деятельность была бы немедленно разоблачена и пресечена. За завязкой немедленно последовала бы развязка, и никакой комедии не получилось бы»¹⁴.

Вопрос о верной мере и оттенке смеха часто сплетается с вопросом о том, чьими глазами заставляет нас автор увидеть смешное. Правильно ли, в частности, поступили в свое время И. Ильф и Е. Петров, изобразив Остапа Бендера остроумнейшим человеком, тем самым невольно привлекая симпатии читателей? Свое собственное выдающееся юмористическое дарование они неосмотрительно как бы персонифицировали в этом проходимце и авантюристе. И мы смеемся не *над* Бендером, а *вместе* с ним. Авторская же усмешка по адресу самого Бендера очень и очень миролюбива — его обаяние, жизнерадостность и природное остроумие заслоняют от читателей социальную сущность этого афериста. В таком ключе принято анализировать это произведение. Однако здесь не все так просто. Ведь Бендер при всей реальности, выпуклости его изображения часто выступает как лицо условное, как современный Мефистофель в его комедийном варианте и наделенный вместо все отрицающего скепсиса чувством юмора. Бендер — лакмусовая бумажка, в соприкосновении с которой проявляются недостатки окружающих явлений. Он не столько реальный проходимец, сколько проявитель всего подлинно комического в жизни. В этом смысле его юмор имеет известное художественное оправдание.

Впрочем, нужно ли оправдывать юмор, даже если им пользуется такой проходимец, как Остап? Ведь он не обычный, а симпатичный проходимец, и его привлекательность имеет жизненные и художественные основания не только в том, что он остроумен. Нельзя при выборе оттенка смеха исходить *только из социальной сущности*, не учитывая *индивидуальные особенности характера*. В Бендере все весьма противоречиво, все переплелось самым причудливым образом, ибо он сам причудливое порождение противоречий нэпа.

¹⁴ «За высокое мастерство драматургии (с XIV пленума Союза писателей)». — «Театр», 1954, № 1, стр. 120.

Бендер симпатичен тем, что в нем нет ни грана буржуазно-напмановского фетишизма по отношению к деньгам. Он весьма артистичен в своей жуликоватости и великодушно-бескорыстен в своей корысти. Он предприимчив, деятелен, по-своему работоспособен, остроумен, умен, хитер, находчив, широк душой. Он в общем хороший человек, но стоящий на «непутевой» жизненной дороге. Про таких говорят: умная голова, да дураку досталась. Какой гениальный администратор, или снабженец, или хозяйственник широкого размаха мог бы, к примеру, получить-ся из этого «великого комбинатора».

Читателю жалко, что энергия и талант Бендера получили искаженное направление. А раз так, то естествен элемент сочувствия в нашем отношении в Остапу и закономерно юмористическое, а не сатирическое отношение к нему.

Мировая классическая литература знает немало образов носителей положительной буржуазной авантюристности, предприимчивости, инициативы. Эти образы Лесажа, Бомарше связаны с эпохой восхождения буржуазии как класса. Вспомним, например, неунывающего весельчака Фигаро, брызжущего человеческой энергией и солнечным юмором. Герой трилогии Бомарше чем-то отдаленно схож с Бендером: так же ловок, остроумен, умен, хитер и т. д. Фигаро привлекает наши симпатии еще и тем, что его ум, хитрость, изворотливость направлены против людей, стремящихся ущемить свободу личности. А Остап? Разве он обижает и обирает порядочных и честных людей? Ведь нет же. Он ворует у воров и разинь, обманывает напманов. Вот уж воистину вор у вора дубинку украл. И Бендер — этот Фигаро напмановских времен, перехитривший не одного жулика и разиню, — вовсе не вызывает в нас неприязни.

Это еще одна причина, из-за которой мы вместе с Ильфом и Петровым юмористически, а не сатирически относимся к Бендеру.

Да, по все же Бендер аферист, а аферист заслуживает морального осуждения. Бендер избрал в жизни не трудовую, а жульническую дорогу, и художники должны показать ее несостоятельность. Все это верно. Но почему сатирическое изобличение есть единственная форма раскрытия несостоятельности жизненной концепции и пути, избранного Остапом? Ильф и Петров находят для этого иные, не сатирические средства. И это их право, их инди-

видуальная творческая манера, их конкретное художественное решение темы. Несостоятельность жизненной позиции своего героя авторы раскрывают теми типическими обстоятельствами развязки, которые закономерно приводят не только к краху всего тщательно продуманного и увенчавшегося успехом предприятия по разысканию миллиона, но и к краху всей жизненной программы великого комбинатора.

Добытый Бендером миллион не находит применения в советских условиях. Он не дает счастья и радости его владельцу. Больше того, богатство, оказывается, нельзя сделать и средством благотворительной деятельности: оно не может осчастливить не только владельца, но и других. Яркий и характерен эпизод в вагоне поезда, когда вузовцы, полюбившие Бендера за его широкую натуру и остроумие, отворачиваются от него, узнав, что он богат, и даже (что особенно обидно Остапу) демонстративно расплачиваются с проводником за чай, которым угощал их миллионер.

Да, в советских условиях не в деньгах счастье, но у Бендера есть еще выход — бегство за границу. И пока художественно не опровергнута эта возможность, не раскрыта несостоятельность этой стороны жизненной позиции Бендера, его концепция осуждена еще не полностью. И вот Остап решает бежать за рубеж. Он перевел деньги в золото и ценные вещи и переходит границу. Но на той стороне у него отнимают его богатства. Закон капитализма — сильный обирает слабого — в самом прямом смысле и наглядном виде предстает перед читателем в образе ограбленного «великого комбинатора».

Так весь путь, вся жизненная концепция Бендера оказываются битыми. И потому так остро и убедительно звучит знаменитая коронная финальная фраза неунывающего авантюриста: «Граф Монте-Кристо из меня не вышел, придется переквалифицироваться в управдомы». И то, что Остап при этом остается все время человеком симпатичным и вызывает подчас даже сочувствие, а не сатирическое осуждение, еще более оттеняет главное и основное — ложность жизненного пути великого комбинатора. Ведь крах плохого человека может быть объяснен его дурными качествами, а крушение человека с хорошими задатками может проистекать лишь из полной несостоятельности избранной им дороги.

Да, Бендер — жулик с юмором и юмористический жулик. И у всего этого есть жизненные и художественные

основания. Но когда к совершенно заурядным жуликам не нэпмановского, а нынешнего периода нашей жизни драматург А. Токаев в пьесе «Женихи» относится юмористически, а не сатирически, это звучит фальшиво. Правда, «Женихи» в основе своей — лирическая комедия, но это не значит, что в ней нельзя пользоваться сатирическими красками.

В комедийные произведения нередко нагнетаются «обязательные» проблемы, что вызывает композиционную рыхлость и зевоту в зрительном зале.

В результате на свет появляется тягуче-скучное произведение, в котором, как, например, в оперетте «Сын клоуна», решаются сразу проблема любви, проблема творческого отношения к своему труду, проблема дружбы, товарищества и взаимоотношений человека с коллективом и др. При этом «проблема любви» ставится в прямую зависимость от производственно-творческих успехов. Будет молодой человек хорошо работать и выполнять свои обязанности — и его любовные дела пойдут хорошо, не будет — и любовь разладится.

Переведа дух на двух-трех веселых сценах, зритель опять вынужден окунуться в новые и новые «проблемы», предлагаемые его вниманию. При этом смех не способствует раскрытию идеи произведения, а служит своеобразной сладкой приправой к горькому лекарству бесконечных проблем и назиданий. В таких спектаклях идея не вытекает из положения и действия, а навязывается зрителю с помощью ассортимента «обязательных» сцен.

Подобные комедии остроумно осмеял в своем стихотворении «Колхозная комедия» Юрий Благов:

В деревне парень молодой
Пленился девушкой одной.
Ему ни в чем покоя нет.
Она твердит ему в ответ:
— Без показателей больших
Ты для меня не тот жених!
Но парень был упрям и горд,
Он в честь ее побил рекорд.
Официальный свой восторг
На свадьбе выразил парторг.
Жених с невестой пьют вино.
И — все... (Не правда ли, смешно).

Когда не сама жизнь и не интересы народа занимают автора, а желание угадать, какие проблемы наиболее конъюнктурны, появляются на свет серые и скучные ко-

медии. «Только тот юмор будет жить, который возник на основе жизненной правды. Можно смешить читателя, но это пустое занятие, если в корне произведения не лежит любовь к людям. Многим невдомек, что это требует от юмориста такой же способности видеть, анализировать, понимать, какая необходима авторам серьезных книг»¹⁵.

Юмор и сатира часто взаимодействуют в произведении. В комедии «Волга-Волга» смех обличает бюрократа Бывалова (И. Ильинский), но с лирически задушевым юмором обрисована письмоносец Стрелка (Л. Орлова) — напористая, любящая искусство девушка. Но она и персонаж комедии, и ее комичность не только не мешает ей быть героиней, но, напротив, юмор помогает нам увидеть за ее излишней суетливостью талантливую человека. И то, что Бывалов раскрывается как сатирический тип, а его антипод Стрелка — как юмористический персонаж, помогает им жить в единой стилистической атмосфере в едином мире комедии.

Итак, особая эмоциональная критика *отрицающая* и критика *утверждающая* свой объект в его существовании — в этом суть различия сатиры и юмора. Неправ проф. Г. Н. Пospelов, утверждающий, что «в основе юмора лежит *комическое* отношение к жизни», а «в основе сатиры — *ироническое* отношение к жизни»¹⁶.

Особое эмоционально-критическое, комедийно-эстетическое отношение к действительности лежит в основе и юмора и сатиры, а ирония, как вторичная форма эстетического отношения, существует как на сатирической, так и на юмористической основе.

Ирония — сарказм Ирония — один из оттенков комедийного смеха, одна из форм особой эмоциональной критики, при которой за положительной оценкой скрыта острая насмешка. Ирония притворно хвалит те свойства, которые по существу отрицает, поэтому она имеет двойной смысл: прямой, буквальный, и скрытый, обратный. И чем более глубоко скрыт ее истинный смысл, тем ирония более язвительна. Ирония — комический парадокс.

Сатирическая ирония, мнимо утверждая предмет, осмеивает и отрицает его сущность. Юмористическая ирония, мнимо утверждая все в предмете, вышучивает и под-

¹⁵ Марк Твен, Избранные произведения, т. II, стр. 565.

¹⁶ Г. Н. Пospelов, Теория литературы, стр. 187.

вергает критике отдельные его стороны. Она — своеобразное «ласковое ругательство» (Л. И. Тимофеев), шутливо отрицающее, а на деле утверждающее явление или критикующее частность и утверждающее суть. Общее для всех типов иронии то, что она всегда особая эмоциональная критика, имеющая «подводное течение», это смех с подтекстом. В иронии прямой смысл речи противоречит ее обратному смыслу.

Древнегреческое искусство открыло и развило иронию как тип эстетического отношения к действительности и разработало для него особую художественную структуру, создав амплуа шута-ирониста, шута-бомолоха, притворяющегося простаком с тем, чтобы высмеять хвастовство и другие человеческие недостатки. В этом проявилась внутренняя склонность иронии к кристаллизации в определенную жанровую или родовую структуру.

Аристотель называл иронией такой комедийный прием, когда мы говорим одно, а делаем вид, что говорим другое или когда мы называем что-либо словами, противоположными смыслу того, о чем мы говорим. Аристотель считал, что ирония наиболее подходящий вид смеха для свободного человека, так как пользующийся ею вызывает смех ради собственного удовольствия, а шут — для того чтобы забавлять другого. По отзывам древних, в иронии всех превзошел Сократ. Римляне называли иронию столичным притворством, а Цицерон считал, что это такой вид смешного, когда мы говорим иначе, чем чувствуем, то есть когда мы серьезно шутим.

Среди больших явлений искусства Запада мы встречаем произведения, проникнутые пафосом иронии. Ирония «Писем темных людей» была столь острой и столь тонкой, что монахи, против которых в основном направлена насмешка, сами распространяли эти письма, не замечая их антиклерикальной направленности.

Ирония помогла авторам «Писем темных людей» обмануть и осмеять сильного противника. Однако неверно полагать, что ирония — просто противоцензурное средство, способ обойти запрет. Такое понимание иронии в корне неверно, и к этому моменту не сводится не только ирония, но и иносказание и эзоповский язык, являющиеся особо действенными комедийно-ироническими художественными средствами.

Эразм использует традиции литературы о дураках. Его произведение — иронический самопанегирик глупости.

Ирония Эразма Роттердамского имеет острую памфлетно-сатирическую направленность, она обращена против всего строя жизни средневековой Европы, которая изображается как царство всеторжествующей глупости. Автор делает глупость «обозревателем» высших слоев феодального общества.

«Похвальное слово глупости» — та исторически обусловленная точка литературного процесса, где ирония вплотную подходит к выделению в особый род литературы. В произведении Эразма возникает особая художественная структура, соответствующая ироническому типу эстетического отношения к действительности. Однако, как одна ласточка не делает весны, одно произведение может наметить, но не может составить род литературы. В дальнейшем литературном процессе эта структура не получила своего прочного закрепления и не приобрела родового значения.

В эстетическом свете иронии прочитал Гегель «Дон-Кихота». «Сервантес, — писал Гегель, — сделал своего Дон-Кихота изначально благородной, многосторонней и духовно одаренной натурой, которая все время нас живо интересуется. Дон-Кихот — это искренняя душа, которая в своем безумии вполне уверена в себе и в своем деле; вернее, его сумасшествие в том только и состоит, что он уверен и остается столь уверенным в себе и своем деле». Роман Сервантеса изображает «внутреннее разложение рыцарства», «являясь насквозь подлинной иронией»¹⁷.

Сарказм — сатирическая по направленности, особо едкая и язвительная ирония, достигшая трагедийного накала, это ирония, избличающая явления, особо опасные по своим общественным последствиям.

Такого трагедийного накала достигает ирония в творчестве Свифта. В «Скромном предложении» писатель с сарказмом пишет об обществе, обрекающем людей на нищенство и голод. Свифт иронически советует годовалых детей употреблять в пищу и подчеркивает, что осуществление его проекта облегчит бедственное положение родителей, окажет содействие увеличению браков, улучшит экономическое положение народа и доставит новое лакомое блюдо джентльменам. Цель этого предложения — не допустить, чтобы дети бедняков Ирландии были в тягость

¹⁷ Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 152—153.

своим родителям или своей родине, а напротив, чтобы они стали полезными для общества.

Свифт особенно рекомендует этот каннибальский деликатес помещикам, которые, «пожрав уже большую часть родителей, по-видимому, имеют полное право и на их потомство». Теоретические выкладки Мальтуса и проводившийся фашистами в жизнь лозунг Гитлера «Надо развивать обезлюживание» свидетельствуют о том, что в свифтовском саркастическом «Скромном предложении» не так уж много преувеличения.

Свифт утверждает недопустимость решения общественных проблем ценою жизни людей. Эта мысль близка и Байрону. В «Оде авторам билля против разрушителей станков» поэт иронически восхваляет кровавый законопроект, каравший смертью луддитов, разрушавших вязальные станки. С гневом и сарказмом Байрон пишет:

Ребенка скорее создать, чем машину,
Чулки — драгоценнее жизни людской,
И виселиц ряд оживляет картину,
Свободы расцвет знаменуя собой.

В 1818 году из изгнания Байрон шлет ироническое признание в любви своему отечеству:

Клянусь регенту, церкви, королю,
Что даже их, как все и вся, люблю.
Налог на нищих, долг национальный,
Свой долг, реформу, обедневший флот,
Банкротов списки, вой и свист журнальный
И без свободы множество свобод...

В этом ироническом славословии звучат боль и протест.

В XVIII — начале XIX века рождается особый тип романтической иронии. Вновь, во второй раз в немецкой литературе возникает процесс кристаллизации структурных форм на основе иронии как типа эстетического отношения. Возможно, даже создается на определенный период художественного развития (романтизм) ирония как особый род литературы.

Г. Гейне — гений романтической иронии, создавший совершенно особую технику остроумия. Лирическая тема глубоко и серьезно разрабатывается поэтом, но вдруг строй произведения ломается и его развязкой становится иронический финал. В других случаях произведение строится

на противопоставлении сентиментального или восторженного и иронического, а также на столкновении разных слов языка: сухого, нарочито прозаического и приподнятого, поэтического. Для Гейне характерно иронично-самокритическое автопародирование («Белый слон», «Бог Аполлон»). В «Атта Тролле» романтическая экзотика охоты в Пиренеях иронически сталкивается с сатирической (животной) басней, а в поэме «Германия» — художественный контраст сатиры и лирики.

Гейне в конце своего «Путешествия по Гарцу» пишет: «Еще рано, солнце совершило только половину своего пути, и мое сердце благоухает так сильно, что пары его бьют мне в голову, и в этом опьянении я не могу понять, где оканчивается ирония и начинается небо». Д. Писарев эти слова Гейне адресовал ко всей его поэзии. В постоянном отсутствии границы между иронией и небом, в этой невозможности отличить иронию от неба и положиться на искренность чувства видел критик суть характера гейневской поэзии¹⁸.

Романтическая ирония создает ту художественную атмосферу, в которой «читатель боится принять слова художника за выражение искреннего чувства, боится увлечься этим чувством, потому что художник тотчас начнет смеяться над тем, что могло показаться искренним порывом, и тогда читатель, распутивший нюни, попадает в число сентиментальных дураков, неспособных понимать тонкую иронию, художник, со своей стороны, знает, что читатель остерегается и предвидит ироническую улыбку или циническую выходку, художник боится оказаться сентиментальнее читателя. Поэтому каждое чувство умышленно выражается так, что нет никакой возможности ни поверить его искренности, ни сказать наверное, что тут кроется ирония»¹⁹.

В Германии начиная с XVIII века идет наиболее интенсивная разработка теоретических вопросов иронии.

Теория иронии — центр эстетики Ф. Шлегеля. Жизненные противоречия неразрешимы. Ирония, регистрируя противоречия, помогает возвыситься над ними, она сама по своей природе диалектика. В иронии, по наблюдению Шлегеля, все должно быть шуткой и все должно быть

¹⁸ См.: Д. И. Писарев, Полное собрание сочинений в 6-ти томах, т. II, стр. 266.

¹⁹ Г. Гейне, Собрание сочинений, т. I, стр. 91.

всерьез, все простодушно откровенным и все глубоко притворным.

«Ирония — форма парадоксального» (Ф. Шлегель). Может быть, в наибольшей степени эта форма присуща творчеству Гофмана. В его «Крошке Цахесе» дано романтически-фантастическое и ироническое изображение филистерского мира и силы денег, разрушающей человека. Маленький уродец Цахес обладает волшебным даром солекать и присваивать себе чужие достоинства.

Теоретики немецкого романтизма признавали иронию высшим принципом искусства. Эстетика всегда традиционно утверждала нерасторжимость художественного и прекрасного, а для Зольгера и Тика ирония — всеобщее и ведущее эстетическое свойство искусства. Эта концепция получила свое развитие у Гегеля, который в ее свете трактует романтический этап мирового художественного процесса. У Гегеля романтическая ирония представляет собой некую эстетическую трансформацию фихтевской философии. Ирония возникает в силу противоречия в гении высокого сверхчеловеческого и низменного человеческого начала: «...человек, живущий как художник, завязывает, правда, отношения с другими людьми, живет с друзьями, возлюбленными и т. д., однако, так как он гений, то эти его отношения с окружающей его действительностью, его связи как со своими особенными поступками, так и с самим по себе всеобщим являются для него вместе с тем чем-то ничтожным, и он относится к ним иронически. Таков общий смысл этой гениальной божественной иронии как той концентрации «я» в себе, для которой распались все узы и которая может жить лишь в блаженном состоянии наслаждения собой»²⁰. Другой важный источник иронии — несовершенство проявления всеобщего, идеального в отдельном, частном, конечном. Романтическая ирония — эстетическая самокритика, сочетающаяся с самовосхвалением.

Куно Фишер отмечал, что ирония освещает глубокие тайники человеческих характеров и обнаруживает не только то, что данный человек есть на самом деле, но и то, что он о себе думает и чем желает прослыть²¹.

Шиллер считал, что ирония доступна не только литературе, но и другим видам искусства (скульптуре, живо-

²⁰ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 70.

²¹ См.: Kuno Fischer, *Über den Witz*, Heidelberg, 1889, S. 193—194.

писи, музыке) ²². Исследователи музыки Моцарта (например, Отто Ян) находят в его произведениях иронию ²³.

Западное искусство XIX века использует иронию как средство критики. Однако реалисты не придают этому типу эстетического отношения столь всеобщего значения, как романтики.

Часто иронизировал над лишенными всякого героизма «героями» своих произведений А. Доде. Знаменитые земляки «храброго» Тартарена были любители охоты, славные мастера охотничьего дела: «...каждое воскресенье по утрам весь Тараскон вооружается и выходит за городские стены с сумкой за спиной, с ружьем на плече, сопровождаемый лаем собак, воем хорьков, звуками труб и охотничьих рогов. Зрелище великолепное... Жаль только, что дичи нет, — нет и в помине...» Последнее замечание А. Доде на фоне величественно-воинственной картины охотничьего похода тарасконцев звучит как веселая юмористическая, но небезобидная ирония.

В русском реалистическом искусстве иронический ход мышления имеет генеральное значение.

А. И. Герцен в способности иронически относиться к себе и к своему прошлому видел одно из «свойств русского духа»: «... в России вообще и роман, и комедии, и даже басни с самого возникновения литературы европейского типа, то есть с середины XVIII столетия, имели отчетливо выраженный, сдерживаемый только цензурой характер горькой иронии и насмешливой критики» ²⁴.

Эта характеристика может быть уточнена лишь в сторону расширения ее исторических рамок. Уже в XVII веке в России появилась остро ироничная «Повесть о Шемякинском суде». Произведение написано эзоповским языком, полным скрытой насмешки над официальным судопроизводством и его крючкотворством и несправедливостями.

Подчеркивая иронический характер комедии Фонвизина «Недоросль», Герцен отметил ряд особенностей этого оттенка смеха: «В этой иронии, в этом бичевании, не падающих даже личность самого автора, мы находим какую-то радость мести, злорадное утешение; этим смехом мы порываем с общностью, существующею между нами и

²² См.: M. Schasler, Das Reich der Ironie in der Kultur-geschichtlicher und ästhetischer Beziehung, Berlin, 1879, S. 98—101.

²³ O. Jahn, Mozart, Leipzig, 1858, S. 341.

²⁴ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений под ред. М. К. Лемке, т. IX, стр. 92.

этими амфибиями, которые, не умея ни сохранить свое варварское состояние, ни усвоить цивилизацию, только одни удерживаются на поверхности русского общества»²⁵.

Гоголь подчеркивал значение иронии не только у Фон-визина, но и в комедии Грибоедова. «В них уже не легкие насмешки над смешными сторонами общества, но раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребления внутренне, которые беспощадной силою иронии выставлены в очевидности потрясающей»²⁶.

Насмешкой над глупостью звучат слова одного из персонажей басни Крылова, который спрашивает у осла: «Откуда, умная, бредешь ты, голова?» С иронией говорит и Гоголь о Чичикове: «В приемах своих господин имел что-то солидное и высморкался чрезвычайно громко». Ироничен и главный сюжетный ход «Ревизора»: фитюлька Хлестаков принят за важного чиновника из Петербурга... Воистину способность иронически относиться к себе и своему прошлому — одно из «свойств русского духа».

В современной драматургии ироническое отношение художника к своим персонажам полнее всего проявляется через те обстоятельства, в которые он их ставит. Иронией судьбы выглядят обстоятельства, в которых оказались в финальной картине пьесы В. Минко «Не называя фамилий» сатирические персонажи — Поэма и ее мать Диана Михайловна. Считая агронома Нетудыхату недостойным ее дочери, Диана Михайловна разрушила их отношения. А Нетудыхата получил премию, достиг больших успехов в работе и вообще «оказался Тудыхатой». Мать и дочь с презрением относились к «провинциалам», брак со вторым женихом Поэмы в значительной степени не состоялся из-за того, что он — инженер-строитель и по роду своей профессии должен разъезжать по стране, жить в глухих местах и возводить города на месте, где вчера еще была тайга или степь. Диана Михайловна была столичной жительницей, все провинциальное претило духу этой славгородской мещанки, волей случая ставшей жительницей Киева. Но вот ее мужа — крупного работника Министерства стройматериалов — как не справившегося с работой, сняли и перебросили на периферию директором небольшого кирпичного завода. И то, над чем больше всего смея-

²⁵ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. VII, М., 1956, стр. 189.

²⁶ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 396.

лась Диана Михайловна — провинциальная жизнь, — иронией судьбы стало ее уделом.

Поэма больше всего хотела «удачно» выйти замуж. В этом она видела высшее счастье и свое истинное призвание. И вот она стала регистратором чужого счастья — она работает в загсе и занята оформлением брачных документов.

Ирония обстоятельств — главный ход скрытой насмешки в драме и комедии.

Иронию ценил и умело использовал В. Маяковский (вспомним, например, его «Гимн обеду»). «Маяковский издевается» — так определял важнейшую задачу своей иронии сам поэт, писавший: «Теперь для меня равнодушная честь, что чудные рифмы рожу я. Мне бы только почище уесть, уесть покрупней буржуя»²⁷.

В поэме «Василий Теркин» А. Твардовский, рисуя картины побед советских войск и изображая своего героя в наступлении, пишет:

Срок иной, иные даты,
Разделен издревле труд.
Города сдают солдаты,
Генералы их берут.

Поэт иронизирует над теми, кто забывает в дни успехов об истинных творцах победы.

Смех под маской серьезности — ирония на некоторых этапах эстетического развития человечества выкристаллизовывается в самостоятельную родовую художественную структуру, в другие периоды она, оставаясь одним из многообразных оттенков смеха, дополняет и усиливает гневный смех сатирика.

**Комический намек,
шутка, насмешка**

Комический намек — частный случай и особая форма иронии.

В сатирическом фельетоне «Молодняк» Д. Бедный описывает небольшую жанровую сценку, происшедшую в 1913 году, — помещик заехал в лес и залюбовался молодняком:

Вот розги где растут. Не взять ли нам пучок?
В остратку мужикам... на случай своеволья!

Но мужик Филька сумел увидеть то, чего не мог увидеть помещик, и комедийный намек помогает ему в острой форме выразить свою мысль:

²⁷ В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 13-ти томах, т. 9, М., 1941, стр. 237.

фии весьма важно многообразие его эстетических красок и богатство оттенков смеха. На сцене не должна умолкать веселая шутка, и потому ценны и значимы водевили В. Катаева, В. Дыховичного и М. Слободского, К. Исаева и А. Галича, В. Бахнова и Б. Костюковского и других.

По поводу одного из водевилей Н. Погодин справедливо писал: «Немаловажная часть зрителей, особенно молодежь, любит и знает толк в легком, веселом театральном представлении. Ворчать по этому поводу и тем более требовать упразднения вещей, подобных водевилю «Вас вызывает Таймыр», как это делали некоторые драматурги, значит идти против жизни...»

Однако не все столь приветливо встречают шутку. Есть и «ворчуны»: «Хотелось бы возразить против столь благодушного отношения к традициям общественной комедии»²⁸, — пишет Б. Ромашов по поводу приведенного высказывания Н. Погодина.

Б. Ромашов резко противопоставляет водевиль сатире: «Бессмертные комедии-шутки Чехова... являются только в своем роде этюдами к крупным его бессмертным комедиям...»²⁹. Однако стоит ли «Медведя» и «Свадьбу» рассматривать как «только в своем роде этюды» к «Трем сестрам» и «Вишневому саду»?! В водевиле Б. Ромашов усматривает угрозу «традициям общественной комедии».

На самом же деле русские сатирики никогда не относились с пренебрежением к водевилю и к шутке. Вспомним, например, объявление об издании сатирического журнала «Искра», в котором сотрудничали Щедрин и Некрасов:

«На нашу долю выпадает разработка общих вопросов путем *отрицания всего ложного во всех его проявлениях в жизни и в искусстве*. Этой задачей объясняется характер комизма, составляющего специальность нашего издания... Средством достижения нашей цели, как это видно из самого заглавия издания, будет сатира в *ее общем обширном смысле*... Обширная область этой сатиры, восходя крайними своими проявлениями до сатиры в ее высоком значении, с одной стороны, с другой — примыкает к *шутке*, все значение которой ограничивается *веселостью*, не выходящей, разумеется, за пределы литературного приличия. Эта беспритязательная, бойкая веселость, сама в

²⁸ Б. Ромашов, Драматург и театр, М., 1953, стр. 101.

²⁹ Там же, стр. 102.

себе заключающая цель и значение и всеми признанная необходимой в жизни, не составляя главного в нашем издании, никаким образом не может быть из него исключена...»

Несмотря на то, что речь идет о знаменитом сатирическом журнале, мы видим, что век назад писатели, на традиции которых ныне принято ссылаться, любили шутку и были искренне благорасположены к веселости. Стоит ли нам быть мрачнее и угрюмее их?

Мера смеха

Комедиограф может казнить смехом несовершенство мира, очищать, возвеличивать человека и утверждать радость бытия, но для этого художник должен каждый раз верно находить меру смеха в точном соответствии с его предметом и целью осмеяния.

Конечно, эта картина мало живописна и насквозь литературна. Но эта весьма несовершенная живопись содержит в себе теоретически поучительный комедийный сюжет... Особенно интересны в этом сюжете расстановка сил и распределение оттенков смеха.

...Он только что вошел в комнату, он еще ничего не успел сказать, но по его растерянному, виноватому и немного жалостливому лицу мать, старшая сестра и даже маленький братишка — все поняли: опять двойка! Вид у него жалкий и смешной, пальто перепачкано чернилами, из портфеля торчат коньки — главные виновники происшествия. Но он так мил в своей растерянности, так искренен в своем раскаянии, так бесконечно трогателен в понимании своей вины, что, право же, на него трудно гневаться и писать сатиру.

Собака, не замечая горя хозяина, радуется его возвращению. Четвероногий добряк весел и, встав на задние лапы, так и норовит благодарно лизнуть мальчика в нос. Своей неуместной веселостью, своим полным непониманием случившегося милый пес еще более усиливает комичность главного героя и всей ситуации.

Сестра, по всему видно, примерная пионерка, отличница, сохраняет абсолютную серьезность. Ей не до смеха. Дело нешуточное. Ей просто стыдно за брата-двоечника. Как ему только не совестно! Нет, она положительно не видит во всем этом ничего смешного. Она видит только несерьезное, непродуманное, безобразное отношение к своим непосредственным обязанностям — учебе. Да, безобраз-

ное. И ей просто-таки стыдно будет показаться на глаза своим подругам. Еще бы: ее брат — двоечник.

И в том, что эта хорошая и совершенно «правильная» пионерка воспринимает проступок брата как непоправимое несчастье для всей семьи, как величайшую общественную трагедию, в том, что она совершенно не замечает комизма ситуации, — тоже заложен подлинный комизм.

Но, пожалуй, еще больше смешного в этом маленьком безобидном существе, которое на время прервало свое серьезнейшее занятие, остановило детский велосипед посреди комнаты и с вожделенным интересом смотрит: что же будет дальше. День наполнился ярким и интересным событием. Сейчас брата будут отчитывать сестра и мать, потом сестра в отдельности. Потом вернется с работы отец, и он-то уж задаст этому задаваке, который всего-то на каких-нибудь пару лет старше, а воображения сколько угодно. Любопытно знать, будет брат сегодня плакать или нет. А если будет, то от кого — от матери? От отца? Нет, скорее всего, от сестриных наставлений. Она кого хочешь доведет. Такая уж она вредная. Вот когда он пойдет в школу — он-то уж никогда не будет получать двойки. Все это так и читается в остро язвительной улыбке, с которой маленький велосипедист смотрит на разворачивающиеся события. Из этого дошкольника мог бы получиться неплохой сатирик. Но в том-то и дело, что сатира здесь неуместна, так же как неуместна дидактическая нравоучительность сестры. И поэтому героем юмора является не только двоечник, но и его старшая сестра и младший брат. К происшествию нельзя относиться ни наставительно-назидательно, ни бичующе-сатирично.

Правильнее всего относится к происходящему, конечно, мать двоечника и сам автор картины, художник Решетников. Сквозь их серьезность и огорченность прорывается старательно сдерживаемый смех, а сквозь смех проглядывают серьезность и огорченность. Чтобы не оказаться непедагогичными, они оба (мать и художник) не разрешают себе смеяться. Но чтобы быть до конца искренними и по-человечески правдивыми, они не могут скрыть улыбку. Да и можно ли без улыбки, без добродушного юмора смотреть на эту сценку?

Но почему добродушный юмор, а не сатира, не сарказм, не ирония? И почему один и тот же оттенок смеха к таким разным характерам — двоечник, маленький велосипедист, чересчур серьезная пионерка... Что обуслови-

вает оттенок смеха — оттенок, разновидность, индивидуальные особенности явления или его сущность?

Оттенок смеха определяется не тем, что лежит на поверхности, не оттенками предмета, а его качественной определенностью, сущностью в ее индивидуальном проявлении.

Если исходить только из голой «социальной сущности», то двоечник как «общественно вредное» явление заслуживает сатиры. Если исходить из индивидуальных черт характера, то милый, симпатичный любитель конькобежного спорта заслуживает полного приятия и одобрения. Но если исходить из типического, то есть из единства общего и индивидуального, осмыслять конкретный характер в конкретной ситуации, то, конечно, правомерно юмористическое, а не какое-либо иное отношение к событию и развернувшимся в нем характерам.

Ну, а сатира? Каков принцип ее применения в искусстве?

Перед нами — один из сатирических образов — помощник начальника крупнейшей стройки Белковский из пьесы Н. Погодина «Мой друг». Белковский ведет интригу, пытаясь сорвать сроки и «потопить» начальника стройки Гая. Вот он, лебезя перед руководящим лицом, в поте лица своего старается оклеветать честного человека:

Белковский. Теперь убедились, что вас Гай обманул? Станки переконструированы. Золота не требовалось. Он сам все это обдумал и подготовил и взял деньги, а каким образом — объяснять мне излишне.

Руководящее лицо. Излишне. Я сам разберусь. Иди, пожалуйста, от меня. Ты очень стараешься. Ты вспотел. Это нехорошо, когда до пота стараются ошельмовать товарища. Иди! У меня есть свои глаза! *(Ушел.)*

Белковский. Что он говорит? Что же он мне наговорил? Меня вычеркивают? Перечеркнули, как ошибочную букву? Я ошибка? Меня сотрут? *(Вынул револьвер, решительно — к виску.)* Никого нет... *Никого нет...* *(Нажал курок.)* Никого нет... *(Истерически.)* И никого нет около меня!

Белковский — фальшивый и злой человек, при этом его сущность проявляется через отрицательные индивидуальные качества его характера — трусость, угодничество, клеветничество и т. д.

Белковский и его деяния представляют собой существенную общественную опасность. Он подлежит не вы-

строгие законы, по которым сурово будут караться расхитители народного добра. Но рабочий-путиловец и выразитель его интересов в искусстве — поэт — уже наказали первого сукиного сына новой формации «нежной» иронией.

Заулыбайся Маяковский здесь добродушно-незлобливо, попытайся он дружески шаржировать «героя» этой реалистической зарисовки, она потускнела бы. А так перед читателем ясно и четко вырисовывается самое существенное в изображаемом явлении. С одной стороны, проснувшееся в рабочем-путиловце чувство хозяина, ответственного за всю страну и все в стране. И пусть это чувство еще коряво выражено в словах, оно имеет великое будущее и великое значение для будущего. С другой стороны, анархизм, себлюбие, стремление идти не вместе с народом и революцией, а урвать у народа и у революции все, что можно. К сожалению, у этого эгоизма тоже оказалось свое позорное будущее. И присущее поэту чувство юмора помогает ему верно оценить все то большое и важное, что стоит за этим маленьким эпизодом.

Верная общая тональность и идейно-эмоциональная направленность произведения (например, верно найденный обличительный пафос в сатире) не только не исключает, но, напротив, предполагает использование богатейшей гаммы красок смеха.

Многообразие оттенков смеха определяется еще и тем, что внутри каждого из них свои тона, переходы, оттенки. Юмор, например, может быть и трогательным, и мягким, задушевым, и холодным, колким. Он имеет множество тональностей и оттенков, так как в такой особой форме критики, как юмор, эмоциональная ее сторона может быть озарена самыми различными духовными чувствами.

Правильно найденная мера смеха отнюдь не снимает вопроса о его многокрасочности.

Эстетическое богатство и многогранность комического образа — традиция классического искусства. Вспомним, например, офорты Гойи из серии «Капричос», основной пафос которых — едкая сатира на инквизицию, показ гротескового ужаса мира. При верно найденной в «Капричос» основной мере комического в этой серии рисунков есть все оттенки смеха, все типы комического — от легкой насмешки над человеческими слабостями до злой иронии над пороками, от горького смеха до гневного сарказма, достигающего трагической ноты, от «элементарно» комиче-

ского до комически страшного и ужасного, почти лишенного смеха.

Почему так опасна для художников ошибка в выборе оттенка смеха? Потому что это ошибка в таком генеральном вопросе, как вопрос об эстетическом отношении искусства к действительности. Ошибка в мере смеха — ошибка в концепции мира.

Сатира и юмор, ирония и сарказм, насмешка и шутка — палитра комедиографа. Выбор красок диктуется не авторским произволом, а самой сущностью и индивидуальными особенностями изображаемого явления.

Богаты оттенками смеха комедии Шекспира. В них мы встречаем и фарс (например, сцены с ночными сторожами Клюквой и Киселем в «Много шума из ничего»), и элементы героической комедии, и буффонаду, они пронизаны мудрым народным юмором шутов, в них то и дело слышны прибаутки, поговорки, блистательно остроумные реплики, на сцену выходят то юмористические, то сатирические (Мальволио) персонажи.

«Маяковский улыбается. Маяковский смеется. Маяковский издевается» — так озаглавил поэт один из своих сборников. Чувство меры смеха — суть этой формулы. Сам этот заголовок свидетельствует о том, как тонко чувствовал и как точно использовал великий поэт оттенки смеха.

Над чем, зачем и как смеется художник — эти три вопроса тесно связаны между собой. Мера, оттенок и цель смеха определяются и объектом осмеяния, избранным художником, и направленностью его творчества.

Правильная мера смеха — это верно найденные сила и соотношение отрицания и утверждения в смехе, это полное соответствие оттенка смеха предмету осмеяния; это верно найденное направление смеха, при котором вышучивается или бичуется, изобличается, осуждается все злое, фальшивое, несовершенное и утверждается все истинно человеческое.

Комизм, соизмеренный с жизнью и с истинными потребностями общества, созидательно гуманистичен.

Глава

III

Сатира как род литературы

Теоретические принципы разделения литературы на роды Взгляд на сатиру как на особый, самостоятельный род литературы не имеет столь давней традиции, как признание родового значения эпоса, драмы и лирики. Общеизвестное деление литературы на роды принадлежит Аристотелю, оно насчитывает много веков научной традиции и имеет серьезные теоретические обоснования. Сатира в мировом литературоведении почти никогда не рассматривалась как литературный род, и в защиту ее родового значения никогда не выдвигались развернутые теоретические аргументы. Правда, учитывая тот факт, что в русской литературе первый светский писатель был сатириком, Белинский писал: «...сатира постоянно шла об руку с другими родами литературы»¹. Следовательно, он здесь исходил из понимания сатиры как особого литературного рода.

В советском литературоведении признание родового значения сатиры представлено в работах Л. И. Тимофеева: одним из первых в нашей литературе он отметил, что «особое место в литературном процессе занимает сатира, то есть такое художественное изображение действительности, которое, подчеркивая и гиперболизируя отрицательные явления жизни, издеваясь над ними, показывает несоответствие этих явлений, победу нового над старым. Сатира может осуществляться и в лирике, и в эпосе, и в драме, но вместе с тем представляет собой и как бы особый литературный род, характеризующийся своеобразным способом типизации, основанным на гиперболе и преувели-

¹ В. Г. Белинский, *Собрание сочинений* в 3-х томах, т. III, М., 1949, стр. 745.

чении»². По-моему, автор здесь излишне расширенно толкует роль гиперболизации и несколько преувеличивает исключительность сатиры. Однако, несмотря на это, Л. И. Тимофеев дает совершенно верное направление исследованию ее художественной природы.

Некоторым теоретикам трудно признать, что сатира — род литературы. Их смущает то, что сатира имеет как бы два «гражданства» — во-первых, собственное и, во-вторых, принадлежность к тому роду, в который она проникла. (Именно поэтому мы говорим: сатирический роман, сатирические стихи, сатирическая пьеса и т. д.) Однако в таком взаимопроникновении нет ничего исключительного и необычного. Разве такие традиционно родовые категории литературы, как драма, лирика, эпос, часто встречаются ныне в чистом виде, разве они не проникают друг в друга? Лирика Маяковского, например, пронизана эпическим началом. Говоря «о себе», поэт невольно переходит к разговору «о времени и о себе», раскрывает не только свое «я», но и свою эпоху, сформировавшую личность художника и ставшую ее наполнением и содержанием. Или вспомним эпическую драму Брехта. Если проникновение эпического начала в лирику и драму не ведет к отрицанию родового значения эпоса, то понятно, что наличие сатирического элемента в разнообразных жанрах литературы также не может служить аргументом против признания сатиры как самостоятельного литературного рода. Родовые границы в литературе относительны. Лирика, эпос, драма, сатира часто взаимопроникают друг в друга. Но это не разрушает родового деления литературы.

Иногда сатиру трактуют как особый принцип типизации.

Отнесение сатиры к тому или иному классу общего деления литературы представляет серьезную теоретическую трудность. Об этом свидетельствует, в частности, высказывание Л. А. Плоткина: «Сатира не есть отдельный жанр литературы. Она существует и в эпосе, и в лирике, и в драме. Роман, повесть, рассказ, пьеса — любой из этих жанров может быть использован в сатирических целях. Но есть жанры, которые присущи только сатире. Рассказ или стихотворение могут быть сатирическими и несатирическими, но басня, эпиграмма, пародия, памфлет, фельетон

² Л. И. Тимофеев, О систематизации основных понятий теории литературы. — «Литература в школе», 1955, № 2, стр. 72.

могут существовать только как произведения сатирические. Сатира взаимодействует с другими областями художественного творчества»³. Отмечая существование самостоятельных, чисто сатирических жанров, Л. А. Плоткин тем самым фактически признает родовое значение сатиры.

Несводимость сатиры к узким классификационным единицам отмечает и венгерский исследователь Иштван Месарош. В своей книге «Сатира и действительность» он пишет: «Сатира не жанр. Она — нечто более общее. Это проблема, присущая всему искусству»⁴.

Воззрение на сатиру как на род литературы прочно входит в наше литературоведение и эстетику. И если бы теоретические споры можно было рассудить голосованием, то не трудно было бы привести вполне достаточно цитат и имен для решения проблемы. Но науке для выяснения истины необходима развернутая система доказательств, а не подсчет количества сторонников того или иного взгляда. Вопрос остается открытым, и его решение имело бы далеко идущие последствия. Ведь если сатира — род, то аристотелевский принцип деления литературы на роды (эпос, лирика, драма), признанный в новое время и Гегелем и Белинским (чему, впрочем, сам Белинский противоречит в приведенном выше высказывании), оказывается неабсолютным, не исчерпывающим. А это чревато необходимостью сменить теоретические основания самого деления литературных родов и его расширением не только на одну новую единицу.

Аристотель, равно как и все те эстетики и искусствоведы, которые стремились усовершенствовать его классификацию, разрабатывали принципы деления искусства и литературы на виды, роды и жанры, опираясь на следующие основания: чему? (предмет), в чем? (материал) и как? каким образом? (средства, форма) подражает художник действительности. Так, если он подражает (чему?) пению птиц, возникает музыка⁵, внешнему виду предметов — изобразительные искусства; человеку, его действиям — литература и т. д. Далее, если подражание ведется

³ Л. А. Плоткин, О путях развития русской сатиры. Русская сатира XIX — начала XX века, М.—Л., 1960, стр. 6.

⁴ Mészáros, István, Satira és Valóság, SZK, 1955, old. 37.

⁵ У Асафьева речь идет уже не о подражании пенью птиц, а об отражении в звуках особого рода интонаций человеческой речи. Но это замечательное решение вопроса о природе музыки все же не выходит за рамки аристотелевской методологии.

(в чем? материал) в красках, появляется живопись; в мраморе — скульптура, в слове — литература и т. д. И, наконец, сочетание вопросов (чему и каким образом подражает художник) служит основанием родового деления внутри литературы: драма «подражает» действию, самовольно развивающемуся без прямого вмешательства автора; лирика раскрывает внутренний мир поэта в форме прямого самовыражения «я» художника, обусловленного действительностью и вобравшего в себя основные особенности эпохи⁶, эпос ведет объективное повествование о человеке, живущем и действующем в безграничном мире.

Я здесь не пытаюсь дать развернутую характеристику эпоса, лирики и драмы. Я ссылаюсь на традиционные принципы родового деления литературы лишь для того, чтобы показать, что они неприложимы для определения сатиры как литературного рода.

В этом случае получается некоторое теоретическое «уравнение» с двумя неизвестными (основание деления и место сатиры в делении).

Круг заколдован. Но его-то и расколдовывает ход развития теоретической мысли. Ведь то, что Л. Тимофеев, Л. Плоткин и другие авторы, не найдя еще теоретических оснований деления, тем не менее включают сатиру в число родов литературы, не случайность, а итог многочисленных раздумий о месте сатиры в системе литературных понятий, категорий, средств типизации, жанров, родов. Ученые приходят к такому суждению потому, что иначе сатира не укладывается ни в какую классификацию. Она может входить только в систему родов литературы и только в том случае, если само основание деления литературы на роды будет изменено. Что же может быть таким новым основанием?

С традиционной точки зрения сатира растворяется в других родовых категориях литературы. Так, в сатирической драме действие будет спонтанно развиваться без прямого вмешательства автора, а в сатирической лирике будет раскрываться внутренний мир личности, сам человек и его отношение к миру. Но при такой трактовке собственная, самостоятельная природа сатиры ускользает от взгляда теории. Ясно, что привычный принцип деления нарушается в случае введения сатиры в число литературных

⁶ «Лирика — это мир и мое к нему отношение», — говорил Маяковский.

родов. Основанием нового деления литературы на роды служит то общее, что определяет бытие эпоса, лирики, драмы, сатиры — *объективные эстетические свойства самой жизни и соответствующие им различные типы эстетического отношения искусства к действительности.*

Жизнь эстетически богата и многообразна: прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, эпическое, драматическое и т. д. сложно переплетены в ней и в чистом виде почти никогда не встречаются. Но так как художник, сколь ни богата его палитра, пишет в определенной гамме (иначе картина рассыплется от цветовой пестроты), так и любое произведение искусства создается в своеобразной эстетической гамме. Если бы ее не было, если бы трагическое, сатирическое, эпическое, драматическое, лирическое и т. д. не выступали бы в виде некоей доминанты, определяющей звучание произведения, то возникли бы художественная пестрота, какофония, которые разрушили бы целостность образа. Так, имея в виду эстетическое единство произведения, чистоту его эстетической гаммы, Пушкин заметил: «Где у меня сатира? О ней и помину нет в Евгении Онегине. У меня затрещала бы набережная, если б коснулся я сатиры»⁷.

Род литературы определяется эстетической гаммой, в свете которой художник пишет, или, иными словами, это тип эстетического отношения к действительности, постепенно выкристаллизовавшийся в определенную устойчивую художественную структуру (форму). Типов эстетического отношения к действительности больше тех, которые структурно закреплены в таких эстетических категориях и понятиях, как юмор, трагическое, возвышенное. Признав сатиру родом литературы, мы по необходимости должны опереться на те теоретические принципы, которые с неизбежностью заставят нас признать родом литературы и трагедию (произведения с трагедийным содержанием не только в драме) или патетику (оды, гимны и другие произведения, ведущим эстетическим началом которых является возвышенное) и т. д. Если бы в мировой литературе только бы и были три юмориста: Твен, Диккенс и Чехов, то и этого было бы достаточно, чтобы говорить о юморе как об особом роде литературы.

Аристотель в определении родов литературы акцентировал внимание на структурных моментах, подчеркивая,

⁷ «Пушкин-критик», М., «Academia», 1934, стр. 68.

что и драма, и эпос, и лирика представляют собой устойчивые художественные формы, соответствующие определенному типу художественного содержания. Один и тот же жизненный материал в зависимости от того, выражается ли он в драматической, или эпической, или лирической форме, претерпевает существенные изменения, уходят в тень или выступают на свет разные стороны, связи, отношения. Форма своим диктатом оказывает воздействие на различия в самом художественном содержании. В этом — ее активность. Рожденная определенным художественным содержанием, она в свою очередь предъявляет к нему существенные эстетические требования. Различный художественный материал тяготеет к различным родовым формам. Но, придавая громадное значение аристотелевскому принципу деления литературы на роды с учетом структурных особенностей драмы, лирики и эпоса, я считаю, что для выявления сущности других литературных родов, таких, как сатира, трагедия, патетика, более важно учитывать тип эстетического отношения человека к действительности.

Аристотелевская классификация родов имеет свои исторические границы. Ее нельзя абсолютизировать. Иначе исследователь попадает в тупик, как только он сталкивается со сложным художественным произведением нового времени. К какому роду литературы можно, например, отнести «Фауста» Гёте? Что это — драма, лирика, эпос? А как с точки зрения общепринятого родового деления быть с «поэмой» Гоголя «Мертвые души»? Ответить на эти вопросы с точки зрения традиционной классификации невозможно. Если превращать роды литературы в формально логические шаблоны и «накладывать» их на живые современные художественные явления, то, конечно, из этого ничего путного получиться не может.

Художественное произведение прямо непереводимо на язык логики. Для этого необходима целая цепь опосредований. Но если формальная логика в эстетике омертвляет предмет изучения и размыкает музыку, как труп, то диалектика способна не только логически расчлнить предмет (без этого не обойтись в научном анализе), но и вернуть ему его живую пульсацию. Однако для этого родовое деление литературы должно быть гибким и подвижным.

Роды литературы не книжные шкафы, по которым можно расставить произведения. Смущающие формальную логику пересечения и вторжения одного рода в другой

(сатира, например, вторгается в лирику, эпос, драму) при диалектическом подходе к литературе позволяют сохранить живую пульсацию сложного художественного целого. Эти «пересечения» возникают вовсе не только в случае введения новых литературных родов. Нет! Эпическая драма Брехта появляется на пересечении традиционных литературных родов, и формально логическая классификация для ее определения явно непригодна.

Типы эстетического отношения человека к действительности, а следовательно, и роды литературы зависят от конкретного историко-эстетического опыта нации. Роды литературы одинаковы у народов с близкими путями и этапами развития и могут существенно отличаться у народов с резко несхожим жизненным и художественным опытом. Так, например, в фольклоре африканских народов не ощущается развитого сатирического типа отношения к жизни и нет сатиры как рода литературы. О том, насколько исторически и национально своеобразны самые типы эстетического отношения человека к действительности, красноречиво свидетельствует, в частности, и то, что средневековая индийская поэтика выделяет восемь эстетических категорий («раса»), многие из которых непривычны для нас: 1) эротическое, 2) юмористическое или комическое, 3) патетическое, 4) героическое, 5) возбуждающее гнев, 6) вызывающее страх, 7) возбуждающее отвращение, 8) возбуждающее изумление. К традиционным категориям «расы» некоторые авторы добавляли еще 9) спокойное, 10) выражение нежности. В этой системе сатира есть столь же сложное образование, примерно такое, каким для нас является трагикомедия, так как здесь сатира возникает из слияния юмористического и вызывающего гнев.

Типы эстетического отношения исторически подвижны, изменчивы. Некогда второстепенные типы эстетического отношения обретают в новую эпоху генеральное значение, а затем вновь его утрачивают. Так, например, сентиментализм выдвигает на первый план категорию трогательно-го, и на основе этого типа эстетического отношения родовое значение на известный период художественного развития приобретает идиллия. С другой стороны, внутри одного и того же типа эстетического отношения под влиянием изменений действительности происходят глубокие перемены (например, родился эпос нового времени — роман).

Типы эстетического отношения к действительности и их значение исторически изменчивы. Поэтому многообразны потенциальные возможности родообразования. Об этом свидетельствует то, что в некоторых точках исторического развития (например, в творчестве Эразма Роттердамского) намечалось выделение иронии в особый род литературы. В современном художественном процессе сатира тоже выступает как один из родов.

**Историческая
подвижность
исходной
положительной точки
сатиры**

Видный представитель характерологической школы в литературоведении доктор В. Панненбург дает «юридическое и криминологическое исследование с помощью статистики различия типов юмориста и сатирика, опираясь на косвенные свидетельства и биографические данные».

Этот голландский филолог пишет: «Термин юмор обозначает насмешку, чувство смешного на основе симпатии. Основа юмора... склонность к снисходительной насмешке. Другими словами, нужно, чтобы в насмешке звучало сочувствие, иначе это не будет юмором. Напротив, сатира — оскорбительная, отталкивающая, жестокая, безжалостная насмешка. Можно сказать, что сатира — чувство смешного на основе антипатии. Терпимость снисходительного юмора отсутствует в сатире. Из этого следует, что юмор релятивен, сатира же, напротив, абсолютна, она выносит безоговорочный приговор, не принимающий во внимание смягчающих обстоятельств»⁸.

Чтобы четко и определенно разграничить характеры, склонные к юмористике и сатире, автор анализирует биографии четырнадцати сатириков, сопоставляя таких несхожих художников, как Байрон, Эразм Роттердамский, Гоголь, Гейне, Ибсен, Поп, Свифт и другие. Например, истоки сатиры Гоголя объясняются особенностями его характера: «Гоголь — характер замкнутый, уединенный. Он презирает людей — это движение его сердца. Он неспособен уйти от самого себя и симпатизировать другому. Он отрицает любовь. Гоголь никогда никого не любил. Плетнев писал ему: «Вы замкнуты, эгоистичны, высокомерны, недоверчивы». Гоголь обстреливал благополучие других без надежды на собственное»⁹. Далее автор составляет сравнительные таблицы, в которых регистри-

⁸ W.-A. Pannenburg, *Ecrivains satiriques*, Paris, 1955, p. 6.

⁹ *Ibid.*

руются (в процентном выражении) данные о юмористах и сатириках: счастливые и несчастливые браки, религиозность, верность в любви, любовь к животным, семейные чувства, любовь к детям, сексуальная распущенность и воздержание и т. д. И вот из этого социолого-статистического или, может быть, вернее сказать, сравнительно-криминологического анализа автор делает вывод: «В натуре юмориста остроумие зиждется на любви и доброте, в натуре сатирика — на скепсисе»¹⁰. Сатирик имеет тенденцию к эгоизму и к повышенной эмоциональности. Любовь к людям, вера в будущее, душевное тепло, альтруизм — свойства юмористов. Они почти никого не презирают. В их отношении к женщине эротический элемент отодвинут на последний план. В отличие от сатириков юмористы, по Панненборгу, — люди общественные, и часто их юмор направлен на них самих.

Характерологическая школа не учитывает исторических различий комического. Она трактует сатиру внесоциально, как следствие личной неуживчивости и эгоистичности автора.

Характерна для зарубежной литературы монография Хейнца Киндерманна «Мастера комедии». На первый взгляд исследование природы сатиры в ней исторично. Охватывая огромный литературный материал — от Аристотеля до Бернарда Шоу, — автор часто высказывает плодотворные суждения по поводу конкретных произведений, однако он не исследует самую природу сатиры в ее историческом изменении. По существу, монография дает лишь историко-эмпирический анализ сатиры. Между тем только историко-теоретический анализ может раскрыть природу сатиры в ее собственном движении.

В древней литературе сатира выступает как личное отношение художника к явлению. Состояние мира отсутствует в мышлении писателя, который руководствуется лишь своим непосредственным впечатлением. Ведущее начало в сатире — лирическое. Критика идет с точки зрения «я» художника, а сам автор выступает в качестве положительного лирического героя сатиры. «Я» художника, уже будучи типом, еще не является характером. Оно уже индивидуализировано, однако не развернуто как субъективное богатство духа. Древнейшая греческая сатира «Война мышей и лягушек» (начало V в. до н.э.) на-

¹⁰ W. P a n n e n b o r g, *Ecrivains satiriques*, p. 12.

Почти во всех исследованиях античной литературы так или иначе подчеркивается личный характер древней насмешки. Она идет от личности к личности. На обоих ее полюсах стоит узкочастное, за которым лишь отдаленно мерцают всеобщие начала. Адрес древнейшей сатиры не зло вообще, не общественные институты, не строй жизни, а данная конкретная персона с ее конкретными действиями. С другой стороны, исходная позиция сатирической насмешки здесь не развернутый эстетический идеал и даже не точная общественная норма, а личное ощущение, расположение или неприязнь художника. Эта особенность присуща даже наиболее социальной по своей природе сатире Аристофана.

Говоря о современных ему русских комедийных произведениях и сравнивая их с комедиями Аристофана, Гоголь писал: «И теперь даже их можно назвать истинно-общественными комедиями, и подобного выражения, сколько мне кажется, не принимала еще комедия ни у одного из народов. Есть следы общественной комедии у древних греков; но Аристофан руководился более личным расположением, нападал на злоупотребления одного какого-нибудь человека и не всегда имел в виду истину: доказательством тому то, что он дерзнул осмеять Сократа»¹³.

Конечно, сквозь личное отношение Аристофана уже явственно проглядывает его демократическая программа, однако все же развернутые положительные общественные принципы и нормы как исходная и высшая точка сатиры появляются лишь на следующем этапе — у Ювенала.

Развитая государственность Рима неизбежно вызывает нормативность мышления и оценок, четкое разделение добра и зла, положительного и отрицательного.

На рубеже I и II веков, в эпоху Ювенала, в Риме начинает складываться особый тип императорской власти, являющейся результатом компромисса различных групп имущих классов. Этот компромисс должен был приглушить междоусобицу общественных групп внутри имущих классов и был обращен против нарастающей революционной борьбы низов. Это была консолидация сил под натиском варварских племен, волнений угнетенных народов провинций и усиливавшегося сопротивления рабов. Классовый компромисс верхов под эгидой императорской вла-

¹³ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 400.

сти создавал историческую обстановку, которая в будущем, через много веков, на новой основе как бы повторится во французском абсолютизме и рожденном на его основе искусстве классицизма.

Римская литература начала II века полна нападок на прошлое, и только Ювенал обличает жизнь императорского Рима не как прошлое, а как настоящее. Он (в 3, 5, 7-й сатирах) разоблачает контраст богатства и нищеты, надменности и унижения, показывает нечестные источники обогащения — преступления, подлоги, доносы, бесчеловечное отношение к жителям провинций и рабам. Ювенал говорит об «испорченности века» (13-я сатира).

Положительная исходная позиция Ювенала обусловлена противоречивостью исторической обстановки. С одной стороны, вынужденная консолидация всех свободных граждан, с другой — углубление имущественного неравенства. Именно из-за этой сложности в сатирах Ювенала звучат ноты безысходной противоречивости человеческих отношений. Его положительная программа обращена в прошлое: это развернутые, идеализированные картины былой простоты справедливых имущественных отношений древних италийских племен. Положительную «пропаганду» своей сатиры — общественное согласие, мирный труд и довольство малым — Ювенал ищет в раннем периоде Римской республики.

Серьезное влияние на Ювенала оказали идеи стоической философии, которая развивала проблематику классового мира (Дион Хрисост, например) в форме идей целесообразного миропорядка, идей мира и взаимной любви. Позитивная исходная программа сатир Ювенала нередко характеризуется крайне расплывчато и нечетко. Так, Ю. Конелевич трактует Ювенала то как сторонника классового мира и потому защитника устанавливающейся на базе классового компромисса сильной императорской власти¹⁴, то как проповедника республиканской и даже, более того, бесклассовой патриархальной старины.

¹⁴ Эту крайнюю точку зрения высказывал в своих работах академик М. М. Покровский, который замечает по поводу Ювенала: «Вследствие его резких нападок на нравы империи, он в глазах своих поклонников был даже республиканцем, — утверждение, которое никак не вытекает из его сатир и не соответствует политическому образу мыслей самых глубокомысленных его современников, как Тацит» (см.: «История римской литературы», М.—Л., 1942, стр. 342).

Это противоречие может быть снято. Идея бесклассовой патриархальной старины и целесообразного миропорядка является абстрактно выраженной идеей общественной гармонии в государстве. Эти позиции сатиры Ювенала, с одной стороны, были весьма современны, так как они вели в том же направлении, в каком шел действительный политический процесс в Риме (попытка консолидации). С другой стороны, эти позиции дают возможность для острокритического отношения к императорскому Риму в целом, так как позволяют, исходя из действительной неразобщенности людей далекого прошлого, критиковать раздражаемое имущественной дифференциацией современное социальное устройство как бесконечно запутавшееся в неразрешимых противоречиях. Таков истинный смысл идиллической позиции прошлого и абстрактной позиции целесообразного миропорядка как исходной точки сатирического анализа жизни у Ювенала. Человека формирует взаимодействие с миром, труд, деятельность, которые создают вокруг личности мир обстоятельств и пересоздают самую личность. Индивид всегда — совокупность общественных отношений. В античную эпоху непосредственно окружающая человека реальность была для него вселенной. Обстоятельства вокруг героя суть состояние мира. Более того, сам герой был равен миру, так как полно вбирал его в себя. Сатира была направлена против всех нарушений гармонии как внутри человека, так и вокруг него.

В средние века ремесленник полностью реализует себя в продуктах своей деятельности. Труд требует личности целиком, но натуральный характер хозяйства замыкает ее в скорлупу ограниченного круга отношений.

Развитие индивидуальности за счет творческого характера труда натывается на весьма ограниченную возможность вобрать в себя мир.

Эпоха Возрождения создает уникальную историческую обстановку: еще не получило развития капиталистическое разделение труда, не произошла его стандартизация, работа все еще требует всего индивида, а не его части и, с другой стороны, уже прорвана натуральная замкнутость хозяйства, вступают в силу, крепнут и расширяются мировые экономические связи, личность свободно и широко вбирает в себя состояние мира. Человек становится великаном. Он вновь равен вселенной, но она уже не замкнутый «окружающий мир», а близкий и далекий мир все

расширяющихся общественных связей. Правда, действительность, формирующая человека, еще плохо и мало вбирает в себя природу. Пейзаж только светится в проеме стены на картине Леонардо да Винчи, изображающей мадонну с младенцем, или служит лишь декоративным фоном в «Спящей Венере» Джорджоне. Очень скупо, почти только через упоминания деталей дает природу в «Дон-Кихоте» Сервантес, столь щедрый на описания мельчайших подробностей человеческого быта, чувствований, дум.

Человек становится *мерой* вещей в сатире.

Ничего невозможно понять в великом романе Сервантеса, если видеть в нем всего лишь сатиру на рыцарство и на романтическую мечтательность Дон-Кихота и практицизм Санчо Пансы. Не в том дело. Разумеется, образы Дон-Кихота и Санчо Пансы эстетически настолько многогранны, что трудно найти такую краску, которой они не были бы отмечены. Есть в них и много сатирического, но Дон-Кихот все же по преимуществу не сатирический, а трагикомический образ. Почему же о романе мы тем не менее говорим как о сатире? Потому что колоссальные общечеловеческого содержания образы Сервантеса становятся мерой остросатирического анализа состояния мира. Еще Тургенев отметил знаменательную случайность: первое издание шекспировского «Гамлета» и первая часть сервантесовского «Дон-Кихота» явились в один и тот же год в самом начале XVII столетия. Оба великих произведения порождены одной эпохой и с разных сторон отражают одно и то же состояние мира. Именно сатирический анализ состояния мира и является основным смыслом «Дон-Кихота», а вовсе не пародия на рыцарские романы, играющая третьестепенную роль в произведении. Если бы все дело было в пародировании рыцарских романов, то героем истории литературы был бы не Сервантес, а Карл V, который за полвека до выхода в свет первой части «Дон-Кихота» издал декрет (1553 год), запрещающий печатать и продавать рыцарские романы в американских владениях Испании. В 1555 году сами кортесы в петиции к императору не только добиваются распространения этого запрещения на всю Испанию, но и просят сжечь все ранее напечатанные экземпляры рыцарских романов. К тому же сам Сервантес, в 1615 году закончивший обе части «Дон-Кихота», всего лишь через два года (в 1617 году) пишет в напыщенном стиле рыцарских романов произведение

«Пересилес и Сигизмунда». Это искреннее, восторженное, а вовсе не пародийное подражание образцам рыцарской литературы, послужившей причиной безумных заблуждений ламанчского рыцаря.

В «Дон-Кихоте» важно, что известные читателю по рыцарской литературе персонажи ставятся в знакомые обстоятельства и ведут они себя вроде бы привычно, но на деле оказывается, что это иные характеры, иные обстоятельства и на их основе решаются другие художественные проблемы.

Дон-Кихот у Сервантеса человек, вмещающий в себя энциклопедическую образованность своего века. «Он знаком с космографией Птолемея, с естественной историей Плиния, объясняет Санчо как настоящий гуманист филологические тонкости словопроизводства, цитирует юридические трактаты и постановления отцов церкви, Цицерона, Вергилия, Горация и других античных писателей, постоянно иллюстрирует свою речь ссылками на древнюю и новую историю, обладает познаниями по военным наукам. По количеству и разнообразию знаний ламанчский рыцарь — вполне типический представитель современного ему общества. Все горе тогдашней образованности заключается в том, что она является системой мертвой, схоластической: в ней нет самого живого и плодотворного элемента науки — начала опыта, скептического исследования, критики. Авторитет, все равно чей — Библии или Аристотеля, Вселенских соборов или Авэрроэса, но, во всяком случае, *авторитет*, то есть чуждая науке, внешняя власть, исключает всякую самостоятельность и свободу мысли, требует бесконтрольного подчинения и послушания. Дон-Кихот, как истинный представитель схоластической образованности, безгранично подчиняется незыблемому и священному для него авторитету рыцарских книг»¹⁵.

В «Дон-Кихоте» Сервантес сталкивает авторитет книг с авторитетом жизни, догматы чужого мнения с собственными воззрениями, сложившимися на основе личного опыта. Автор художественно доказывает, что жизнь шире любых предвзятых идей и норм, она размывает искусственные построения ума и фантазии и весенним половодьем выносит человека к свету, к солнцу или топит его. Личность и мир, знание и практика, культура, оторванная от

¹⁵ Д. Мережковский, Вечные спутники. Кальдерон и Сервантес, Спб., 1907, стр. 41.

Опыта народа, и опыт народа, оторванный от культуры, разум и нравственность — вот только некоторые из важнейших философских проблем, решаемых Сервантесом.

На пороге неизбежно надвигающейся эпохи капиталистического разделения труда Сервантес раскрывает человечеству трагикомические следствия разделения труда на умственный и физический, догматический характер культуры и ее оторванность от практического опыта народа, слепой фанатизм в следовании лишь по видимости высоким идеям, которые не выверены жизнью народа. Благородные учения хороши, но мир сложнее и богаче их, и не жизнь должна измеряться и подчиняться предвзято догматическим теориям, а теории должны измеряться жизнью и сообразовываться с ней.

Все героический пафос, все рыцарство Дон-Кихота выросли не из фактов, а из вымыслов, почерпнуты из культуры, не выверенной трезвым опытом. Над Дон-Кихотом тяготеют нравственные долженствования. Он свободен в своих действиях, но эта «свободная» деятельность «запрограммирована» предшествующей цивилизацией. И на деле Дон-Кихот раб этой накопленной культуры, раб устоявшихся в ней представлений о чести, долге, смысле жизни и т. д. В рыцарях он видит «вполне законченный и совершенный образец добродетели даже для будущих поколений». «Амадис, — по словам Дон-Кихота, — был полюсом, звездой и солнцем храбрых и влюбленных рыцарей, все, кто только записался в рекруты под знамя любви и рыцарства, *должны подражать ему*» (курсив мой. — Ю. Б.). Сервантес видит реальное противоречие развития цивилизации. С одной стороны, он показывает невозможность жизни на пепелище из сожженных книг: немислимо каждому человеку начинать все сначала, не опираясь на предшествующие знания. С другой стороны, Сервантес раскрывает невольно подражательный характер всякого деяния современного человека. Не органическое действие сообразно обстоятельствам жизни присуще человеку, а поступки, опосредствованные образцами прошлого, основанные на историческом прецеденте, к тому же дошедшем в ложной трактовке. Это реальное противоречие способно обернуть трагедией и комедией всякое доброе начинание, всякую высокую идею, осуществляемую таким произвольно догматическим способом. Так, рыцарское призвание Дон-Кихота, которое, по его словам, заключается в том, чтобы «странствовать по земле, восстанавливая правду и

мстя за обиды», обращивается новой ложью и новыми обидами для людей.

Как без Мефистофеля нет трагедии Фауста, так и без Санчо Пансы нет трагикомедии Дон-Кихота. Разрыв цивилизации и народного опыта овеществлен Сервантесом в колоссальных фигурах ламанчского гидальго и его оруженосца. Предшествующая культура, накопленная человечеством в сложных условиях, требует от Дон-Кихота боевых подвигов, рыцарской славы и доблести, а Санчо Панса, опирающийся в своих суждениях на личный опыт, на врожденное добродушие и мягкость характера, глубоко чужд каким бы то ни было воинственным идеям: «Ваша милость,— обращается оруженосец к славному рыцарю,— человек я тихий, кроткий и миролюбивый, умею забывать обиды, потому что у меня есть жена, которую надо кормить, и дети, которых надо воспитывать. Да будет вашей милости известно, что нигде и ни в каком случае я не обнажу меча ни против виллена, ни против рыцаря, и что с этой минуты до дня второго пришествия я заранее прощаю все обиды, которые мне нанесли или нанесут, кем бы они ни были причинены — особой высокого или низкого звания, богачом или нищим, словом,— не принимая в расчет ни сана, ни положения». В Санчо живут народные верования, предрассудки, мудрость и заблуждения. Он считает, что справедливость «есть не что иное, как сам король». Но в то же время он сомневается: «не лучше ли быть земледельцем, чем царем». И по всякому делу, на всякий вопрос у Санчо есть свой ответ, свое мнение. Народный опыт и его собственный настолько тесно переплелись в нем, что, когда Санчо приводит пословицу, она звучит как его собственное суждение, а когда он высказывает свою мысль, то она чаще всего столь же отточена и афористична, как пословица. «Я знаю больше пословиц, чем книга,— говорит Санчо,— и у меня во рту такое множество их, когда я говорю, что они дерутся друг с дружкой, чтобы выйти наружу... У меня нет за душой никакого богатства, никакой земли, кроме пословиц».

Санчо Панса — человек для себя, он предоставляет жизни течь по ее собственному руслу. Он не считает нужным вторгаться в это само по себе разумное течение без того, что сама действительность потребует от него вмешательства. Он не даст себя в обиду, но и не причинит обиду никому. На долю других он оставляет право свободно и беспрепятственно жить так, как им это заблагорассудится.

Для него не существует мировых проблем, ибо весь мир — это он сам и его непосредственное окружение, это видимая им реальность, дополненная некоторыми несложными представлениями о ней. Состояние мира, как и всякая абстрактная идея, чуждо славному оруженосцу.

Мечтательность и здравый смысл, серьезное отношение даже к смешному и шутливое — даже к серьезному, начиненность идеями и знаниями и полное их отсутствие — вот что есть Дон-Кихот и Санчо Панса, эти два человеческих начала, которые должны соединиться в одно, иначе их разрыв рождает и абсолютизирует односторонность.

В отличие от Санчо Дон-Кихот — человек для других. Он не улавливает черт реального, для него нет окружающих обстоятельств, он прямо и непосредственно видит в обнажении перед ним стоящее состояние мира. Неблагополучие человечества причиняет гидальго почти физическое страдание. Он считает своим священным долгом вмешиваться во все и вся, он хочет исправить мир, выправить век, вылечить время, вывихнувшееся из суставов. Себе рыцарь оставляет горькое счастье непримиримой борьбы за идею и право на славу. «Жить для себя, заботиться о себе — Дон-Кихот почел бы постыдным. Он весь живет (если так можно выразиться) вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам — волшебникам, великанам — то есть притеснителям. В нем нет и следа эгоизма, он не заботится о себе, он весь самопожертвование...»¹⁶.

Рыцарь и его оруженосец сродни друг другу, они две стороны единого, две стороны Человека как меры вещей и явлений, меры самого мира и его состояния. «Казалось, они вылиты в одной форме, — говорит Сервантес, — так что безумные выходки господина без глупостей слуги не стоили бы ни гроша».

Этих двух столь разных и даже во многом противоположных персонажей роднит одно удивительное и редчайшее человеческое свойство — бескорыстие. На заре самой стяжательской эпохи Сервантес в качестве меры состояния мира выдвинул людей благородных и бескорыстных. И во имя этих качеств мы готовы простить им все их чудачества и безумства, недостатки и глупости.

¹⁶ И. С. Тургенев, Гамлет и Дон-Кихот. Речь, произнесенная 10 января 1860 года. — Собрание сочинений в 20-ти томах, т. XI, М., 1956, стр. 171.

Бескорыстен не только мечтатель Дон-Кихот, но и «реалист» Санчо Панса. Оруженосец покидает опустылевшую ему власть и берет в дорогу только немного овса для Серяка да пол-хлеба для себя — вот и вся «выгода», которую Санчо извлекает из своего губернаторского сана. Но зато «законы» его до сих пор действуют в той стране, где их называют «постановлениями великого правителя Санчо Пансы».

Оба героя потому и не от мира сего, что они лучше этого мира и ими можно мерить мир на человечность, разумность, бескорыстность. В полной сумасшедших чудачеств жизни героев столько свободы и поэзии, утраченной людьми в их повседневности, что в конце концов безумец Дон-Кихот оказывается более нормальным человеком, чем «нормальные» люди, охваченные жадностью, властолюбием.

Из-за несчастного ослиного седла спорят, кричат, готовы убить друг друга самые разные постояльцы гостиницы. Здесь и лакеи, и служанки, и вельможи, и благородные дамы, и чиновники, и солдаты, и агенты инквизиторского суда. «Вся гостиница была сплошным плачем, стоном, криком, с ужасами, беспорядком, несчастием, с ударами копий и палок, с затрещинами и подножками, с ранами и кровопролитием». И только безумный Дон-Кихот оказывается разумным существом среди этих истинных безумцев. В нем нашелся здравый смысл, чтобы крикнуть: «Клянусь именем бога всемогущего, это позорно и чудовищно, что столько благородных гидальго, сколько их здесь собралось, готовятся перебить друг друга из-за такого ничтожного повода».

Сервантес мерит Дон-Кихотом и Санчо Пансой комизм и неразумность мира.

В «Похвальном слове глупости» Эразма Роттердамского тот же способ комедийного анализа жизни, что и в других произведениях Возрождения, та же исходная высшая точка сатиры. Человек выступает как мера сатирического анализа. Глупость в произведении Эразма не только объект, но и субъект сатиры. «Нормальная», «умеренная» человеческая глупость, дурость «в меру» судит и казнит, унижает и осмеивает дурость безмерную, неразумную, бесчеловечную.

Сатира классицизма — концентрация обобщенно отрицательных черт, противоположных добродетели. Возникает сатира на ханжество, мизантропию, невежество

и т. д. Абстрактные общечеловеческие пороки становятся объектом насмешки, а исходной точкой критики — абстрактные *нравственные и эстетические нормы*.

Анализируя творчество Мольера, немецкий литературовед Хейнц Киндерманн, исследующий исторические изменения комедии, пишет: «Мольер говорит об общечеловеческих пороках, так что определенный устойчивый круг людей не затрагивается им. И эти пороки он видит в том, что находится по ту сторону *raison*, за пределом общественных и естественных норм. Таким образом, «иррегулярное» становится типично человеческой главной темой комедии»¹⁷. И все-таки сатира Мольера касается «определенного устойчивого круга людей» — это бесчестные, внутренне опустошенные аристократы, ханжествующее духовенство, буржуа, стремящиеся выбиться во дворянство. Все дело в том, что, избличая пороки этого круга людей, Мольер поднимается до высокого обличительного пафоса и вскрывает общечеловеческие свойства. В этом актуальность и современность сатирических образов Мольера для всех веков.

Мышление сатирика всегда тяготеет к нормативности. Он исходит в своих суждениях о мире из четкого внутреннего разграничения допустимого и недопустимого в обществе. Классицизм же весь пронизан нормативизмом. Природа сатиры удивительно точно совпала с принципами классицистического мышления. Это и придало комедиям Мольера особую прелесть и величие. Х. Киндерманн справедливо говорит о норме как критерии анализа жизни в мольеровской сатире. Общественная норма стала пафосом, мерой, идеалом мольеровской сатиры.

Постепенно на весь процесс общественного развития начинает оказывать воздействие капиталистическое разделение труда. Все расширяющаяся связь личности со все расширяющимся миром требует человека-гиганта, а все стандартизирующийся процесс производства, углубляющееся разделение труда делают человека «частным» и «частичным». В этом смысле удивительно точным выражением нового типа развития становится Гулливер Свифта. Он человек-гора, под стать великанам эпохи Возрождения. Но характерно, что не весь Гулливер с его сильными и слабыми сторонами, а лишь часть его — здравый смысл является мерой и нормой сатирического анализа эпохи у

¹⁷ Heinz Kindermann, *Meister der Komödie*, 1952, S. 163.

Свифта. И примечательно: Гулливер — великан в одних отношениях (в стране лилипутов) выступает лилипутом в других отношениях (в стране великанов). Величие и мощь человека относительны для Свифта, поэтому точкой отсчета для осуждения и осмеяния порока и зла, исходным критерием сатирического анализа мира он и берет *здравый смысл*.

Просветительская сатира тяготеет к прямому общественному действию. Она, по мнению Дидро, должна просвещать человека, учить его пониманию своих обязанностей и воспитывать вкус. Лессинг же считает, что задачей сатиры является исправлять то, что не входит в компетенцию закона. «Я писал для их (людей.— Ю. Б.) исправления», — утверждал Свифт. В «Сказке о бочке» он признается: более всего его заботит и огорчает то, что читатели не принимают упреков на свой счет, а склонны приписывать высмеиваемые черты кому угодно, только не себе. Свифт нетерпелив, он жаждет результативного и немедленного действия сатиры. С горечью признается писатель своему издателю Симпсону: «Вот уже шесть месяцев прошло со времени появления моей книги, а я не только не вижу конца всевозможных злоупотреблений и пороков — по крайней мере на этом маленьком острове, как я имел основания ожидать, но и не слышал, чтоб моя книга произвела хотя бы одно действие, соответствующее моим намерениям».

Свифт иронизирует и над закоренелой неразумностью людей и над собственным нетерпеливым желанием покончить со злом и фальшью с помощью сатиры: «Я просил вас известить меня о моменте, когда прекратятся партийные счеты и интриги; судьи станут просвещенными и справедливыми; стряпчие — честными, умеренными и приобретут хоть капельку здравого смысла; в корне изменится система воспитания молодых дворян; самка йэху украсится добродетелью, честью, правдивостью и здравым смыслом; будут основательно вычищены и выметены дворцы и министерские приемные; вознаграждены ум, заслуги и знание; все, позорящие печатное слово в прозе и стихах, осуждены на то, чтобы питаться только бумагой и утолять жажду только чернилами. На эти и тысячи других преобразований я сильно рассчитывал... И должен признать, что семь месяцев — достаточный срок, чтобы исправить пороки и безрассудства, которым подвержены йэху, если бы только они от природы имели малейшее расположение

к добродетели и мудрости». И все же Свифт считал труд сатирика далеко не бесполезным.

На смену абстрактной рациональной норме классицистической сатиры просвещение выдвигает точку зрения здравого смысла, разумного совершенства. Идея здравого смысла выдвигается Свифтом как ведущая и решающая, она для него непеременимое и первейшее условие любой положительной программы. Так, для правильного управления государством, по Свифту, необходимы здравый смысл, справедливость, быстрое решение уголовных и гражданских дел и «еще несколько очевидных для каждого качеств, которые не стоят того, чтобы на них останавливаться». «Очевидные для каждого качества» — это тоже качества здравого смысла. Как ни самоочевидна точка зрения здравого смысла, она все же крайне редка, так как человечество погрязло в неразумных и тщетных деяниях. Свифт с иронией отмечает редкость добрых качеств в людях: «Женское постоянство, целомудрие, здравый смысл и добрый нрав не должны быть облагаемы, так как доходы от этих статей едва ли покроют издержки по взиманию налога».

Гулливер — положительный герой свифтовской сатиры, носитель здравого смысла, трактуемого автором как разумность, выверяемая утопическим всеобщим благополучием. Художник зло осмеивает предрассудки, тщеславное возвеличение одних людей над другими, искусственность иерархических ступеней и различий. В стране лилипутов, как об этом рассказывает Гулливер, «император был ростом на мой ноготь выше своих придворных: одного этого совершенно достаточно, чтобы внушить окружающим чувство почтительного страха». Придворные различия между людьми для Свифта ничтожно малы, и неразумность общественной жизни приводит к господству одних людей над другими, к страху низших перед высшими (высшими в действительности лишь на ноготь!). Свифт жестоко смеется над культом обожествляемой личности. Беспощадным разоблачением звучат веселые и издевательские формулы, славящие и возвеличивающие монарха лилипутов: «...могущественнейший император Лилипутии, отрада и ужас вселенной...» «...монарх над монархами, величайший из всех сынов человеческих, который своею стопой упирается в центр земли, а головою касается солнца...»

Проникнутая духом демократизма сатира Свифта осмеивает самый стиль обожествления личности, доказы-

вая, что всюду, где появляется этот стиль, существует общественное неблагополучие. В просветительский принцип здравого смысла входит критерий соответствия естественной природе. Природа во всей грандиозности своей, во всем космическом величии мироздания входит в фантастическую сатиру Свифта. Устами императора великанов английский писатель высказывает мысль о тщетности людской суеты в сравнении с могуществом природы, способной создать гигантов: «Царственный монарх заметил, как ничтожно человеческое величие, если такие крохотные насекомые, как я, могут стремиться к нему. Кроме того, сказал он, я держу пари, что у этих созданий существуют титулы и ордена; они мастерят гнездышки и норки и называют их домами и городами; они щеголяют нарядами и выездами; они любят, сражаются, ведут диспуты, плутуют, изменяют».

Суета людей лишена здравого смысла как в личной, так и особенно в общественной жизни. И Свифт беспощадно смеется над игрой политических страстей, над бессмысленными спорами и борьбой партий Лилипутии, все различие между которыми состоит в том, что одни носят башмаки на высоких каблуках, а другие предпочитают низкие. Этот бессодержательный с точки зрения элементарного здравого смысла спор поднят до государственной принципиальности. Не менее дикой кажется Свифту и вражда между странами. Воинственный спор «тупоконечников» и «остроконечников» по поводу способа разбивания яйца, по Свифту, не стоит выеденного яйца.

Сатира Свифта эстетически полифопична. В ней ясно чувствуются трагические ноты, например, при описании нищих в стране Бробдингней: «...и тут для моего непривычного европейского глаза открылось самое ужасное зрелище. Среди них была женщина, пораженная раком: ее грудь была чудовищно вздута, и на ней зияли раны такой величины, что в две или три из них я легко мог забраться и скрыться там целиком. У другого нищего на шею висел зоб, величиной в пять тюков шерсти; третий — стоял на деревянных погах вышиною в двадцать футов каждая. Но омерзительнее всего было видеть вшей, ползавших по их одежде. Простым глазом я различал лапы этих паразитов куда лучше, чем мы видим в микроскоп лапки европейских вшей; так же ясно я видел их рыла, которыми они копались, как свиньи». Здесь Свифт излюбленный инструмент сатиры — увеличительное стекло подносит к страданиям

человека и показывает их в фантастически гиперболическом и чудовищно трагическом виде. Близость сатиры Свифта к трагедийному разрезу жизни проявляется и в том, что «Путешествию Гулливера» оказывается не чужда философская проблематика взаимоотношения жизни, смерти и бессмертия. Свифт повествует об особом типе людей с пятнышком на лбу, рождающихся в Лапуте. Это струльдбруг, или «бессмертник», вечно живущий человек. «При помощи бережливости и умеренности он с полным основанием мог бы рассчитывать лет через двести стать первым богачом в стране...». Для Свифта бессмысленна жизнь, устремленная к богатству. Даже если бы человеку было дано несколько жизней или одна бесконечная, не руководствующийся здравым смыслом человек прожил бы ее бесцельно, скучно и глупо. Чисто физическое бессмертие нелепо своей неестественностью. Оно формирует законченного эгоцентриста, смысл жизни для которого — его собственная персона. Он сам — продолжение себя, он сам себе история, он бессмертие, лишённое движения, снятия, перехода в других. «Бессмертников» Свифт рисует сатирически. Это всеми презираемые уродцы, ничего не понимающие в жизни. Они нищенствуют, выпрашивая сувениры, так как открытое нищенство запрещено.

Так же как Сервантес, Шекспир и Рабле — эти величайшие умы Возрождения — предвидели его кризис, так и Свифт предвосхищает утопичность идей Просвещения. Гулливер посещает школу политических прожектеров. Описывая эту школу, Свифт иронизирует над несбыточностью некоторых важнейших просветительских идей: «Это были совершенно рехнувшиеся люди. Они предлагали способы убедить монархов выбирать себе фаворитов из людей умных, способных и добродетельных; научить министров принимать в расчет общественное благо; награждать людей достойных, талантливых, оказавших обществу выдающиеся услуги; учить монархов познанию интересов народа; поручать должности лицам, обладающим необходимыми качествами, чтобы занимать их».

Романтизм показал, что неблагоприятное состояние мира стало «состоянием духа». Сатира романтиков — художественное исследование этого неблагоприятного состояния духа. Ирония становится главной формой сатиры. Появляется самоирония Гейне. Исходная точка критики у романтиков — *представления о несбыточном совершенстве мира*, которыми выверяются духовные богатства и нравст-

венные качества личности, и, с другой стороны, представления о несбыточно совершенной личности, которыми уверяется мир. Возникает своеобразное мерцание, свечение, исходная точка критики все время перемещается от мира к личности и от личности к миру. Ирония сменяется самоиронией, самоирония — мировым скепсисом. Мировой скепсис романтической сатиры родной брат мировой скорби романтической трагедии.

Романтизм подчас односторонне развивает субъективную сторону комического. Характерно, как теоретики этого направления трактуют природу комического. Жан Поль Рихтер, например, писал, что юмор всегда обитает не в объекте смеха, а в субъекте. Для школы иенских романтиков, опиравшихся в своих воззрениях на идеи Шеллинга, в комизме — субъективность, как господствующее начало, возвышается над действительностью.

С возникновением критического реализма сатира становится одним из способов типизации жизни.

Буржуазная эпоха несет с собой углубление разрыва между разделением труда, лишаящим личность творческого начала, и все более универсализирующей связью со всем миром. Человек новейшего времени втягивается в мировые экономические, политические, культурные связи, он вбирает в себя все состояние мира, он есть совокупность связей и отношений, характерных для этого состояния мира, но он же остается «частным» и «частичным» человеком.

Из реалистической сатиры уходят гигантские общечеловеческие характеры, и литература углубляется в усложнившийся, вбирающий в себя всю действительность духовный мир индивида, проникая в самую сердцевину психологического процесса. Гоголь включил русскую сатиру в мировой художественный процесс. Щедрин же сделал шаг вперед в художественном развитии сатиры, применив средства психологического анализа к исследованию сатирического характера.

В эпоху критического реализма сатира пронизывает все искусство и становится особым родом литературы, более того, ее пафосом движется целое художественное направление в России. Исходной точкой критики в реализме становится не личное расположение, не человек как мера и не абстрактная норма, а идеал, который вбирает в себя воззрения, верования, чаяния масс, их помыслы о жизни, о будущем, о целях и лучших формах обще-

ственного развития. Идеал — это истинно демократическое начало в искусстве, представляющее народную концепцию мира и человека. Идеал — широкая и высокая точка зрения, превосходящая по своему эстетическому уровню и «личное расположение», и человека как всеобщую меру мира, и абстрактные нравственно-эстетические нормы. И, поднявшись на эту высокую точку зрения, сатира стала глубже вторгаться в жизнь и судить явление в его сложности, все время внутренне сопоставляя свой объект с жизнью нации, с ее внутренними возможностями и потенциалами. Так в стихию сатиры ворвалась бойкая, необгонимая тройка. Высочайшая и своеобразнейшая русская проза, возникшая в «Мертвых душах», с глубокой уверенностью утверждала, что, «кроме России помещичьей, есть другая, живая Россия — Россия народная, Россия песни, широкой дороги, великих надежд и больших мыслей. Богатырство России у Гоголя выражено в образе русской тройки»¹⁸.

Именно это возвышение исходной точки сатиры до высоты идеала и развернутость внутренней позитивной программы сатиры имеет в виду Щедрин, отмечавший, что сатира Гоголя казнила смехом пороки общества «во имя целого строя понятий и представлений, противоположных описываемым»¹⁹. Очень точно характер исходной положительной позиции сатиры Гоголя определил Добролюбов, заметивший, что писатель «очень близко подошел к народной точке зрения, но подошел бессознательно, просто художнической ошущью»²⁰.

Смех Гоголя — национален по своей природе. В нем живет и разгулье удалое народа, просыпающегося к бурной жизни, и сердечная тоска по поводу несовершенства мира, и щемящая грусть, и лирическое одушевление, и бескрайняя бесшабашная веселость, вдруг побеждаемая серьезностью раздумий о будущем, о судьбах России. Этот смех синкретичен, эстетически богат. Он вбирает в себя огромный художественный опыт человечества, все те начала и оттенки, какие только существуют в веселости, сатире, юморе. Процесс художественного развития в России

¹⁸ В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, М., 1953, стр. 141—142.

¹⁹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 123.

²⁰ Н. Добролюбов, Полное собрание сочинений в 6-ти томах, т. 1, Л., 1934, стр. 244.

проходил убыстренно, его циклы смещались и накладывались друг на друга. Часто в одном литературном явлении в свернутом виде, совмещаясь друг с другом, предстают черты и фазы, находящиеся в «нормальном» историческом процессе на огромных, порой многовековых расстояниях. Так, творчество Пушкина вместило в себя и Возрождение, и романтизм, и догоголевский реализм. Поэт был для России и Шекспиром, и Байроном, и Стендалем, и поэтому он стал для мира Пушкиным. Так и Гоголь вмещает в себя необъятно много. В его творчестве русская литература одним пробегом необгонимой тройки, перемахивая через века и государства, пронесится через эпохи к новейшей натуральной школе, к литературе критического реализма. В сатире Гоголя совмещены целые этапы историко-литературного развития. Его смех одними своими свойствами перекликается с шутливой карнавальной веселостью средневековой и возрожденческой комедии, другими — с едкой насмешкой самых острых сатириков нового искусства. Это смех серьезный и пронизательный, умеющий за комедией разглядеть трагедию, сочетающий в себе беспшашную удаль и грусть, незлобивую шутку и отточенную сатиру.

Щедрин — один из пионеров психологического анализа в сатире. «Содержание ее почти все психологическое»²¹, — говорит Щедрин о «Господах Головлевых». В центре этого романа образ вымороченного человека — Иудушки. Внутренняя опустошенность, пустоутробие суть Иудушки, «содержание» его духовного мира. Но как нет абсолютной нематериальной пустоты в природе, как пронизано лучами и потоками и внутренне напряжено «пустое» пространство космоса, так не может быть и абсолютной нематериальной пустоты духовного мира опустошенного человека. Опустошенность Головлева изнутри напряжена, это вполне материальная пустота, поэтому она и перспективна для исследования. Щедрин, давая психологический анализ пустоутробия Иудушки, показывает, что его внутреннюю пустоту «заполняет» бескрайняя, даже отвлеченная от конкретного объекта злоба, перешедшая уже социальные границы и ставшая чисто зоологическим отвращением ко всему живому. Это космическая ненависть к жизни вообще.

²¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XIX, стр. 67.

Психологизм сатиры Щедрина составляет ее новаторскую особенность. Отправной точкой щедринского исследования жизни, захватывающего и область психологии сатирического персонажа, является развернутая положительная общественно-эстетическая программа, революционно-демократические идеалы.

Модернистская литература создала «асатиру», которая есть насмешка *над* идеалами с точки зрения эгоцентрической, замкнутой в себе личности. Жизнь абсурдна, будущего нет, есть лишь непрерывное настоящее. Цели общественного развития бессмысленны, так как нет самого развития, нет времени. Оно распалось и остановилось, единственно, что заслуживает насмешки, — идеалы, человеческие стремления и надежды.

Социализм рождает и развивает единство «я» и «не я». Сатира направлена против всего того, что враждебно этому единству. Современное развитие общества содержит в себе возможность возникновения реальных условий формирования колоссальных характеров-типов. Реальные условия для этого процесса создает углубление и укрепление связи и зависимости жизни человека от жизни всего человечества, вбирание в характер всех сложных общественных отношений мира. Вторым важнейшим фактором, обеспечивающим этот процесс роста нового человека возрожденческих масштабов, является развитие высшей техники (кибернетика, «думающие» устройства, механизация, автоматизация), создающее предпосылки ликвидации нетворческих форм труда. Труд вновь потребует всего индивида целиком. Порожденный капиталистическим разделением труда частный и частичный человек обретает перспективу превращения в масштабную личность, в тип-характер. Этот реально осязаемый процесс делает *будущее*, зримое и научно предвидимое, критерием современного сатирического анализа действительности. Будущее становится идеалом современной сатиры. В этом отношении принципиальное художественно-выразительное значение для развития сатиры имеет образ машины времени в «Бане» Маяковского.

Финал и «Бани» и «Клопа» Маяковского — коммунизм. С его высоты, все время сверяя свои образы с ним, художник и создает сатиру. Идеал в сатире Маяковского обретает черты грядущего, с которым можно реально общаться, так как оно высылает в нашу современность своих гонцов (Фосфорическая женщина) и вбирает в себя все

лучшее из нашей повседневности (машина времени мчит Велосипедкина, Чудакова, Фоскина, Двойкина, Тройкина, Полю в 2030-й год, выплевывая Победоносикова и других бюрократов). Будущее живет в сатире Маяковского столь же реально или даже более реально, чем настоящее. Грядущее вторгается в действие пьесы, а само действие устремляется к нему.

Другими словами, в сатире Маяковского происходит новый качественный сдвиг исходной точки, исходных положительных начал художественно-комедийного анализа действительности. Будущее становится тем личным отношением, той мерой, нормой, идеалом, с позиции которых и рассматривается вся жизнь и ее теневые стороны. 2030-й год — норма, которой измеряются достоинства лучших и пороки худших людей современности. Такое идейно-художественное решение, меняющее самую структуру сатирического образа, возможно благодаря диалектическому взгляду на общий исторический процесс, при котором история воспринимается как прогресс, как восхождение к высшим формам жизни. Сами образы машины времени и ее творцов в сатире примечательны. Пронизывающая «Баню» Маяковского в высшей степени современная идея ускорившегося, спрессованного времени передает суть нашей эпохи. Образ машины времени становится художественным средством отождествления эстетического идеала и будущего. Он возникает из реального ощущения убыстрившихся темпов исторического развития. Маяковский писал: «Указывали на то, что Чудаков изобрел такую пустенькую вещь, как машина времени. Нет, товарищи, то, что мы нашу пятилетку выполняем в четыре года, это и есть своего рода машина времени. В четыре года сделать пятилетку — это и есть задача времени. Как суметь себя и свое время организовать так, чтоб пятилетку в четыре года сделать. Это — машина темпа социалистического строительства»²². Для Маяковского машина времени не научно-фантастический образ, как у Уэллса, а художественная идея свободного владения движением истории: «Я заставлю время и стоять и мчать в любом направлении и с любой скоростью, — говорит изобретатель Чудаков. — Люди смогут вылезать из дней, как пассажиры из автобусов».

²² В. Маяковский, Сочинения в одном томе, М., 1940, стр. 475.

С помощью машины времени сопоставляется настоящее с грядущим как с нормой и идеалом жизни. И это помогает художнику сатирическим персонажам противопоставлять высокое, героическое начало, живущее в современности: «Вы сами не видите всей грандиозности ваших дел, — говорит Фосфорическая женщина. — Нам виднее: мы знаем, что вошло в жизнь». Образ машины времени, летящей в грядущее, позволяет сатире Маяковского выдвигать проблематику, доступную обычно только трагедии: земное бессмертие человека, вопрос о смысле жизни и т. д. Фосфорическая женщина говорит о предстоящем путешествии: «Направление — бесконечность, скорость — секунда-год, место — 2030 год, сколько и кто — неизвестно. Известна только станция назначения. Здесь — ценность неясна. Будущему прошлое — ладонь. Примут тех, кто сохранится в ста годах». В будущее войдет все ценное из современности. По Маяковскому, смысл жизни — устремленность в грядущее.

Таким образом, существенные изменения в типе образного мышления вызывают исторические изменения исходных позиций сатирического анализа мира. Каждая художественная эпоха выдвигает и свои неповторимые принципы и свою высшую исходную точку сатирической критики мира. «Личное расположение» (Аристофан) представления о целесообразном миропорядке (Ювенал); мера (Сервантес, Эразм, Рабле); норма (Мольер); здравый смысл (Свифт); несбыточное совершенство (Гейпе); идеал (Гоголь, Щедрин); точка зрения будущего (Маяковский) — таков сложный путь исторических изменений высшей положительной позиции сатирического анализа действительности.

В процессе художественного развития человечества происходит, хотя и с временными отступлениями, поступательное расширение идеала²³. Он охватывает все более многообразные слои действительности и опирается на все более развитое духовное богатство индивида. Идеал в сатире глубже и глубже демократизируется, включая в себя народные представления о мире, о добре и красоте, все прочнее ориентируется на самый процесс развития жизни и вбирает в себя, наконец, точку зрения будущего.

²³ Здесь термин «идеал» используется в широком смысле как понятие, охватывающее все исторические изменения высшей положительной позиции художника.

Реалистическая и модернистская сатира

Основанием юмора или, вернее сказать, положительной исходной точкой сатирического анализа явлений всегда было ясное и прочное начало,

в котором не содержалось ничего внеположенного реальности, внеположенного мысли. То исходной точкой сатирического анализа было личное расположение, то четкие нормы, то принцип здравого смысла, то эстетические идеалы, вбирающие в себя народные представления о добре и красоте, то идея счастливого будущего человечества. И как исторически ни менялась исходная положительная точка сатирического анализа, она всегда была внятной, в ней не было ничего инфернального. Это всегда была или ясная мысль, или целая система мыслей, представлений, стремлений; это всегда было начало, которое поддается разумному обоснованию и может быть выявлено и проанализировано.

Резким разрывом с этой многовековой классической традицией явилась модернистская сатира. В ней не только произошло историческое изменение исходной положительной точки критического анализа мира, но и сместилось самое основание сатиры. Глубокие жизненные землетрясения и духовные катастрофы должны были разразиться над миром, чтобы явился на свет тот «черный юмор, при котором смех доводит до утомления»²⁴ и становится «инфернальным злорадством»²⁵.

Анализирующий модернистскую сатиру западногерманский литературовед Карл Симон отмечает, что ужасные чудовища покинули сказку и встречаются нас на улицах. «Смерти от яда, авиакатастрофы принадлежат миру, как и сумасшедшие политики, как атомные бомбы и космические корабли»²⁶. Безумие — реальность. Безумие стало состоянием мира. Оно внушает ужас. Искусство не может не считаться с этим. Сатира становится иррациональной и гротесковой, а гротеск демоническим. «Колебание перед абсурдным в наше время преодолено, сумасшедший дом вступил свободно и бесстыдно в мир, в наш мир, который нас ежедневно окружает и который теряет логику и причинные связи... Мы, как голодные, проглатываем slogans, которые нам объясняют, что современная физика

²⁴ Karl Günter Simon, *Das Absurde lacht sich tot.* — «Akzente», 1958, N 5, S. 412.

²⁵ *Ibid.*, S. 413.

²⁶ *Ibid.*, S. 418.

стала «акаузальной» («akausal»), и прислушиваемся к историям об изобретателях атомной бомбы, которые пошли в монастыри, а также к историям о кинозвездах, которые стали буддистками. Мы пресытились позитивистским веком, и рационалистически-оптимистический прогресс стоит перед пропастью атомной бомбы. Издания Декарта сокращаются, и Револьд публикует карманными выпусками мистиков и сборники йогов. Что же остается юмору, как не стать иррациональным»²⁷. Герой модернистской комедии одинок и почти горд этим. Сатирик судорожно смеется над смертью всего человечества²⁸. Возникает довольно парадоксальная ситуация: в модернистской комедии человечество должно, смеясь, расставаться с человеческими началами.

Исследуя возможности смеха, другой западногерманский литературовед, Фердинанд Лион, верно замечает: «Если взрывается атом смеха, то он сотрясает весь мир. Взрывчатость присуща смеху»²⁹. Что же «взрывает» модернистская сатира? Она пытается взорвать мир реальности, в котором царит «рациональное безумие», и стремится заменить его иррациональным миром.

Реалистическая и модернистская сатира принципиально отличаются различным отношением к иррациональному и реальному. В реалистической сатире иррациональное или один из моментов реального, или способ изображения и раскрытия его сути, или условный прием, позволяющий наглядно увидеть то, что скрыто за кажимостью, и т. д. В модернистской сатире иррациональное и есть главная реальность, оно раскрывает не подчиненные человеку некие инфернальные силы, которые невесть откуда вторгаются в жизнь и столь же волшебным образом исчезают или затухают на время.

Модернистская сатира через реальное выражает ирреальное. Да, действительно, существуют носороги и стада носорогов. Но в пьесе Ионеско «Носороги» эти реальные животные обозначают некую ирреальную, не подконтрольную людям силу. И она врывается в тихий городок, оносороживая одних, ломая и втоптывая в землю других. Потом стадо разместилось где-то в городе, и все вроде бы

²⁷ См.: Karl Günter Simon, Das Absurde lacht sich tot, S. 415.

²⁸ Ibid., S. 418.

²⁹ Ferdinand Lion, Möglichkeiten des Komischen.— «Akzente», 1958, N 5.

входит в свою обычную колею. Люди пьют кофе и вино, флиртуют, влюбляются. Но жестокая звериная сила уже вошла в их жизнь. Она губит душу и меняет даже внешний облик людей, у них появляются рог на лбу и свирепые повадки диких животных. Конечно, где-то далеко за этим нашествием стада носорогов угадываются очертания фашистского нашествия, и все же никакая определенная общественная сила сколько-нибудь прямо не стоит за этими ирреальными образами, остающимися выражением некоей непознанной и непознаваемой стихии. Сквозь эту недоговоренность Ионеско говорит многое: общественная, человеческая сила может быть настолько дегуманизирована, что превращается в дико животную; не сдаться этой силе трудно, почти невысказано, так как, однажды вторгнувшись в жизнь города, она становится вездесущей, крушит, разлагает, калечит людей и ее принятие оказывается непременным условием житейского благополучия, условием женитьбы, поступления на работу и т. д. И все же эта носорожья сила не столько реальна, не столько символична, сколько ирреальна и иррациональна для Ионеско, и она возникает как некая стихийная данность. Драматург не анализирует ни причины, ни природу этой силы, для него важны только общественные следствия ее вторжения и желание героя противостоять этой силе. И снова Ионеско сквозь иррациональную недоговоренность образов показывает многое, хотя и оставляет главное без ответа: как все же победить это носорожье наваждение?

Пьеса полна пафоса неподчинения этой силе, но речь идет о решимости одиночки бороться против нечеловеческой силы, и у самого автора нет никакой уверенности в том, что эта борьба будет успешна, он убежден лишь в том, что эта борьба благородна, и только решимость к борьбе и неподчинению сохраняет героя как личность, не позволяя ему «опосорожиться». Ионеско показывает звериное начало, выплеснувшееся в жизнь из темных глубин мира и подчиняющее себе все темное и подсознательное в окружающих людях. Это начало, по Ионеско, не поддается никакому анализу, поэтому-то он и воспринимает его как некую данность, не проверяемую логикой. Для автора важны только общественные следствия вторжения иррациональной силы и желание героя противостоять ей.

Учение Фрейда об огромном подсознательном мире в душе человека и учение Юнга о подсознательной стихии в душе народа представляют собой некий теоретический

эквивалент концепции Ионеско и философски обосновывают творчество многих крупных художников-модернистов.

Характерно, что Ионеско не дает никакого сатирического анализа носорожьей силы, вторгшейся в город. Смех его комедии возникает на периферии проблемы: автор иронизирует над следствиями этого вторжения, а не над самой вторгшейся силой, которая остается недоступной ни смеху, ни разуму, ни чувству, ни действию героя, на долю которого остается лишь бесполезное геронческое благородство («трагический жест» — по терминологии Сартра, то есть миг свободы вопреки окружающим обстоятельствам). Во всем этом сказывается ограниченность в целом значительной антифашистской пьесы Ионеско.

В пьесе Дюрренматта «Физики» дает о себе знать тот же тип художественного мышления, что и у Ионеско. Даже в самой сюжетной ситуации этой пьесы состояние современного мира выступает как трагикомическое.

Когда занавес открывается, на сцене лежит убитая санитарка. Действие происходит в частном сумасшедшем доме, где, как оказывается, это уже не первое убийство. Все три обитателя пансионата весьма современны в своей мании и выдают себя за величайших физиков. Один из них — «Ньютон», другой — «Эйнштейн», третий — «Мёбиус». В ходе действия выясняется, что Мёбиус совсем не умалишенный, а действительно выдающийся физик, который открыл новые источники энергии колоссальной мощности. Если эти чудовищные средства разрушения станут известны людям, они в своем безрассудстве взорвут весь мир. Человеческий разум, способный открывать силы, спящие в природе, оказывается гораздо более высоким, чем моральные принципы, чем совесть людей. Политические страсти и экономическая корысть сегодня сильнее разума. Поэтому у Мёбиуса есть все основания бояться своего открытия. Осознав непоправимые масштабы возможного разрушения и ощутив свою моральную ответственность перед человечеством, Мёбиус притворяется психопатом и добровольно удаляется в частный сумасшедший дом, где сжигает все свои записи. Далее выясняется, что Ньютон, и Эйнштейн — тоже не умалишенные. Они физики-разведчики, подсланные в пансионат двумя враждующими крупнейшими державами мира, каждая из которых хочет овладеть секретом нового мощнейшего источника энергии.

Каждый «сумасшедший» вступал в любовную связь со своей санитаркой и был вынужден убить свою любовницу,

когда она начинала догадываться, что имеет дело с нормальным человеком.

Смотрительница частной клиники — злая и мрачная старуха — принимает решительные меры против Ньютона, Эйнштейна и Мёбиуса. Дом, который был похож до сих пор на больницу-пансионат, обносится железной оградой, на окна ставятся стальные решетки, физики оказываются в заточении — благо убийства санитарок дали повод для этой чрезвычайной меры. И тут выясняется самое страшное обстоятельство: старуха, содержащая эту лечебницу, — сама ненормальная. Но она сумасшедшая особого рода: оказывается, она сняла все копии с чертежей и расчетов Мёбиуса. Она разведчица, работающая для какой-то страшной inferнально-таинственной военной фирмы, которой и передает материалы изобретения своего пациента-заключенного.

Мысли-образы Дюрренматта очень сильны: гениальный ученый, бегущий от человечества в психиатрический пансионат; человечество, представители которого пытаются отнять у гения великое открытие, дабы употребить его во зло всему миру; наконец, мнимые сумасшедшие, а на деле здравомыслящие люди, вооруженные высшими знаниями, оказавшиеся на положении заключенных во власти действительно сумасшедшей старухи-смотрительницы. Сумасшедшая, правящая гениями, и гении, отрекшиеся от своей гениальности! Мир, сошедший с ума, ум, покинувший мир и спрятавшийся в сумасшедший дом!..

Трудно логическим анализом исчерпать эту богатую образную ситуацию, полную глубокого смысла и по-своему анализирующую состояние мира. Однако обратим внимание на образ старухи, и мы заметим некую общность художественного мышления Дюрренматта и Ионеско. Так же как все зло мира вторгается у Ионеско в тихий городок в непонятном, не поддающемся анализу образе носорогов, так и у Дюрренматта мрачный образ смотрительницы ирреален и не подвергается анализу. Сумасшедшая смотрительница сумасшедшего дома, в котором живут сначала в добровольном, а потом в насильственном заключении гении, — эта старуха воплощает все зло мира. И это зло для Дюрренматта столь иррационально и столь inferнально, что оно непознаваемо в своем существе, в своих истоках, в своих двигательных пружинах. Оно может быть воспринято лишь как некая данность, с которой всем приходится сталкиваться, натываясь на ее недобрую волю.

Сатира в модернизме неотделима от иррационализма и агностицизма: главный объект смеха — высшее зло мира — остается вне сатирического и вообще вне художественного анализа. Остроумие захватывает лишь периферию произведения (так, например, у Дюрренматта масса остроумнейших диалогов физиков). Однако даже сама сюжетная ситуация в «Физиках» настолько наполнена, настолько трагисатирична по своей сути, что жанровая и родовая определенность пьесы несомненны.

Да, разум очень «виноват» перед человечеством. Не однажды он служил безрассудству, помогал безумию, угождал глупости, выполнял волю сумасшествия. Не раз он находил казуистические доводы и ухищрялся оправдать виноватого и осудить правого. Он позволял от своего имени говорить ложь, хотя был способен сказать миру истину. Он находил оправдания и самооправдания для предательства, для бесчестия, подлости. Он умел находить высшие мотивы для низких поступков. Разумом и добытыми им рациональными идеями оправдывались дикие расправы одной части человечества над другой, массовые убийства и насилия. Его доводы обосновывали и гитлеровский «новый порядок» и американский «новый образ жизни». Во имя этих «убедительно» рациональных идей разум позволял творить безумства. Да, у человечества есть немало оснований воздавать похвалу глупости и слать проклятия разуму, который добыл из кладовых природы высшие чудовищные силы. Они уже стали грозой и, не ровен час, могут стать бедой человечества. Это он — разум — убедил совесть в том, что во имя целесообразности все дозволено, все оправдано.

Рационалистическую истину Декарта: «Я мыслю, следовательно, я существую» — разум сумел преобразовать в новую, более рациональную идею: «Все, кто не мыслит так, как мыслю я, не должны существовать». И здесь та точка, где величайший последовательнейший рационализм, фанатическое служение идее оборачивались в истории разгулом инстинктов, подсознательных сил, иррациональных страстей.

В высказываниях даже самых последовательных идеологов буржуазной революционности, преданных идее разумного переустройства общества, рационалистический принцип почти в неуловимом пируэте соскальзывает в интуитивистский. Подозрительность обвиняемого достаточное доказательство его вины (Робеспьер). Есть пре-

ступления, о которых «не существует письменных доказательств, но существует убеждение в сердцах всех возмущенных граждан» (Робеспьер). «Поскольку спасение народа — высший закон, вы не должны отличать заблуждения от преступления и мудро пожертвовать свободой некоторых во имя свободы всех». Однако, как это теперь уже абсолютно ясно, несвобода некоторых ведет к несвободе всех. Доказательствами, необходимыми для приговора, Робеспьер считал всякие сведения какого бы то ни было характера, способные убедить разумного человека и друга свободы. Правила процесса — совесть присяжных, просвещенный патриотизм и любовь к справедливости. Робеспьер писал 5 февраля 1794 года: «Террор есть не что иное, как правосудие, только правосудие быстрое, суровое, непреклонное. Это, следовательно, эманация добродетели; террор не столько частное начало, сколько следование нуждам отечества». Все эти вполне «разумные» доводы в конце концов обернулись против самого Робеспьера и стали основанием для того, чтобы пожертвовать им «во имя свободы всех».

Доводами разума не раз в истории человечества обосновывались зверства и жестокости. Но в таком случае действительно ли это доводы разума?! В конце концов, это все тот же иррационализм, хватающийся за первые попавшиеся под руку обломки идей и обрывки мыслей, за первые попавшиеся рациональные доводы, способные оправдать или хотя бы создать видимость обоснования эгоистической корысти слепых инстинктов.

Нет! Неразумность мира не развенчивает разум. Он и сегодня — венец вселенной, хотя однобокий, прямолинейный рационализм, стремящийся все и вся абсолютно упорядочить, способен обернуться всеобщим беспорядком, так как всякая идея должна понимать, что жизнь всегда богаче мысли.

Нет! Не в разуме источник гроз и бед людей. Напротив, все высшие достижения человечества достигнуты благодаря разуму. И великие творения Шекспира и Толстого, и превосходные архитектурно-инженерные сооружения Рокфеллеровского центра в Нью-Йорке, и великолепные лайнеры, менее чем за сутки доставляющие человека в любую точку земли, и ракеты, способные преодолеть земное притяжение, и философские труды Гегеля и Маркса, вошедшие в сокровищницу мировой цивилизации, и сама эта цивилизация — все это дети разума.

Многолика роль разума, он созидаящая и разрушающая, благотворная и враждебная людям сила. И все же в конечном счете гроза человечества не разум, а его бессовестное применение, то есть разум, освобожденный от совести, оторванный от гуманизма, отъединенный от своей истинной цели — служить людям — и превращенный в орудие личного или группового эгоизма. И в этом свете решительный антирационализм модернистов, их восстание против рационального во имя иррационального, против разума во имя интуиции, против сознания во имя подсознания — в конечном счете исторически несостоятельны. Да, писатели-модернисты подмечают многие из промахов и слабых сторон разума, но они не видят его истинной высшей ценности. В этом отношении характерен сатирический роман Е. Замятина «Мы»³⁰, где автор рисует некое фантастическое высокомашинизированное общество, построенное на рациональных основах. Из обитателей этого утопического мира вытравлено все или почти все иррациональное, все, что относится не к разуму, а к душе.

Алгебра — высшая идеология этого технически совершенного и духовно тупого общества. Математика становится философией, моралью, политикой и религией этого мира. И этот до идиотизма доведенный рационализм со злой иронией осмеивается Замятиным. Математика в этом обществе даже основа права и гарантия личности.

Герой Замятина рассуждает:

«...Источник права — сила, право — функция от силы. И вот — две чашки весов: на одной грамм, на другой — тонна, на одной «я», на другой — «мы». Единое государство. Не ясно ли: допускать, что у «я» могут быть какие-то «права» по отношению к государству, и допускать, что грамм может уравновесить тонну — это совершенно одно и то же. Отсюда распределение: тонне — права, грамму — обязанности; и естественный путь от ничтожества к величию; забыть, что мы — грамм и почувствовать себя миллионной долей тонны».

Математика не только основа права и морали, но и высший принцип, определяющий в рациональном мире жизнь человека и даже обрекающий его на гибель и оправдывающий бесчувственно-равнодушное отношение к его

³⁰ Роман Замятина «Мы» неоднократно анализировался в нашей критике, и я здесь не вхожу в общее рассмотрение этого произведения. Меня интересуют лишь те художественные принципы, которые роднят роман Замятина с такими модернистскими произведениями, как пьесы Ионеско, Дюрренматта, и др.

смерти. Все подчинено делу, и все живут во имя дела, и в математике выражается сущность отношения людей к миру: «При первом ходе (выстреле) под дулом двигателя оказалось с десяток зазевавшихся номеров из нашего эллинга — от них ровно ничего не осталось, кроме каких-то крошек и сажи. С гордостью записываю здесь, что ритм нашей работы не споткнулся от этого ни на секунду, никто не вздрогнул; и мы и наши станки продолжили свое круговое движение все с той же точностью, как будто бы ничего не случилось. Десять номеров — это едва ли одна стомиллионная часть массы Единого Государства, при практических расчетах — это бесконечно малая третьего порядка. Арифметически безграмотную жалость знали только древние: нам она смешна». Таковы высшие математические доводы безжалостности в отношении к людям.

В антиутопии Замятина, написанной в 20-х годах, заключена своя художественная логика, и у этой сатиры есть современный адрес. На заводах Рено во Франции уже сегодня стоят кибернетические машины, которые не только дают прогнозы коммерческой ситуации, не только заблаговременно предсказывают спады и вычисляют необходимое сокращение объема производства, но и указывают количество рабочих, подлежащих сокращению, и даже, более того, исходя из производственных и других показателей, исчисляют оптимальный вариант сокращения, указывая фамилии рабочих, подлежащих увольнению и обрекаемых на безработицу. Так математика становится судьбой современного человека. И на первый взгляд кажется, что Замятин абсолютно прав в своем бунте против разума во имя иррациональной души. Ведь абсолютный рационализм приводит к самоуничтожению героя, добровольно приносящего себя в жертву левиафану Единого Государства. Замятин не видит того, что не разум враг человека, а неразумное применение разума. Истинный противник людей не мысль вообще, а идея, обращенная против личности, дегуманизированная, отъятая от всего человеческого.

Роман Замятина написан в форме дневника от имени героя будущего. Герой «заболевает»: в нем просыпается душа, это примерно то же самое, как болезнь атавистического отростка — аппендикса. Возникает масса иррациональных нелепостей: герой влюбляется, а любовь — это отклонение от нормы в абсолютно логическом, математически выверенном мире Единого Государства. Правда, герой еще не теряет надежды: «Раньше или позже всякую

нелепость мне удастся включить в какой-нибудь силлогизм. Это меня успокаивает, надеюсь, успокоит и вас». И хотя героя не покидает надежда вернуться в разумный мир, он ощущает свое бытие как иррациональное («Ведь я теперь живу не в нашем разумном мире, а в древнем бредовом, в мире корней из минус единицы»). Столкнувшись с возможностью разоблачения его преступления (любви к женщине), герой записывает в своем дневнике: «И если там, в Операционной, она назовет мое имя — пусть: в последний момент я набожно и благодарно лобызну карающую руку Благодетеля. У меня по отношению к Единому Государству есть это право — понести кару, и этого права я не уступлю. Никто из нас, нумеров, не должен, не смеет отказаться от этого единственного своего — и тем ценнейшего — права».

Люди рационального мира отгорожены стеклянной стеной от природы, «от неразумного, безобразного мира деревьев, птиц, животных». Однако действительно иррациональными оказываются не природа, не душа, проснувшаяся в герое, а главный персонаж, олицетворяющий неблагополучное состояние утопического мира, — Благодетель. Но именно его-то и не касается сатирический анализ. Благодетель в романе Замятина в главном похож на носорогов в пьесе Ионеско, на Правителя Чуму в «Осадном положении» Камю, на старуху в «Физиках» Дюрренматта, на силы, действующие против героя «Процесса» Кафки. Все эти образы обозначают центральные источники зла, но не подвергают его сатирическому анализу. В этом их принципиальная общность. Перед нами важный неписанный художественный норматив модернистской сатиры. Здесь-то и скрыт ее главный парадокс: она утверждает то, что отрицает. Выступая против абсолютного рационализма за иррациональное начало в человеке, модернисты приходят к тому, что основной источник зла в мире иррационален. А если так, то развивать оторванное от разума иррациональное начало это значит развивать зло, против которого модернисты протестуют, от которого они отшатываются, но которое они никак не могут понять и даже, более того, которое считают принципиально не подлежащим пониманию.

Замятин смеется над утерей индивидуальности и над страхом перед «грозой» ее возрождения. Герой воспринимает пробуждение личности в его душе как болезнь: «Я чувствую себя, но ведь чувствуют себя, сознают свою

индивидуальность — только засоренный глаз, нарывающий палец, больной зуб; здоровый глаз, палец, зуб — их будто нет. Разве не ясно, что личное сознание это только болезнь». Осмеивая утрату индивидуальности человеком будущего, Замятин восстает против разума, который якобы и есть губитель человека, а как спасительно индивидуальное человеческое начало автор выдвигает подсознательное. Однако любое расщепление индивидуальности с последующим отсечением одной из частей, возникших в результате расщепления (будь то сознание или подсознание), как раз и ведет к разрушению и утрате индивидуальности. Этот распад личности, ее уход от самой себя, падение идеальных черт до уровня черт сатирического персонажа в известном смысле закономерность модернистской сатиры, и именно этим, а не только сюжетной, тематической и идейной близостью «Мы» и «Прекрасного нового мира» схож Замятин с Хаксли.

Один из сатирических персонажей романа Хаксли «Желтый Кром» мистер Барбикью говорил: «Войдите в контакт с подсознанием, и вы соприкоснетесь со вселенной, с вдохновением!» К подобному утверждению приходит в своем философском трактате «Врата восприятия» и сам Хаксли, который так зло смеялся над графоманствующим автором этого изречения шарлатаном и мистиком Барбикью. И эта эволюция не случайна, она внутренне заложена в позиции сатирика модерниста. Хаксли ведет критику всей реальности не с высот эстетического идеала, а из глубин подсознательного.

Здесь я вновь вернусь к проблеме разума, так как она сложна и имеет много аспектов. Рационализм сегодня стал камнем преткновения не только для литераторов и философов, но и для математиков и других негуманитариев. Вот где оказывается перемычка в водоразделе «физиков» и «лириков».

С не меньшим вниманием, чем философ Бергсон или писатель Замятин, вглядывается в возможности человеческого разума известный кибернетик Уильям Росс Эшби. В докладе на конференции по интеллектуальным машинам в Калифорнии Эшби дает определение разумности. Посетовав на долгие споры вокруг этой проблемы, ученый пишет: «Сейчас положение разъяснилось, и ответ на этот вопрос известен. Разумной следует считать систему, способную выполнять подходящий отбор. Эта способность является критерием разумности. Иными словами, разумен

тот, кто разумно действует»³¹. Казалось бы, все ясно. Но разве не разумно действует Благодетель в «Мы» Замятина?! Узнав, что герой считает его палачом, Благодетель рационально объясняет суть своей деятельности:

«Что же? Вы думаете, я боюсь этого слова? А вы пробовали когда-нибудь содрать с него скорлупу и посмотреть, что там внутри? Я вам сейчас покажу. Вспомните: синий холм, крест, толпа. Одни — вверху, обрызганные кровью, прибавают тело к кресту; другие — внизу, обрызганные слезами, смотрят. Не кажется ли вам, что роль тех, верхних — самая трудная, самая важная. Да не будь их, разве была бы поставлена вся эта величественная трагедия? Они были освистаны темной толпой: но ведь за это автор трагедии — Бог — должен еще щедрее вознаградить их. А сам христианский, милосерднейший Бог, медленно сжигающий на адском огне всех непокорных, — разве он не палач? И разве сожженных христианами на костре меньше, чем сожженных христиан? А все-таки — поймите это, все-таки этого Бога веками славили, как бога любви. Абсурд? Нет, наоборот, написанный кровью патент на неискоренимое благоразумие человека. Даже тогда — дикий, лохматый — он понимал: истинная, алгебраическая любовь к человечеству — непременно бесчеловечна, и непреходящий признак истины — ее жестокость. Как у огня — непреходящий признак тот, что он сжигает. Покажите мне не жгучий огонь».

Таковы разумные доводы жестокости. Однако ни великий кибернетик Эшби, ни великий руководитель Благодетель не правы. «Разумен тот, кто разумно действует», — формула эта слаба не только потому, что содержит в себе порочный логический круг (определяет «то же» через «то же»), но и тем, что она не схватывает сложности отношения сознания к миру. Безумный рыцарь Дон-Кихот, не противящийся злу мира, почти блаженный Платон Каратаев, «идиот» — князь Мышкин... Разве эти «неразумные» люди не были нравственно выше и в известном смысле (по высшему человеческому и историческому счету) много разумнее своих практических, «разумно действующих» сограждан и современников?! С точки зрения высоких интересов человечества разумен тот, кто действует, сообразуясь с совестью и в соответствии с гуманной целью. Действие целенаправленное — первый признак разумности существа. Но это недостаточный признак. Важно, чтобы сама цель имела гуманный смысл.

Нет! Ни чистый алгебраически жестокий разум, который прославляет замятинский Благодетель, ни иррациональность, которую проповедует сам Замятин, не в силах

³¹ Уильям Росс Эшби, Что такое разумная машина. — «Зарубежная радиоэлектроника», 1962, № 3.

решить проблемы, волнующие человечество. Найти смысл жизни, осуществить жизнь индивида как счастливого, эгоистически не замкнутого человека, связанного со всем человечеством, может лишь личность, сохраняющая известную целостность внутреннего мира, личность, от которой не отторгнуты ни разум, ни богатство чувств, ни совесть, ни гуманистические идеалы. А для этого нужен весь внутренний мир человека, не разорванный на сознание и подсознание, на разум и душу, внутренний мир, наполненный идеалами гуманизма и совестью. Одним из лозунгов Гитлера был: «Я освобождаю вас от совести!» Рационализм палачества, прагматическая утилитарность, математическая полезность для нации стали основным критерием. Фашизм выбирал оптимальные варианты уничтожения людей. Он, говоря словами Эпби, «выполнял подходящий отбор», он был «разумен», ибо он «действовал разумно». Разве не «разумно» использовать жирный пепел крематориев Майданека и Освенцима для удобрения полей, человеческую кожу — для изготовления абажуров, волосы для набивки матрацев и т. д.? Разум, освобожденный от совести, может внести еще тысячи таких же «рационализаторских» предложений и усовершенствовать самую смерть. Именно это и стало принципом Чумы в пьесе «Осадное положение» Камю. Правитель в унтер-офицерском мундире, олицетворяющий фашизм,— Чума провозглашает в своей «тропной» речи:

— Я царствую, это факт, следовательно, это право. Но это право, которое не дискутируется: вы должны подчиняться... В остальном вы не ошибетесь, если я царствую, то, по-моему, было бы правильнее сказать, что я действую. Вы другие, испанцы немного романтичны, и вы видите во мне черного короля или роскошное наскомое. Вам нужна патетика, это известно! Так нет же!

— Я не козел, я принял вид унтер-офицера. Это образ, которым я должен вас притеснять, потому что хорошо, чтобы вы были притеснены: вы все узнаете.

— Ваш король с черными ногтями и в строгой униформе. Он не господствует, он пребывает. Его дворец — казарма, его охотничий павильон — трибунал. Осадное положение объявлено. Вот почему, отметьте это, я прибыл. Патетика ушла. Патетика запрещена вместе с другим вздором вроде смешной тоски по счастью, глупых лиц влюбленных, эгоистического созерцания пейзажей и преступной иронии. Вместо всего этого я принес организацию. Вначале это вас немного стеснит, но в конце концов вы поймете, что хорошая организация лучше плохой патетики. И чтобы проиллюстрировать эту прекрасную мысль, я отделяю мужчин от женщин. Это обретает силу закона.

— Кончилось время вашего обезьянничанья: теперь нужно быть серьезными! Я полагаю, что вы уже поняли меня. С сегодняшнего дня вы будете принимать смерть по порядку. До сих пор вы умирали в Испании случайно, как говорят, «на глазок». Вы умирали потому, что стало холодно после того, как было жарко, потому что споткнулся ваш мул, потому что линия Пиренеев стала голубой, потому что весной река Гвадалквивир влечет к себе того, кто одинок, или потому, что есть дураки — неудачники, которые убивают ради выгоды или во имя чести, когда благороднее убивать ради логического удовольствия.

— Да, вы плохо умирали. Смерть здесь, смерть там, смерть в постели, смерть на арене: это было распутство. Но, к счастью, этот хаос будет администрирован. Одна смерть для всех по приказу и согласно прекрасному порядку. У вас будет своя карточка, вы больше не будете умирать по капризу.

— Судьба отныне образумится, она обрела свое бюро. Вы будете учтены в статистике и станете, наконец, служить чему-то. Я забыл вам это сказать, вы умрете, это решено, но затем вы будете преданы кремации — или даже раньше: это наиболее просто, и это составляет часть плана. Испания прежде всего! Все привести в порядок, чтобы хорошо умереть, вот основа! Этой ценой вы приобретете мое покровительство. Но остерегайтесь безумных идей, ярости души, как вы ее называете, — словом, маленькой лихорадки, которая вызывает большие восстания.

— Я отменяю снисхождение и ставлю логику на свое место. Я ужасаюсь различий и безрассудства. С сегодняшнего дня вы будете разумными, то есть у вас будет знак отличия. Отмеченные в паху, вы публично будете носить в подмышечной впадине звезду бубона, который будет для вас знаком смерти...

— Убежденные, что это их не касается, станут в очередь на арену воскресенья, отодвинутся от вас, но не будьте подозрительны, не огорчайтесь: это касается и их. Они в списке, и я не забываю никого. Все взяты на подозрение, это хорошее начинание.

— В остальном все это не мешает сентиментальности. Я люблю птиц, первые фиалки, свежие губы молодых девушек. Время от времени это освежает, и это правда, что я идеалист. Мое сердце... Но я чувствую, что я растрогался, и я не хочу идти дальше. Только подведем итог. Я вам принес спокойствие, порядок и абсолютную справедливость. Я не прошу вас благодарить меня за это. То, что я делаю для вас, естественно. Но я требую вашего активного сотрудничества.

— Моя служба началась.

Глубокая сатирическая ирония этого монолога не только в том, что Чума открыто проповедует рациональный порядок жизни (вернее, смерти) граждан, не только в том, что Чума предлагает «разумную» организацию общества, но и в том, что правитель обращается в этой связи к сознанию граждан, объясняя им всю целесообразность режима их организованного умерщвления. Модернистская сатира в своих нападках на разум, на рационализм отражает действительный крах чистого рационализма в XX ве-

ке. Однако выдвигаемый модернизмом идеал иррациональности, подсознания не менее, а еще более скомпрометирован опытом новейшей истории. Тоталитаризм Гитлера, на который направлено острое сатиры Камю, это результат не только рационализма, но и итог иррационализма. Фюрер обращался к миллионам немцев, стараясь высвободить самые низменные инстинкты нации. Он апеллировал к уму и доказывал, увещевал, разъяснял всю полезность и разумность иррационализма, высвобождения подсознания, пробуждения зверя в человеке: «Я освобождаю вас от совести!» Этим лозунгом фашизм хотел убедить разум в том, что необходимо высвободить инстинкты человека.

Экзистенциализм болен проблемой совести. Сегодня это острая и актуальная проблема. Веками господствовала религиозная совесть, основанная на вере в бога, на представлениях о загробном мире и о воздаянии по заслугам. Это была совесть страха перед потусторонней расплатой, поощряемая надеждой выслужить уютное место в раю. Совесть — это всегда контролер действий человека. Верование делало таким контролером бога, некую внешнюю высшую силу. И глобальные результаты этого были весьма неутешительны: почти все преступления и насилия прошлого или совершались от имени религии, или освящались ею. Ницшеанская идея вседозволенности для сильного человека была началом падения религиозной совести. Именно эту линию ницшеанства подхватил и раздул Гитлер. И именно против этого краха совести восстали Камю, Сартр и другие экзистенциалисты. Однако их морализирующее искусство не могло разрешить проблему личности, так как они замыкали эту проблему внутри самой личности и только там, в глубине индивида, надеялись найти основания его действий. Но решить проблему человека в отрыве от человечества невозможно.

Ни рациональное, ни иррациональное начала, отторгнутые друг от друга, ни совесть, оторванная от мысли, ни мысль, отделенная от совести, ни человек, отсеченный от человечества, не могут расколдовать те круги дантова ада, по которым водят своих героев писатели-экзистенциалисты. Зыбкими оказываются и основание их сатирической критики века, и цель, и средства. Вскрыв пласт острейшей проблематики эпохи, коснувшись черт, определяющих собою состояние мира, Кафка, Замятин, Дюрренматт, Ионеско, Камю, Сартр остановились в полном философском бессилии перед раскрывшейся сложностью жизни.

Только преодоление углубляемого модернистами разрыва совести и разума, сознания и подсознания, только устранение разорванности человека, возвращение ему внутренней целостности и гармонии с миром может развязать те узлы, которые прочно завязаны временем. Ведь отрывая человека от человечества, сводя всю проблематику века к чистой внесоциальной личности, модернисты оказываются неспособными разрешить острейшую проблему совести современного человека. Невозможно найти чисто внутренние основания для совести, так как эгоцентризм оторванного от человечества индивида способен вернуть его в конце концов к потерпевшему вместе с фашизмом крах тезису «все дозволено сильной личности», «я освобожден от совести». Антифашистский пафос произведений Камю уберегает его от таких падений, однако концепция человека-одиночки приходит в противоречие с гуманистическими устремлениями писателя, и это ограничивает антифашистское звучание его «Осадного положения».

Совесьть — этот внутренний контролер человека — может вновь вернуться к своей созидающей гуманистической работе только на высших гуманистических принципах, только на основе осознания истинного смысла жизни человека: неверно жить только для себя, неверно жить только для других, нужно жить для себя, вбирая в себя жадно все ценности, накопленные человечеством, и нужно жить для других, отдавая человечеству себя и все те ценности, которые я могу произвести. Вот эта самоотдача людям без потери себя, это растворение своего «я» в человечестве при постоянной концентрации человечества внутри личности, это полное расплескивание, расстрачивание себя при постоянном самонаполнении — только и могут создать гармонию человека и мира. Именно эту гармонию и должно осуществить общество, чтобы прогресс шел не вопреки, не за счет, не поверх личности, а через и во имя нее. При таком разрешении проблемы человека и человечества как следствие разрешается проблема совести, разума и подсознания. Основанием совести человека и становится в этом случае человечество. Интересы гармонии личности и человечества, интересы необесчеловеченного общественного прогресса, идущего через индивида и во имя него, и становятся тем высшим «контролером изнутри», той гражданской совестью, которая выше и прочнее религиозной.

Модернисты уже даже и не пытаются установить гармонию внутри человека, они тоскуют по ней, отчаявшись ее

найти. Во имя нее они обрушивают громы сатирического смеха на разум, вырвавшийся из-под контроля совести и отторгнутый от всего духовного богатства индивида. И эта безнадежность пессимистическими тенями ложится на модернистскую сатиру. В ней звучит глубокое разочарование: несовершенной представляется сама природа человека.

Реалистическая сатира выступает за преодоление разорванности человека, стремится придать ему внутреннюю целостность и красоту. В сатирической пьесе Е. Шварца «Тень» Ученый ищет «гармонии в море, в горах, в лесу и в себе», он ищет высшей целесообразности и всеобщего благоденствия: «Конечно, мир устроен разумнее, чем кажется. Еще немножечко — дня два-три работы — и я пойму, как сделать всех людей счастливыми. Все будут счастливы, но не так, как я».

И вот этот желающий всем счастья и счастливый человек «заболевает» — от него уходит его тень. Но лишить человека даже всего лишь тени — это уже значит отнять у него что-то важное. Человек должен быть целен, ничто не чуждое ему не может быть отторгнуто от него — даже тень. И вот начинается «человек без тени — ...одна из самых печальных сказок на свете». И действительно, против Ученого плетутся сети заговора. Высшие сановники и Тень, отделившаяся от Ученого, участвуют в этой интриге. Это заговор и против Ученого и против его любви к принцессе.

Но победить Ученого трудно, безумно трудно, потому что его действия невозможно предугадать — им не движет ни корысть, ни эгоизм. Как заметил первый министр: «Поступки простых и честных людей иногда загадочны». Однако все же положение Ученого очень сложно, так как в борьбу против него вступила сумрачная часть его самого — его Тень.

Тень признается в любви принцессе, и принцесса, до тех пор влюбленная в Ученого, отдает свои чувства Тени, так как «люди не знают теневой стороны вещей, а именно в тени, в полумраке, в глубине таится то, что придает остроту нашим чувствам». В глубине души принцессы оказался не сам Ученый, а его Тень.

И вот Тень захватывает власть и приказывает Ученому сдаться и смириться, иначе ему отрубят голову. Но Ученый рассуждает: «С одной стороны, живая жизнь, а с другой — тень. Все мои знания говорят, что тень может победить только на время. Ведь мир-то держится на нас, на людях, которые работают!» И все же Ученому

приходится худо, так как Тень успела обмануть принцессу, сделаться ее женихом и оформить себя в канцелярии в качестве «его превосходительства». Но Ученый, узнав действенный способ борьбы с Тенью (нужно выкрикнуть приказ: «Тень, знай свое место»), несмотря на грозящую ему смерть за неповиновение, ходит и улыбается, чем приводит в смятение всех своих врагов. «За долгие годы моей службы,— говорит первый министр,— я открыл один не особенно приятный закон. Как раз тогда, когда мы полностью побеждаем, жизнь вдруг поднимает голову». Однако есть испытанное средство: «Поднимает голову?— удивляется министр финансов и выражает озабоченность: — Вы вызвали королевского палача?»

С помощью образа Тени Е. Шварц художественно исследует злые, подсознательные, темные страсти, спящие до поры в человеке и вдруг протуберанцевым выбросом высвобождающиеся и несущие целые потоки разрушительной энергии. И хотя Ученый ни на минуту не перестает верить в победу добра, есть глубокий резон в рассуждении Тени, утверждающей мховую живучесть, лианью цепкость зла. Тень говорит: «Я мог тянуться по полу, подниматься по стене и падать в окно в одно и то же время — способен он на такую гибкость? Я мог лежать на мостовой, и прохожие, колеса, копыта коней не причиняли мне ни малейшего вреда — а он мог бы так приспособиться к местности? За две недели я узнал жизнь в тысячу раз лучше, чем он. Неслышно, как тень, я проникал всюду и подглядывал, и подслушивал, и читал чужие письма. Я знаю всю тeneвую сторону вещей. И вот теперь я сижу на троне, а он лежит у моих ног». Столкнувшись с проблемой разъятости, разорванности современного человека, реалист Е. Шварц, в отличие от модернистов, не стал гадать, какую из частей разорванного следует сохранить, а какую отсечь. Для него нет дилеммы: рациональное — иррациональное, сознание — подсознание, счастье личности — счастье человечества. Все дело в том, чтобы все начала человека знали свое место, даже Тень и та («знай свое место») должна занять подобающее ей, отведенное природой и историей положение.

Суть восстания Тени против ее хозяина — Христиана-Теодора — в том, что Тень хочет быть хозяином, а Ученого превратить в тень. Это сулит Ученому множество внешних жизненных благ, хотя, если вдуматься, чревато умерщвлением всего живого в человеке. Но бунт

Тени против ее хозяина оканчивается восстанием хозяина против Тени.

Тень. Господа, перед вами человек, которого я хочу осчастливить. Вся жизнь он был неудачником. Наконец, на его счастье, я взшел на престол. Я назначаю его своею тенью. Поздравьте его, господа придворные!

Придворные встают и кланяются.

Я приравниваю его по рангу к королевским секретарям.

Мажордом (*громким шепотом*). Приготовьте ему шесть с половиной булочек!

Тень. Не смущайся, Христиан-Теодор! Если вначале тебе будет трудно, я дам тебе несколько хороших уроков, вроде тех, что получил за эти дни. И ты скоро превратишься в настоящую тень, Христиан-Теодор. Займи свое место у наших ног.

Первый министр. Ваше величество, его назначение еще не оформлено. Разрешите, я прикажу начальнику стражи увести его до завтра.

Тень. Нет! Христиан-Теодор! Займи свое место у наших ног.

Ученый. Да ни за что! Господа! Слушайте так же серьезно, как я говорю! Вот настоящая тень. Моя тень!

Ученый играет ва-банк, он не сгибается в сложнейших и труднейших обстоятельствах. Даже под топором палача он не сдается. Это Дон-Кихот из мира сказки. Он неразумен и неблагоприятен перед лицом Тени. И в этом его высшая человеческая, а не алгебраическая разумность. И высшим контролером и побудителем его душевных движений является его совесть — гуманизм, ставший его внутренней потребностью, его духовной культурой. Для Ученого личное счастье человека обязательно. Пока он любит принцессу, он не отказывается от своей любви к ней ни под какими угрозами. Но для него обязательно и счастье всех людей.

Когда отрубили голову Ученому, потеряла голову и его Тень. Тень не может жить без света, нет темного в человеке без светлого, нет подсознательного без сознательного. Только добром и светом паразитически питаются зло и тень. Уничтожить добро и свет в человеке — это значит загубить человека вообще и уничтожить всякую жизнь, включая и возможность существования теневых сторон его личности. И, убедившись в этом, придворные спешат живой водой воскресить Ученого, чтобы заодно спасти и Тень.

Первый министр. Живую воду, живо, живо, живо!

Министр финансов. Кому? Этому? (Тени.— Ю. В.). Но она воскрешает только хороших людей.

Первый министр. Придется воскресить хорошего. Ах, как не хочется.

Министр финансов. Другого выхода нет...

И вот даже Тень поняла свою зависимость от Ученого, она предлагает компромиссы: «Хочешь, я прогоню их всех, Христиан? Я дам управлять тебе — в разумных, конечно, пределах. Я помогу тебе некоторое количество людей сделать счастливыми».

Но Ученый не согласен на то, чтобы «некоторое количество людей сделать счастливыми». Для него условие личного счастья и смысл жизни — гармония человека с миром, счастье всех людей.

Сатирическая пьеса Е. Шварца «Тень» своим реалистическим решением темы внутреннего мира человека и отношения человека к жизни резко противостоит модернистской сатире. В пьесе характерно и другое. Как я уже отмечал, модернисты уходят от анализа центрального источника бедствий, который должен был бы стать главным объектом сатиры (Благодетель, носороги, старуха-начальница и т. д.). Е. Шварц решает проблему зла впрямую, подвергая сатирическому анализу его главного носителя — Тень, в ее важнейших связях с миром. Для реалиста зло, сколь бы таинственным, сколь бы иррациональным оно ни было, может быть художественно осмыслено, осознано и высмеяно, а не только могут быть художественно зафиксированы ужасные и комичные его следствия. И это существеннейший признак реалистической сатиры.

И наконец, еще одно: вопрос о соотношении реального и ирреального в сатире. Посмотрим с этой точки зрения на крупное сатирическое произведение японской литературы — повесть Нацуэмэ Сосэки. Автор использует ирреально-фантастическое для сатирического анализа реального. Герой его повести Кот ведет дневниковые записи: со своей «кошачьей» точки зрения он критикует «общечеловеческие» недостатки, и эта «нечеловеческая» точка зрения придает особую беспощадность сатирической критике. Правда, в конце концов выясняется, что Кот критикует не человека вообще, а буржуазного человека и его жизненные принципы. Характерно, что Нацуэмэ Сосэки использует ирреальное (кот, пишущий дневник) для сатирического исследования таких реальных общественных явлений, для которых трудно найти безусловное пластическое выражение.

Через бесхитростные признания Кота автор иронизирует над самым высшим принципом буржуазного общества — принципом частной собственности: «Откровенно говоря, по моему мнению, небеса созданы для того, чтобы покрывать собой все сущее, а земля — чтобы нести на себе все сущее... Даже такие заядлые спорщики, как люди, — и те навряд ли станут отрицать этот факт. Итак, сколько же труда затратили люди на создание небес и земли? Оказывается, они даже пальцем не шевельнули! Нет такого закона, по которому бы можно было считать своей собственностью то, что тобою не создано. Впрочем, это их дело, но они не имеют права запретить другим ходить там, где им вздумается. Изобретательность людей дошла до того, что они нагородили всюду заборов, набили кольев, разделив земные просторы на земельные участки господ таких-то или таких-то. Это выглядит примерно так же, как если бы они протянули по голубому небу веревки и объявили: «Эта часть неба — моя, а вон та — его». Коль скоро землю продают мелкими участками в один цубо, то почему бы не продавать в розницу воздух, если абсурдно делить небо на квадратные сяку, то столь же абсурдно устанавливать частную собственность на землю. Я твердо придерживаюсь этой точки зрения, а поэтому хожу всюду».

Для модернистов реально-условные образы (например, носороги, старуха-надсмотрщица) служат способом иероглифического обозначения зла и средством отказа от его исследования. Для реалистов, напротив, ирреально-условные образы (Тень, отделившаяся от человека, мыслящий Кот и т. д.) служат способом сатирического исследования пластически неизобразимых важных реальных общественных соотношений и самых разнообразных очагов общественного неблагополучия.

Соотношение реалистической и модернистской сатиры важно рассмотреть в свете одной из центральных общественных проблем XX века. В конечном счете в своем политическом выражении — это проблема демократии и тоталитаризма. Но начинается она не в сфере политики, а в сфере экономики. Современное высокоразвитое машинное производство требует высокой степени централизации промышленности. Эта тенденция по-разному проявляется в современном мире (например, в буржуазном обществе картелирование и трестирование предприятий, организация «общего рынка» и т. д.; в социалистическом обществе — планирование хозяйства).

В политической жизни эта экономическая тенденция вызывает стремление к централизации. С другой стороны, современная промышленность требует высокоинициативного самостоятельного работника. И эта экономическая тенденция находит свое политическое выражение в стремлении к демократизации. Эти два встречных начала — демократизация и централизация — в своем противоречии образуют амплитуду колебаний в жизни разных народов в XX веке. В общественно-политической структуре мира никогда не было такого размаха колебаний от анархии к тоталитаризму, от ограниченного буржуазного демократизма к откровенно фашистским формам государственности, от бюрократизма к народовластию. И, столкнувшись с этим вполне реальным противоречием, модернистское искусство восприняло реальные общественные силы, за ним стоящие, как силы, внеположенные человеку, ему не подконтрольные, непознаваемые. Оно оказалось не в состоянии осмыслить это реальное положение и стало рвать некую инфернальную злую волю, вызывающую бедствия людей и обрекающую их на страдания.

Демократический централизм — принцип социалистического общества, емкая общественная форма, способная вместить в себя и разрешить важнейшие противоречия современной экономики. Искусство социалистического реализма выступает провозвестником и защитником этой формы общественной жизни.

**Некоторые
особенности
современной
сатирической
структуры**

Зигмунд Фрейд в книге «Остроумие и его отношение к бессознательному» задается вопросом: в содержании художественной мысли заключено остроумие, или остроумие кроется в самом способе ее выражения? Фрейд

приходит к выводу, что характер остроумия возникает «не за счет мысли» и его источник «следует искать в форме выражения»³². Для Фрейда комедийная структура — это чисто формальная структура.

Эту мысль Фрейд доказывает, анализируя одну из гейневских острот. В «Путевых картинках» Г. Гейне выводит образ Гирш-Гиацинта, который хвастает перед поэтом своими отношениями с Ротшильдом и в заключение говорит: «И вот — пусть меня накажет бог, господин доктор, если

³² З. Фрейд, Остроумие и его отношение к бессознательному, М., 1925, стр. 21.

я не сидел подле Соломона Ротшильда, и он обращался со мною совсем как с равным, совсем *фамиллионерно*».

По поводу этой остроты Фрейд пишет: «Мысль может найти свое выражение в общем в различных разговорных формах — следовательно, в словах, — которые могут очень верно передавать ее. В речи Гирш-Гиацента мы имеем определенную форму выражения мысли и, как мы догадываемся, особенную, своеобразную форму, не ту, которая легче всего может быть понята. Попытаемся выразить эту же мысль по возможности верно другими словами». Действительно, на первый взгляд З. Фрейд и его предшественник и союзник в этом вопросе Т. Липпс правы: Гейне хочет сказать, что обращение было фамильярным, но носило тот именно общеизвестный характер, который обычно не доставляет удовольствия благодаря привкусу миллионерства. По мысли Фрейда, ничего не изменится в этой мысли, если ей будет дана другая форма изложения: «Ротшильд обошелся со мной как с равным, совсем *фамиллярно*, насколько это может сделать *миллионер*. Снисходительность богатого человека включает в себе всегда что-то неудобное для того, кто испытывает ее на себе». Кажется бы, содержание мысли не изменилось, изменилась лишь форма, а острота исчезла. На этом основании Фрейд делает вывод: «Характер остроумия проистекает в этом примере не за счет мысли»³³.

Ни Фрейд, ни Липпс не замечают, что в «подмене», которая производится ими в гейневском тексте, меняется не только форма выражения мысли, но и само ее содержание и эстетическое качество. В этом все дело. И экспериментальный прием, используемый Липпсом и Фрейдом, при верном его истолковании подтверждает как раз положение, противоположное их выводу. Остроумие имеет не только особую форму, но и обуславливающее эту форму особое художественное содержание.

Комедийный замысел, сатирическое содержание требуют соответственной комедийной формы. К сожалению, это не всегда учитывается нашими сатириками. Поэт Валентин Берестов в своем стихотворении «Статуя под покрывалом. (Подражание древним)» задался целью осмеять бюрократов, лишаящих художника радости истинно твор-

³³ З. Фрейд, Остроумие и его отношение к бессознательному, стр. 21.

ческого волнения и устаналивающих на пути скульптора препятствия, мешающие творчеству.

Скульптор в волнении: сейчас падет покрывало со статуи:

Площадь народом полна, люди открытия ждут.
Что ж волноваться? Твой труд утверждён и одобрен,
Он сквозь инстанции так благополучно прошёл...

Комедийный замысел в этом стихотворении не нашёл своего точного творческого воплощения. Художественная форма органически не сплавлена с содержанием. Почему эта тема воплощается в форме «Подражания древним», — а вернее сказать, через *пушкинскую* форму подражания древним, выработанную в ряде стихотворений великого поэта? Для обращения к этой «вдвойне» подражательной форме в стихотворении Берестова нет никакого внутреннего обоснования. Иное дело у Пушкина, например, в эпиграмме «К переводу «Илиады». Там эта форма «подражания древним» несёт смысловую комедийную нагрузку, *пародируя* переводческую манеру Гнедича и усиливая сатирический эффект стихотворения:

Крив был Гнедич-поэт, преложитель слепого Гомера,
Боком одним с образцом схож и его перевод.

Конечно же, здесь форма не безразлична к содержанию, она органически слита с ним, служит ему, помогает донести до читателя сатирический смысл этой миниатюры.

Попробуем задуматься над художественной структурой сатиры.

Важная особенность сатирического мышления — охват существенных общественных явлений и выражение отношения к ним, а также спрессовывание, концентрирование жизненного материала на минимальной художественной площади. Можно чисто экспериментальным путем доказать, что затягивание комедийного сюжета на одно лишнее звено или лишнее слово в сатирическом каламбуре, как лишняя строфа в эпиграмме, не просто излишне перегружают или утяжеляют произведение, а убивают его комедийное достоинство.

Астрономия знает сверхтяжелые звезды, обладающие небольшими размерами и огромной массой. Кусочек звездного вещества величиной со спичечную коробку, взятый от такого астероида, может весить многие сотни килограм-

мов, даже тонны. Все дело в том, что в этих карликовых звездах вещество в колоссальной степени спрессованно, оно состоит сплошь из одних ядер (без окружающих их электронов). Ядра поэтому максимально приближены друг к другу, между ними почти нет пустого пространства. Примерно такую структуру имеет современная сатира. Великое сатирическое искусство состоит из одних ядер самой острой общественной проблематики, которая не может быть разбавлена никакими пустотами, даже если эти пустоты «напряжены» и находятся в поле действия смыслового «ядра» произведения. Такая структура сатиры возникла не сразу, ее еще нет не только в аристофановских, но даже и в шекспировских комедиях или «Опытах» Монтеня, которые в данном отношении (сгущения, концентрации) не отличаются от произведений других родов. Однако во всем реалистическом искусстве новейшего времени, во всей большой новейшей комедиографии мы встречаем это концентрированное «звездное вещество» смеха.

Жан Поль, отмечая эту особенность комедийной структуры, писал: «Краткость — душа и тело остроумия, и даже оно само»³⁴.

И там, где этот сформировавшийся закон максимальной концентрации самих «ядер» общественно острого жизненного материала нарушается сатириками, там разрушается структура современного сатирического произведения и оно не производит должного художественного воздействия.

В журнале «Крокодил» было опубликовано большое (в сто строк) сатирическое стихотворение «Нана». В нем осмеивался человек, который в молодости писал имя своей возлюбленной на партах и скалах, а в солидном возрасте, вспомнив об этих юных проказах, устыдился своего прошлого. Само имя возлюбленной — Нана — звучит несколько двусмысленно и придает особый колорит любовным похождениям посолднейшего юнца. Но хуже то, что большое сатирическое стихотворение (почти сатирическая поэма) направлено против весьма частного недостатка. Сатира — это артиллерия смеха. А как известно, по воробьям из пушек не стреляют. Для решения темы «Нана» достаточно было бы элементарной рогатки.

С некоторым основанием упрек в нерациональном использовании поэтической площади можно отнести к стихо-

³⁴ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, § 28.

творению Массы и Червинского «Пришла в учреждение бумага». Это стихотворение посвящено общественно значимой и острой теме — борьбе с бумажной волокитой, с бюрократизмом. Вл. Масс и Мих. Червинский — известные читателю талантливые юмористы, и стихотворение их написано весьма профессионально.

Легенда, а может быть, сага...
А впрочем, баллада скорей:
Пришла в учреждение бумага,
Был номер входящий на ней.

И дальше повествуется о том, как сия бумага вступила с другою бумагою в связь и от них на свет появилось множество бумаг-малюток. И вот уже учреждение завалено бумагами:

Оттуда все глуше и глуше
Доносится голос живой,
Как будто бумажные души
Живут за бумажной стеной.
И даже о том, что им тяжко,
Что страшен бумажный им ад,
Одни говорят по бумажке,
Другие бумажки строчат...

Казалось бы, конец. Но нет:

Мы тоже достали бумагу,
И мы написали на ней
Легенду, а может быть, сагу,
А впрочем, балладу скорей.

Ну, теперь уж конец? Нет:

Балладу, в которой мы важный
Вопрос поднимаем опять:
Микроб волокиты бумажной
Пора наконец доконать!

Теперь уже все! Но авторы продолжают:

Мертвит все живое на свете
И все погружает во мрак
Цепная реакция этих
Шуршащих входящих бумаг.

И это еще не конец:

И вот потому-то решились
Бумагу мы взять в оборот...
И с нами вполне согласился
Два каменных льва у ворот,

Вот теперь действительно конец. Но почему? Ведь с таким же успехом можно продолжать это стихотворение.

Авторы не в состоянии остановиться, потому что никак не могут найти острой комедийной развязки, в которой была бы спрессована, сконцентрирована комедийная мысль. От этого и происходит медленное умирание стиха, читатель вынужден быть свидетелем агонии комедийности.

Для сатирика очень важно умение найти комедийную развязку произведения. В басне концовка — комедийная мораль; в сатирическом стихе — чаще всего — острота.

Острота — комедийный афоризм, сгусток комедийной мысли, в котором и без того спрессованное комедийное вещество достигает неимоверно высокой степени концентрации. Острота коротким кинжальным огнем добывает раненого смехом противника. Разница между общим текстом комедийного стихотворения и его концовкой должна быть такая же, как между графитом и алмазом. Графит и алмаз из одного вещества — углерода. Но в алмазе — углерод, обработанный огромным давлением и колоссальной температурой. Алмаз — это квинтэссенция графита. Острота — это алмаз комизма, это комизм, спрессованный и сконцентрированный в драгоценную каплю чистого и светящегося юмора, это комизм, достигший особенно высокой эмоциональной температуры. Не хватает финалам многих наших сатирических стихов остроты как формы подведения идейно-художественных итогов сказанному, как способа комедийной развязки темы стихотворения. Можно сказать, что в сатирическом стихотворении — промедление смерти (смеха!) подобно.

О том, насколько важна для сатиры концентрация жизненного материала, свидетельствуют творческие результаты невольно проведенного журналом «Крокодил» своеобразного конкурса на лучшее стихотворение о «Раке» между ленинградским автором Лазарем Мартыновым (1958, № 2), чебоксарским автором Надеждой Черепановой (1958, № 7), симферопольцем А. Малиным (1958, № 9).

Л. Мартынов в стихотворении «Рак и Рачонок», написанном по мотивам армянского народного творчества, пишет:

В какой-то илистой речонке
Однажды Рак сказал Рачонку:
— Все ходят прямо и вперед,
А ты совсем наоборот:

То пятишься, то ходишь криво!
— Подумаешь, какое диво! —
В ответ услышал Рак.—
Но ты и сам ведь ходишь так!

Случается и среди людей:
Родители бранят своих детей
За их пороки,
К себе же не бывают строги.

Стихотворение Лазаря Мартынова растянуто, в нем комедийная мысль расплылась, нет ее концентрации, нарушен закон «алмаза», закон «звездного вещества» смеха. Л. Мартынов явно «сходит с круга» в этом несколько странном соревновании на лучшего, наиболее комедийного «рака».

Но вот стихотворение Н. Черепановой «Своя точка зрения»:

Казалось Раку все наоборот:
Все пятится назад.
Лишь он идет
Вперед.

А вот как решает эту же тему А. Малин в стихотворении «Мнение рака».

Осведомился Рак, увидев самолет:
— А он летает задом наперед?
Что? Не летает? — удивился Рак.—
Зачем же выпускают всякий брак!

Этот конкурс на лучшего «рака», безусловно, выиграл А. Малин: его стихотворение действительно остроумно. Но почему мы отдаем предпочтение стихотворению А. Малина перед стихом Н. Черепановой, ведь оба они одинаково лаконично излагают одну и ту же комедийную мысль?

Здесь мы сталкиваемся с еще одной чертой структуры сатирического произведения — парадоксальностью хода комедийной мысли, ее заостренностью или, скажем еще более обобщенно, некоторой деформацией образа. В стихотворении А. Малина комедийная мысль более заострена, она более парадоксальна.

На обложке одного из номеров «Крокодила» (1957, № 28) была опубликована карикатура К. Елисеева, вторгающаяся в сферу эстетики самым неудачным образом. На рисунке был изображен писатель, рассматривающий в лупу восседающего за столом маленького бюрократа, ко-

торый перечеркивает чей-то проект и кому-то грозит красным карандашом. «О! Из этого типа я сделаю героя своего романа», — гласит подпись под карикатурой. Художник, очевидно, хотел включиться в очередную кампанию по борьбе с очернительством нашей действительности. Но на деле художник как бы стал обезоруживать наших сатириков, выбивая из их рук важнейший сатирический инструмент — увеличительное стекло. Для сатирика как раз важно умение взглянуть на бюрократа именно через увеличительное стекло. Такой поворот важной, имеющей безусловно принципиальное значение темы особенно непростителен «Крокодилу», который в первую очередь должен развивать и у авторов и у читателей любовь к сатирическим формам вторжения в жизнь.

Когда говорят о значении преувеличения и заострения для гневного бичующего осмеяния, сразу же возникают перед мысленным взором читателя сатирические образы Л. Толстого, лишенные обычно черт преувеличения и заострения. Эти образы соответствуют общему толстовскому стилю, в котором правдоподобность, натуральность картин жизни весьма существенна. Поэтому у Толстого мы не встретим таких фигур, как Плюшкин, Угрюм-Бурчеев. «Толстой изображает отрицаемых людей так, что часто о них и особенно дурного нечего сказать. И все-таки испытываешь то чувство, которое испытал однажды Пушкин, встретив случайно на прогулке царя: «Двадцати минут не поговорил, а как запахло подлюстью!»³⁵

Толстой, как правило, не рисует широких сатирических картин, и в его творчестве сатира выступает чаще всего не как самостоятельный литературный род, а как некое сатирическое подсвечивание и, если можно так выразиться, оттенение в основном несатирических образов. Впрочем, в «Плодах просвещения» явно дает себя знать общая сатирическая структура произведения, и в «Воскресении» ощущается сатирический склад романа. Толстой с точки зрения близкого к природе патриархального крестьянства осуждает дворянское и буржуазное бытие. И способом его сатиры как раз и становится контрастное сопоставление ненормальности внешней и внутренней жизни господ с естественными, натуральными жизнью, бытом и взглядами на мир патриархальных крестьян.

³⁵ М. Щеглов, Литературно-критические статьи, М., 1958, стр. 151.

Преувеличение и заострение в сатире есть проявление более общей закономерности: деформации образа, способствующей выявлению наиболее существенных пороков, жизненных явлений, достойных сатирического осмеяния.

И эта всеобщая закономерность сатиры даст себя чувствовать даже в «натуральном» стиле Толстого, как только в него проникает сатирическое начало. Гоголевская сатирическая деформация, при которой часть выступает представителем и характеристикой сути целого (вспомним, например, структуру повести «Нос»), используется и Л. Толстым. М. Щеглов, исследуя сатиру Л. Толстого, показал, что реформа 60-х годов сказалась в жизни Ивана Ильича тем, что он, «несколько не изменив элегантности своего туалета... перестал пробривать подбородок и дал свободу бороде расти, где она хочет».

М. Щеглов пишет по этому поводу: «Разве не вполне гоголевский или щедринский гиперболический символ либеральных «свобод» и гражданской оппозиции эта растущая «на свободе» либеральная борода, в которой заключается весь либерализм Ивана Ильича?»³⁶

Сатира Л. Толстого в высшей степени своеобразна в силу натуральности, правдоподобности при обрисовке картин жизни, столь свойственной стилю великого художника. И все же общие закономерности современной сатирической структуры прокладывают себе дорогу и в этом самобытном и, казалось бы, «неуютном» для комедийного изобличения творчестве. Примечательно, что М. Щеглов на основе тщательного и тонкого анализа особенностей творчества Л. Толстого приходит к следующему выводу о структуре собственно сатирического произведения:

«Если в центре произведения находится сатирический образ, тип, то для того, чтобы быть истинно сатирическим образом, в котором вполне выявлен комизм безобразного, он не должен сохранять форму элементарного правдоподобия, безусловного сходства с реальностью. Образ в сатире всегда подвержен тенденциозной деформации, «искажению» сравнительно со своим прототипом.

Чтобы сатирически осмеять эстетический культ рыцарских подвигов, худосочную и холодную романтику, нужно было посадить хитроумного гидальго на тощую клячу, нахлобучить на него бритвенный таз и пустить сражаться с ветряными мельницами. Чтобы были «вдрызг высмея-

³⁶ М. Щеглов, Литературно-критические статьи, стр. 149.

ны», по словам Ленина, бесконечные бюрократические заседания, понадобилось, чтобы в стихотворении действовали половинки людей — «до пояса здесь, а остальное там». Это случаи крайние; но, независимо от степени осуществления, тенденция сатирического стиля всегда такова»³⁷.

Если такой «натуральный» по стилю художник, как Л. Толстой, подводит исследователя к утверждению, что деформация составляет особенность сатиры, то, видимо, это всеобщая и сущностная ее особенность, обретающая на разных этапах художественного развития у разных писателей различное выражение, но всегда присутствующая в том или ином виде.

В этой связи можно еще раз обратиться к истокам процесса и попробовать отыскать эту черту в простейшей элементарной «клеточке» сатиры, где ее природа предстает еще в самом неразвитом, но зато и в самом очищенном виде.

Подвергая насмешкам своего обидчика, крестьяне обмазывались винным осадком. Это непосредственно объясняется желанием не быть узнанным и боязнью ответных действий со стороны осмеиваемого. Такое объяснение общепринято, но оно не схватывает всей сложности вопроса. Прежде всего вспомним еще раз, что по общему признанию, опирающемуся на многие древние свидетельства, подобные высмеивания обидчиков происходили ночью, когда и без обмазывания винным осадком комедийного импровизатора было бы узнать довольно трудно. Кроме того, этот обычай древних сельских комедиантов должен быть нами сопоставлен с более широким явлением, присущим веселым праздничным обрядам в честь бога Диониса у греков и присущим подобным обрядам у других народов. Я имею в виду *ряженье*. Самодеятельный народный актер-импровизатор, выступая в качестве творца комедийного образа и в качестве творца и носителя сатирического насмешливого смеха, считает пужным изменить свой естественный вид, он сменяет наряд (рядится), он иногда надевает маску, а в других случаях обмазывает лицо винным осадком. Все это явления одного художественного рода. И я полагаю, что желание быть неузнанным здесь есть побочное, второстепенное, привходящее, а главное и основное — это рождение определенной сатирической структуры, всегда связанной с известной деформацией привычного образа, с пе-

³⁷ М. Щеглов, Литературно-критические статьи, стр. 147.

которым нарушением внешнего правдоподобия, помогающим выявить художественную правду.

Такое же соединение одной из возможных побочных функций художественного приема с самой структурой сатиры происходит в иносказании. Эзоповская манера письма часто использовалась, чтобы истинные намерения художника были не сразу узнаны и произведение прошло через цензуру. Но неверно было бы трактовать эту манеру как простое средство тактической хитрости, помогающее обойти чей-то контроль. Эзоповская манера, иносказание — важные средства сатирической выразительности. Художественное значение этой манеры состоит в том, что в ней в острой форме проявляется общая сущностная особенность не только сатиры, но и всякой остроумной манеры письма. Эзоповский язык предполагает развитую активность читательского восприятия, без которой нет истинного остроумия.

С деформацией сатирического образа связана еще одна общая особенность сатирической структуры: единство гармонии и дисгармонии. Плавное развитие сатирического образа всегда вдруг перебивается срывом. В сатире постоянно пульсирует ритм и вторгается аритмия. Аритмический перебой входит в сатиру то как буффонадные сцены (например, в «Ревизоре» Гоголя сцена подслушивания Бобчинским первого разговора городничего и Хлестакова, когда этот городской сплетник неожиданно для себя влетел в комнату, или сцена опьянения Хлестакова и т. д.), то как лирическое и даже патетическое начало (отступления в «Мертвых душах»).

Я уже говорил ранее о роли неожиданности в комическом. Смех как комедийная реакция в известном смысле есть особое эмоционально окрашенное критическое удивление. «Да ну? — Не может быть. Ах, черт возьми, а я не знал, что такое возможно, но это же никуда не годится. Как хорошо, что я вовремя понял, что это плохо. Надо с этим как-то сладить. Нет, право же, это плохо, это не сообразуется ни с какими высшими целями жизни. Ну, попался, голубчик! Теперь тебя весь мир осмеет и ославит. Жаль, что я раньше этого не знал. Ну ничего, теперь уж я с этим совладаю», — таков примерно подтекст, таково «подводное течение» сатирического смеха. Радость узнавания, радость открытия одухотворяет этот смех. И эффект неожиданности, всегда заложенный в комедийном образе, усиливает, подогревает эту радость узнавания.

Без неожиданности нет комического. В структуре сатиры эта особенность комического осуществляется главным образом через перебой ритма, через аритмию, вторгшуюся в сатиру и «подогревающую» комедийность ее образов. В этом перебое ритма заложена, «запрограммирована» неожиданность, важная для комедийного эффекта произведения.

Комедийная и трагедийная структуры принципиально отличны. В трагедии действие устремлено вперед, и неумолимой внутренней силой оно движет существующий художественный мир к его катастрофе, взрыву и переходу в новое состояние. В комедии, напротив, всякий раз происходит возврат действия к исходной ситуации. В сатире же действуют одновременно закономерности как трагедийной, так и комедийной структуры. В сатире всякий раз на новой основе происходит возврат действия к исходной ситуации, в которой раскрывается (всякий раз все более глубоко) внутренняя несостоятельность данного художественного мира. Этот мир изнутри разрушается, взрывается смехом, потом он пробует утвердиться, не меняя своей сути, в чем-то другом, найти выход в иных формах бытия, но вновь действие возвращается к исходной ситуации: взрыву и разрушению смехом внутренне несостоятельного мира.

Все действие «Ревизора», например, движется между двумя точками: Хлестаков-ревизор — Хлестаков-фитюлька: городничий уладил все дело, ублажил ревизора — Хлестакова, ан нет, на самом деле не все улажено, Хлестаков чем-то недоволен, дело опять улаживается, ан нет — Хлестаков-то вроде бы и поверил «наветам» на городничего, дело опять улаживается. Хлестаков хочет даже жениться на дочери городничего, ан нет, он не прочь приволокнуться и за матушкой, дело опять улаживается, ан нет, Хлестаков вовсе не ревизор, а фитюлька. Призрачность прочного положения городничего, постоянное разрушение строимого им мира собственного благополучия, основанного на поспрашивании других людей, — такова содержательность структурной формы гоголевской сатиры. И эта содержательность сатирической формы имеет не частное, не местное, а всеобщее значение. Этот закон действует во всяком развитом сатирическом произведении.

Эмоционально-критическое содержание сатиры, деформированность сатирического образа, ритм и аритмия, гармония и дисгармония сатирического произведения, особое

его построение, рассчитанное на активное, вооруженное положительными представлениями восприятие, рассчитанное на способность самостоятельно противопоставить изображаемое идеалу, постоянный возврат действия к исходной ситуации, вскрывающей несостоятельность изображаемого автором мира, и т. д. — все это сущностные черты сатирической образной структуры. История лишь варьирует содержание, выразительную силу и характер проявления этих черт. Так исторически меняются исходные положительные эстетические представления: личное мнение и личный вкус, мера, норма, эстетический идеал — таковы важнейшие исторические ступени этих изменений. Исторически меняется степень и характер деформации сатирического образа. В реалистическом искусстве сатирический образ обретает эстетическую многогранность, это эстетически богатый образ.

**Эстетическое
богатство
реалистической
сатиры**

Современная сатира — эстетически богатое, многоплановое искусство. Только тот комедийный образ художественно значителен, который светится многими эмоциональными крас-

ками, в котором звучат и гнев, и негодование, и смех, и пафос, и ощущение трагических последствий существования зла. Эстетическое богатство сатирического образа предполагает, что он, не переставая быть сатирическим, выражает и многое другое — и трагическое, и безобразное, и возвышенное, — что этот образ, будучи выписан в сатирической гамме, эстетически многоцветен, богат оттенками, переливается всеми цветами радуги. В этом плане в высшей степени примечателен творческий опыт Бертольта Брехта.

Конечная идейно-эстетическая оценка явления в искусстве Брехта вырастает из сложной системы опровержений, исключений, выявлений рациональных зерен во всех возможных этико-эстетических оценках данного явления и путем творческого нахождения такой единственно возможной вершины, с которой оно предстает в своей определенности, в своем реальном свете, своей действительной общественной значимости. Все это особенно вышукло, остро проявляется в написанной Брехтом в 1939 году пьесе «Приговор Лукуллу».

Брехт мог бы предпослать этой пьесе саркастическое посвящение, стоящее под известной картиной Верещагина «Апофеоз войны», изображающей гору черепов, над

которой властвуют черные вороны. Да, посвящение — всем великим завоевателям прошлого, настоящего и будущего времени — было бы весьма кстати рядом с заголовком «Приговор Лукуллу». Все поджигатели войн, агрессоры, «великие полководцы» — завоеватели находят в этой пьесе такой же страстный и беспощадный приговор, каким клеймен Лукулл. Однако это суждение не есть нечто искусственно заданное в завязке пьесы, оно сложный, конечный интегральный результат, к которому и автор и его зритель приходят через цепь сопоставлений, раздумий, доказательств, через детальное изучение всех существенных подробностей жизни и деятельности Лукулла, всех возможных оценок этого характера, через самый беспристрастный и самый страстно заинтересованный в истине суд над великим завоевателем.

Великий римский полководец-завоеватель умер, идет погребальная процессия — так начинается пьеса Брехта. Полный итог деяний человека легче всего и точнее всего можно подвести после его смерти. Потому исходная ситуация пьесы и сама ее завязка способствуют постановке и решению вопроса: как верно оценить жизнь, деяния знаменитого военачальника.

И вот зритель всходит на первую ступеньку, с которой вопрос кажется очень простым и ясным. Хоронят Лукулла — официальная точка зрения Рима на этого полководца, оценка его деяний со стороны государства-захватчика весьма недвусмысленна. Глашатай возвещает:

Слушайте все! Умер великий Лукулл!
Полководец, который завоевал Восток,
Сверг семерых королей,
Наполнил богатствами наш Рим.
Перед его катафалком,
Который несут солдаты,
Шествуют виднейшие мужи могучего Рима...
Будет дивиться народ его чудесной жизни.

Этой официозной, восхваляющей Лукулла оценкой проникаются многие и многие из тех, кто провожает тело полководца. Вот уже голосу глашатая нестройно вторят восхищенные голоса его современников:

Помните о непобедимом, помните о могучем!
Помните, как дрожали обе Азии!
Помните о любимце богов и Рима!
Помните, как проезжал он по городу
На золотой колеснице.

Велик Лукулл — «любимец богов и Рима»! Нетленна память о нем. Прекрасно его прошлое! Светом славы освящено его имя в веках. Он будет образцом для будущих поколений. Он войдет в хрестоматии, и его деяния будут изучать дети. Так в оценку Лукулла, казалось бы, входит точка зрения будущего. Хор детей славит Лукулла:

В хрестоматиях
Пропечатаны имена
Великих полководцев.
Кто хочет стать таким же,
Тот заучивает наизусть их дела,
Изучает их славную жизнь.
Нам предназначено
Идти по их стопам,
Подняться над толпой. Наш город
Горит желанием вписать,
Когда придет время, и наши имена
В скрижали бессмертных.
Секст завоюет Понт.
А ты, Флакк, захватишь три Галлии.
Ты же, Квинтилиан,
Шагнешь через Альпы!

Как сладостно заманчива слава, как заразителен пример великой жизни Лукулла. Как хорошо быть великим завоевателем. Сколько у Лукулла подражателей среди нового поколения, воспитываемого в духе уважения к подвигам выдающегося полководца! История оценит и возвеличит это имя... Но вот в хор славословия современников и потомков вдруг врывается диссонирующая нота. Лукулл похоронен. Почести отданы. Официальная часть торжественно-траурной церемонии окончена. Зрители расходятся. И живые солдаты по-своему прощаются с мертвым военачальником-завоевателем. У них свой счет к нему и своя оценка его деяний. Непочтительно и дерзко обзывают они Лукулла бранно-презрительной кличкой Лакалл:

Лакалл!
Мы в расчете, старый козел.
Эй, в ногу!
Пошли-ка, ребята,
Хоть здесь и богато, —
Но хорошего понемногу.
Слава-то славой,
Но надобно жить...
.

Это уже совсем не то, что говорит официоз-глашатай. Прислушиваемся к голосам на улицах Рима — и здесь две

противоположные точки зрения перекликаются, сталкиваются, борются. По-разному толкуют о Лукулле люди из народа и купцы:

Первый купец
Подумать только: он добрался до Индии.

Второй купец
Но к тому времени,
Увы, уже выдохся.

Первый купец
Помпей перед ним щенок,
Рим без него бы погиб.
Какие победы!

Второй купец
Везло!

Первая женщина
Никакой шумихой
Не вернуть мне
Моего милого Реуса,
Погибшего в Азии.

Первый купец
А кое-кто
Благодаря ему
Сколотил себе состояние.

Вторая женщина
Мой брат тоже не вернулся домой.

Первый купец
Все знают, сколько принес он Риму
Одной только славы.

Первая женщина
Если бы они так не врали,
Никто б не попался к ним на крючок.

Первый купец
Героизм,
К сожалению, вымирает.

Из этой разноголосицы и пестроты, из этого мерцания красок и мнений, из этой мозаики впечатлений еще не складывается общая картина. Луч света вырывает лишь некоторые, но важнейшие и существеннейшие детали фрески. Ясно, что вопрос поставлен актуальный, животрепещущий — кто он, великий полководец-завоеватель, благодетель народа или преступник, польза или зло захватническая война?! Зло? Но она обогащает Рим, дает ему рабов и золото и, в конечном счете, является важнейшим средством существования империи. Благодетель? — Но она уносит жизни сыновей Рима! Она приносит и свои золотые и свои кровавые плоды. Что же важнее? Вспомним, что пьеса написана в 1939 году, когда фашистская Германия развязала пожар мировой войны. Вспомним, что Гит-

лер, как и в свое время полководцы древнего Рима, стремился превратить войну в средство господства Германии над миром. Гитлеровцы пропагандировали войну как средство процветания Германии, как разумный и вполне гуманный путь к богатству, славе, бессмертию... Вспомним об этом, и мы поймем, насколько актуальной, злободневной, буквально сиюминутной была эта пьеса, сохраняющая, как и всякое большое художественное творение, созданное для своих непосредственных современников, актуальность и важность сегодня.

Мы слышали голос глашатая, разноголосицу провожающих, голоса солдат, купцов и женщин из народа.

Теперь зритель как бы поднялся на следующую ступеньку, с которой Лукулл и его деяния видны в новом свете. Но кто же он — Лукулл или Лакалл, любимец богов и Рима или старый козел, проклинаемый солдатами, бывшими соратниками и сподвижниками, ветеранами походов, благодетель и обогатитель Рима, осыпавший золотом город, или убийца сыновей Рима, обагривший город кровью, исторгнувший материнские слезы из глаз, одевший сестер, матерей и невест в траур? Итак, вопрос поставлен, даны два противоположных ответа, зритель задумался над вопросом, взятым в его сложности и противоречивости, противоречие намечено и вскрыто, пьеса завязана. Как теперь все это разрешится? Художественная логика пьесы приведет нас к правильному ответу.

Лукулл попадает в царство теней, здесь неподкупный и справедливый суд должен оценить деяния, вынести определение и решить, чего достоин полководец — порицания или похвалы, памяти или забвения, славы или осуждения... Перенесение Брехтом действия в нереальное место, в царство теней — вполне реалистический прием, продолжающий традиции лессинговской просветительной драмы: создание таких экспериментальных обстоятельств, в которых суть характера раскрывалась бы с наибольшей полнотой, ясностью и определенностью.

Лукулл выключается из обычной и привычной для него обстановки славословия и восхваления (за которыми, впрочем, как мы видели, стоит скрытое до времени недовольство, ропщущее осуждение и далеко не почтительное отношение некоторых слоев народа) и попадает в новую «нейтральную», беспристрастную обстановку. В царстве теней людям уже не нужны богатства, а с другой стороны, им не грозит опасность потерять жизнь. Брехт создает

такие экспериментальные обстоятельства, которые способствуют истинному беспристрастному и неподкупному суду над Лукуллом. И судят Лукулла люди из народа (бывший пекарь, крестьянин, учитель, куртизанка, торговка...), обогащенные и умудренные опытом прожитой и уже безвозвратно потерянной жизни. Этим людям Лукулл известен прежде всего лишь как Лакалл. Защитник же, которого просит вызвать Лукулл с «полей блаженства», — Александр Македонский — им, оказывается, неизвестен. А все свидетели говорят не в пользу обвиняемого. Он жестоко убивал людей и разрушил пятьдесят три города. Для чего? Для добычи золота и рабов. Но и народу Рима эти ценности, как оказывается, тоже не доставались, а шли лишь на обогащение и без того богатых. И свидетели и судьи склоняются к мнению: Лукулл — преступник. Тогда Лукулл пытается отвести суд. Торговка, по его мнению, ничего не смыслит в войне. Но эта увертка Лукулла разоблачается. Торговка отвечает Лукуллу: «О, я смыслю в ней! Мой сын. Мой сын погиб на войне» — и рассказывает историю гибели своего сына и мучений матери. И суд признает: «Мать погибшего смыслит в войне».

Но вопрос осложняется: оказывается, война принесла и некую пользу крестьянину. Солдаты Лукулла привезли с Востока в Рим вишневые деревья, о которых крестьянин с восторгом говорит:

Когда добыча из обеих Азий
Давно сгниет, истлеет, прахом станет,
То этот лучший из твоих трофеев
Все будет жить, весною распускаясь
И белым цветом трепеща на склонах,
И всех живущих радовать цветеньем.

Однако судьи, поразмыслив, решают, что был и другой, более разумный способ добывать единственно полезный для народа трофей колоссальных завоевательных войн Лукулла — вишню. Учитель говорит:

Вишневое дерево! Это
Завоевание мог бы он сделать
С одним человеком. А он
Восемьдесят тысяч спустил сюда вниз.

И тогда судья выдвигает обобщающий аргумент против Лукулла:

При нашествиях и завоеваниях
Растет лишь одно царство —
Царство теней.

Захватчики множат «недожитые жизни», они сеют смерть и не несут никакого блага никакому народу — *ни народу завоеванному, ни народу-завоевателю*. Именно в этом смысл всего разбирательства дела Лукулла и приговора суда над ним.

Могучим и грозным приговором всем поджигателям войны, всем захватчикам звучат заключительные слова рабов:

Долго ли будут еще возвышаться
Они и ему подобные
Нелюди над людьми
И приказывать, подымая
Свои ленивые руки,
И бросать в кровавые войны
Народы друг против друга?
Долго ли
Будем терпеть их мы и все наши?

И *приговором истории* над всеми захватчиками, поработителями, колонизаторами, поджигателями войн звучит единый голос всех судей и свидетелей:

Да, да, в нети его! И в нети
Всех таких, как он!

Так Брехт подводит своих зрителей к *доказанному, всесторонне возвышенному, обдуманному, проверенному на опыте разных жизней, опирающемуся на рассмотрение всех доводов за и против, на сопоставление всех возможных мнений и оценок* единственному ответу, к единственно верному решению, к единственно истинному приговору. Так через сложность, а не минуя ее, Брехт идет к простоте, через многозначность — к однозначности, через многогранность — к определенности и единству в оценке характера.

Лукулл, как и все ему подобные захватчики и поработители народов, — преступники против человечества, и они, эти нелюди, заслуживают и физического и исторического небытия. Таков вывод Брехта.

По самой своей природе сатира демократична. Она воистину — плод развившейся цивилизации. Смех в высшей степени коллегияльная инстанция и предполагает эстетическую общность людей, развитую общественность. Любопытный в этом отношении пример приводит А. Бергсон. Во время вдохновеннейшей проповеди известного на

всю округу проповедника только один человек никак не реагировал — не смеялся и не плакал. Когда его спросили о причинах такого равнодушия и бесчувственности, он ответил: «Я не из этого прихода». Смех — общественная реакция, он имеет коллективистский характер, он предполагает некую общность людей. Плакать можно и в одиночку, смех предполагает общение.

Сатира — острая общественная критика, рассчитанная на организацию и определенное ориентирование общественного мнения. Этой своей природой сатира родственна демократическим общественным тенденциям. В самых дальних исторических истоках сатиры уже ясно видна ее демократическая суть и направленность. Исследователи древнейших видов словесного искусства отмечают эту ее особенность: «Многие анекдоты о проделках мифического героя представляют собой пародийную интерпретацию мифов творения или карикатуру на шимпанзе, сатирическое изображение тех или иных обрядов. Это *зародыши народной демократической сатиры*, выражающей протест против строгой регламентации поведения человека в первобытном обществе и против складывающейся касты шаманов»³⁸.

Своим рождением сатира обязана демократии.

Аристотель («Поэтика», гл. III) отмечает, что на «открытие» комедии заявляют притязания дорийцы; мегарцы утверждают, что она возникла у них во времена демократии, которая установилась после изгнания тирана Феагана (около 590 года до н. э.). «В зачаточном состоянии, — сообщает далее Аристотель, — комедия перешла из Сицилии (в Афины)» («Поэтика», гл. V). Дж.-П. Магаффи по этому поводу пишет: «Политические и социальные вольности демократии благоприятствовали требованиям комедии, и скрытые в ней политические свойства завоевали ей громкую славу благодаря старинной аттической школе Аристофана»³⁹. И далее: «Все старинные филологи и специалисты по истории комедии прямо связывают ее развитие с судьбами афинской демократии, которая одна только могла терпеть ее откровенный и личный характер»⁴⁰.

На эту же демократическую природу пракомедии обращает внимание и И. Тронский: «В древнегреческом быту

³⁸ Е. М. Мелетинский, Герой волшебной сказки, М., 1958, стр. 10.

³⁹ Дж. - П. Магаффи, История классического периода греческой литературы, т. I, М., 1882, стр. 366.

⁴⁰ Там же, стр. 388.

комос иногда служил средством народного протеста против каких-либо притеснений, превращался в своего рода демонстрацию»⁴¹.

Будучи рождена и вскормлена демократией, истинная сатира всегда была благодарна своей матери и воздавала ей добром. В античной комедии прочно запечатлена была демократическая сущность породившей ее общественной жизни и государственности.

Когда тиран Дионисий однажды захотел познать Афины, Платон послал ему комедии Аристофана (прежде всего «Облака») и добавил: «Если он поймет эти комедии, то он поймет и государство афинян». И хотя «Облака», как и другие комедии Аристофана, на первый взгляд не ставят непосредственно политических проблем, они настолько пропитаны пафосом породившей их демократии, что эти философские комедии со всей отчетливостью показывают, вокруг каких проблем развивалась жизнь афинского народа.

Х. Киндерманн пишет по поводу глубокой связи аристофановского творчества с идеями демократизма: «В середине кажущегося расцвета аттической демократии, во времена, когда все казалось прекрасной безопасностью и народ надеялся, что записанные законы дают ему возможность держать власть в своих руках, этот провидец и гений разглядел симптомы распада. Он отделяет фасад от подлинного закулисного мира и противопоставляет преувеличенным и карикатурно изображенным элементам распада блестящие фасадные элементы, чтобы в момент только им осознанной опасности поднять голос предостережения и вмешаться в политическую жизнь»⁴².

Отметив далее, что политические комедии Аристофана были направлены своим острием против власти, избранной тем же населением, что смотрело его пьесы, Киндерманн пишет:

«Когда Перикл во времена больших опасностей, вызванных восстанием самитов, издал закон против личных и политических выпадов со сцены, то античная публика через три года добилась отмены этого закона. Зрители во времена расцвета аттической демократии желали вмешательства комедии в политическую и духовную жизни... Аристофан превращается в рупор всех матерей, женщин

⁴¹ И. Тронский, История античной литературы, стр. 164.

⁴² Heinz Kindermann, Meister der Komödie, S. 80—81.

и простых людей в вопросах сохранения и достижения мира»⁴³.

В одной из самых совершенных комедий Аристофана, в «Птицах», изображаются два афинянина, которым родина показалась весьма несовершенной. Они покидают ее, чтобы в царстве птиц создать некое абсолютно идеальное государство. Это государство становится идеальной демократией.

Конечно, необходима определенная демократическая терпимость общественного сознания, чтобы оно могло спокойно выслушать суровую и нелюбезную правду грозной и гневной насмешки. Однако в художественной структуре сатиры есть и то начало, которое может оказаться и исторически оказывалось в известных условиях сродни недемократической общественной структуре.

Сатира сурово судит. И как всякий суд, она исходит из определенных нормативных начал, из разделения на положительное и отрицательное. Идея общественной нормы возникает с появлением классов и государства. До этого люди считались с обычаями и традициями, они имели свои табу и суеверия, свои дурные и хорошие предзнаменования, но не имели норм, не знали положительного и отрицательного. Не случайно, что в императорском Риме свистит Ювеналов бич. Развитие сатиры обусловлено проникновением государственного начала в художественное мышление. И эта государственность может носить как республиканский, так и монархический характер. Однако в своих высокоразвитых формах нормативность сатиры нового времени повышается до опоры на общественные идеалы. Это прочно возвращает сатире ее природную демократическую сущность. Последнее позволило Герцену в новое время отметить, что смех имеет склонность общественно нивелировать людей. Там, где есть смех, там люди равны. Герцен писал: «Если низшим позволить смеяться при высших... тогда прощай чипопочитание. Заставить улыбнуться над богом Аписом, значит расстричь его из священного сана в простые быки»⁴⁴. На этой особенности смеха, на этой его социальной функции основана сатира чудесной сказки Андерсена о голом короле. Ведь король лишь до тех пор король, пока окружающие относятся к нему как подданные. Но стоило людям «поверить

⁴³ Heinz Kindermann, *Meister der Komödie*, S. 81.

⁴⁴ «А. И. Герцен об искусстве», стр. 223.

глазам своим» и понять, что король голый, и... прощай чинопочитание — народ засмеялся.

Гармоничная личность немыслима вне единения человека и человечества. Именно поэтому одной из основных тем современной сатиры стало изобличение бюрократизма как опаснейшей социальной формы отрыва человека от народа. Для истинного художника народ не голая абстракция, а та общность, которая живет и осуществляется в личности через личность. Отход от этой общности разрушает человека. Развитие личности связано с развитием демократии.

Критическая направленность реалистической сатиры никогда не чужда идеям демократизации общества. Но подчас это демократизирующее, поднимающее и развивающее формы общественности и пробуждающее народную инициативу и самосознание воздействие истинного смеха проявляется остро и непосредственно. И тогда-то критическая направленность сатиры выступает как сила, открыто и прямо враждебная всем формам неравноправия, насилия над народами, деспотизма, узурпации, самовластья, фюрерства, вождизма, «мнущего тебя, подддерживая вожжи».

Карел Чапек в 1932 году создал блистательный сатирический рассказ «Александр Македонский», направленный против фашистских форм самовластья. В рассказе изобличается и остроумно высмеивается образ деспота, требующего восхвалений и приписывающего себе выдающиеся и даже божественные качества.

Сатирический рассказ написан в форме письма Александра Македонского своему учителю Аристотелю. Автор осмеивает как логику действий узурпатора, так и логику его самооправдания и самовозвеличения. Чапек изобличает весь хитрый механизм обожествления отдельной личности и показывает, как в этом процессе обмана народа лжепропаганда и фарисейство сочетаются с угрозами и прямым насилием. Чапек показывает, что обожествление личности начинается с насилия, с расправы над ветеранами и соратниками. Величие и пышность Александра Македонского вызвали недовольство старой македонской гвардии. «Им казалось, что их полководец отвернулся от своих боевых ветеранов. В этой связи я был, к сожалению (узурпатор не может обойтись без лицемерия и фарисейства! — Ю. Б.), вынужден казнить моих старых соратников Филота и Калистена... Поплатился жизнью и мой Парменион. Я очень жалел их, но другого выхода не было...».

Александр не прочь пролить крокодилову слезу над трупами своих бывших соратников; он готов даже пойти и на *личные* «жертвы». «Обстоятельства требуют от меня все новых личных жертв, и я несу их, не ропща, мысля лишь о величии и силе своей прославленной империи. Приходится привыкать к варварской роскоши и к пышности восточных обычаев».

Читатель от души сочувствует бедному Александру, так как понимает всю тяжесть личных жертв, на которые вынужден был пойти великий полководец, и сознает, как ему было при этом «морально тяжело». «Я взял себе в жены, — пишет далее Александр Македонский, — трех восточных царевен, а ныне, милый Аристотель, я даже провозгласил себя богом».

И великий полководец всех времен и народов с истинной самоотверженностью пошел на эту новую личную жертву, которую требовала от него историческая необходимость: «Да, мой дорогой учитель, богом! Мои верные восточные подданные поклоняются мне и во славу мою приносят жертвы. Это политически необходимо для того, чтобы создать мне должный авторитет у этих горных скотоводов и погонщиков верблюдов. Как давно было время, когда вы учили меня действовать согласно разуму и логике! Но что поделаешь, если разум говорит, что следует приравниваться к человеческому неразумию».

Александр отодвигает от себя и тень сомнения в правильности своих действий. Он непогрешим. Всякий его шаг абсолютно логичен. «Путь, по которому я иду, может показаться фантастическим. Но сейчас, в ночной тишине моего божественного уединения, обозревая медленно весь этот путь, я вижу, что никогда не предпринимал ничего, что не было бы обусловлено моим предыдущим шагом».

Но аппетит приходит во время еды, и именно поэтому всякий новый шаг Александра Македонского не только обусловлен его предшествующим шагом, но и направлен к достижению новой ступени величия.

«И вот слушайте, Аристотель: ради спокойствия и порядка в империи, в интересах реальной политики было бы целесообразно провозгласить меня богом и в наших западных владениях».

Конечно, в этом заключен известный отказ от героических идеалов прошлого. Но что из того: «Я уже давно не тот фантазер, что произносил клятву над гробницей Ахиллеса».

Но даже великий полководец не может держаться на одних мечах и одною только силою обосновывать свое величие и божественность: «И вот сейчас я прошу вас, моего мудрого друга и наставника, философски обосновать и убедительно мотивировать грекам и македонцам провозглашение меня богом. Делая это, я поступаю как отвечающий за себя политик и государственный муж».

Письмо заканчивается довольно откровенной угрозой и полупрозрачным намеком на возможность санкции в случае «непатриотического» поведения Аристотеля: «Таково мое задание. От вас зависит, будете ли вы выполнять его в полном сознании политической важности, целесообразности и патриотического смысла этого дела».

Так с помощью силы, фарисейства и философского обоснования Александр возвел себя в боги, и ему были возданы божественные почести.

Ну что же, «богу почести казенные не новость» (В. Маяковский).

Рассказ Чапека столь же сатиричен, сколь поучителен.

Даже когда многие современники фетишизированной личности в силу трагического заблуждения или бесстыдного обмана падают ниц к ногам кумира, история не отказывает себе в удовольствии посмеяться над ним. Даже тогда, когда земному богу по трупам удается взойти на вершины славы и единовластия, человечество не отказывает себе в праве опубликовать что-нибудь вроде письма Александра Македонского к Аристотелю. И тогда вдруг светлая божественная личность превращается в личность трагикомическую или просто комическую.

Человеческое величие — нетленно. А величавая божественность исторически несостоятельна и содержит в себе внутренний комизм. И потому силы демократизации общества исторически неистребимы. И они, будучи враждебны личной диктатуре, тоталитаризму и деспотизму, в конце концов мстят ему не только забвением божественной личности, но и трагически горьким и радостно свободным смехом. И ничто и никогда не сокрушит эту взрывчатую силу смеха, рассеивающую в прах людские предрассудки и заблуждения. Смех является одним из самых сильных и действенных орудий против предрассудков и заблуждений. Сатира — средство, способствующее демократизации и прогрессу общества.

Для развития социалистического общества характерна, как я уже отмечал выше, необходимость единства двух

противоположных тенденций — демократии и централизации. Правильное сочетание этих двух важнейших тенденций в основополагающем ленинском принципе демократического централизма обеспечивает неуклонное развитие нашего общества.

Нарушение верного соотношения этих двух тенденций в сторону чрезмерного развития централизации при сужении демократизации чревато опасностью бюрократизации, отрыва от народа. Нарушение верного соотношения этих двух тенденций в сторону такой демократизации, которая свертывала и разрушала бы централизацию, чревато опасностью возникновения стихийности, анархизма, нигилистического отношения к руководству, падения государственной дисциплины и т. п. Из таких нарушений возникают конфликты и драматическая напряженность, которые в зависимости от характера этого нарушения на одном из своих полюсов рождают явления, объективно заслуживающие сатирического изобличения, — бюрократизм или анархистско-нигилистические настроения и поступки. В «Бане» Маяковский выступает как последовательный сторонник демократического централизма. Остро и беспощадно поэт осмеивает бюрократические извращения этого принципа. Отмечая цель и смысл пьесы, В. Маяковский писал: «Баня» — моет (просто стирает) бюрократов». Бюрократизм — это острая общественная болезнь, она начинается с утраты перспективы. Велосипедкин говорит о Победоносикове: «...глаза его слезятся от довольства и благодушия. Что можно увидеть такими глазами? Социализм? Нет, только чернильницу да пресс-папье». Условие существования бюрократизма — зажим критики снизу. Без этой минимально насильственной меры бюрократ будет сметен и вышвырнут за борт жизни. Зажим критики — инстинкт самосохранения бюрократизма, он проявляется самопроизвольно, почти автоматически даже тогда, когда эта критика еще никакой реальной угрозы с собой не несет. Главначпуис Победоносиков пишет юбилейный руководящий доклад о трамвае и вдруг перескакивает на другую «союбилейную» тему — о Толстом. Машинистка Ундертон робко замечает: «Простите, товарищ Победоносиков. Вы там про трамвай писали, здесь вы почему-то Льва Толстого в трамвай на ходу впустили. Насколько можно понимать, тут какое-то нарушение литературно-трамвайных правил». Признав верность замечания, Победоносиков, опомнившись, тут же решительно пресекает всякую возможность какого-либо

подобия инициативы, самостоятельности, критики. «Что? Какой трамвай? — вопрошает Главначпуц — Да, да... С этими постоянными приветствиями и речами... Прошу без замечаний в рабочее время! Для самокритики вам отведена стенная газета». Так критика и самокритика вводятся в предустановленные рамки.

Бюрократ окружает себя людьми определенного типа, они липнут к нему, они создают его среду. Это люди, принцип жизни которых — «чего изволите». Моментальников поет куплет, выражающий его суть:

Эчеленца, прикажите!
Аппетит наш невелик.
Только слово нам скажите,—
Изругаем в тот же миг.

Таков же и Оптимистенко, хотя, впрочем, он «чего изволите» творческий, он способен «канцелярию рационализировать».

Бюрократ — это всегда универсальный руководитель, способный давать одинаково глупые указания по самым разным вопросам. Размах его эрудиции и руководящий раж, зуд, чесотка языка феноменальны: от прошлого до настоящего, от настоящего до будущего, от революции до Толстого, от Толстого до общеэстетических проблем искусства, от трамвая до машины времени и, наконец, любовь и семья, мораль и быт, общегосударственные и общемировые проблемы и т. д. Обо все этом с равной степенью невежества и апломба судит Главначпуц. Фонтан речей, Ниагара красноречия, град указаний, деятельность по переливанию из пустого в порожнее!.. И никакого действительного движения. Всякое живое дело он превращает в мертвечину, в бумажную скуку, в вопрос, который нужно «увязать и согласовать». Инициатива и энтузиазм народа чужды и враждебны бюрократу. Великолепен в этом отношении Оптимистенко — поэт и философ бюрократизма, начальственно отчитывающий сторонников и носителей народной инициативы: «Это вам не царское время. Это раньше требовался энтузиазм. А теперь у нас исторический материализм и никакого энтузиазма с вас не спрашивается».

Бюрократизм стремится к расширенному воспроизводству самого себя. Надежда на самосохранение для него в постоянной борьбе за расширение его сферы. Главначпуц — сторонник космических масштабов. Победоносиков

мечтает о вселенской бюрократической канцелярии: «Получив штаты, я переведу масштаб в междупланетный. Надеюсь, вы не хотите обесканцелярить и дезорганизовать планету?»

Попирающий демократию Победоносиков, выступая в качестве теоретика искусства, высказывает развернутую антисатирическую концепцию. Демократическая сущность сатиры претит Победоносикову, который по поводу своего изображения говорит: «Сгущено все это, этот Победоносиков. Неудобно все-таки.. Изображен, судя по всему, ответственный товарищ, и как-то его выставили в таком свете и назвали еще как-то «Главначпупс». Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже! Это надо переделать, смягчить, опоэтизировать, округлить...»

Мещанин в социализме Победоносиков дает руководящие указания по вопросам искусства, находящиеся на том же «высоком» уровне, что и руководящие указания мещанина во дворянстве Журдена, который, например, считал нужным дополнить аккомпанирующий квартет, состоящий из альты, лютни, клавесина и скрипки: «Хорошо бы еще морскую трубу. Я ее очень люблю, она приятна для уха». Представления мещанина об искусстве оказались внеисторическими, они не особенно изменились за последние двести пятьдесят лет.

Победоносиков не прочь стерпеть любые критические и организационные действия, исходящие из соответствующих инстанций, но он не может примириться с критикой снизу, со стороны масс. Здесь снова срабатывает инстинкт самосохранения. Ведь даже намек на широкий демократизм смертельно враждебен бюрократизму. Услышав из уст режиссера слово «действие», Победоносиков обрушивается целой тирадой:

«Действия? Какие такие действия? Никаких действий у вас быть не может. Ваше дело показать, а действовать, не беспокойтесь, будут без вас соответствующие партийные и советские органы». И далее идут обычные бюрократические доводы против сатиры: «...надо показывать и светлые стороны нашей действительности. Взять что-нибудь образцовое, например, наше учреждение, в котором я работаю, или меня, например...» Хула на сатиру в устах Победоносикова звучит как гимн ее демократической природе. Бюрократ враждебен сатире, так как она сродни демократизму. Она и борец за демократию и известная ее общественная гарантия.

В ходе исторического развития возрастает демократическая роль сатиры. Именно она, очевидно, в будущем заметит органы и меры насильственного пресечения антиобщественных поступков. Мерой наказания нарушителя установленного обществом распорядка жизни будет всесветное осмеяние антисоциальной личности. Демократические функции сатиры еще более расширятся. Развитие сатиры началось с того, что во время процессии в честь бога Диониса разыгрывались насмешливые мимические сценки и подвергались осмеянию отдельные граждане. Я уже упоминал о том, как крестьяне Аттики отправлялись ночью шумной ватагой к обидчику и подвергали его брани, насмешкам, общественному поруганию.

Народная традиция — отместки смехом — тянется пунктиром через всю историю цивилизации. В «Майской ночи» Н. Гоголь повествует о парубках, которые ночью собираются у хаты головы и в веселой песне осмеивают его. В «Повести об агрономе» советский писатель Троепольский рассказывает о жизни этой народной традиции в наше время. Один из героев повести, выпив не столько для храбрости, сколько для того, чтобы обрести возможность свободно говорить правду в глаза, идет в многолюдном сопровождении по селу делать обход. Он останавливается у хаты человека, совершившего антиобщественный поступок, и под веселый хохот односельчан всенародно срамит его.

И вот эта вековая народная традиция обретает в будущем обществе, оснащенном высшими техническими средствами коммуникации людей, всесветное значение. Не горстка односельчан, не ватага парубков, а весь мир будет подвергать комедийному остракизму всякого, кто нарушит моральные нормы и принципы общежития. И это будет и воспитание и наказание более действенное и, пожалуй, более суровое, чем любое насильственное действие предыдущих социальных структур, прибегавших к суду и тюрьме для пресечения преступлений.

Сатирик — это хирург общественного организма, работающий без общего наркоза. Но боль, причиняемая этим хирургом пациенту, есть целительная боль; она свидетельство могучих сил организма, изнутри сопротивляющегося тем болезненным явлениям, против которых сатирик обратил острое своего смеха. Сатира — остро отточенный скальпель, пользоваться которым нужно особенно умело, — отсекая отжившее, мертвое, чтобы не ранить живое.

Возможна ли современная советская сатира? Столько неудач, столько провалов... И, что греха таить, произошел определенный отлив художественных сил от этого рода литературы, и не один сатирик отложил перо или поспешил переквалифицироваться в водевилиста. Поэтому с особой настороженностью и интересом открываешь комедию С. Михалкова «Памятник себе». Эта пьеса хороша в первую очередь точностью социального адреса сатиры. Ее мишень — мещанин, но не мещанин вообще, а его современная советская разновидность. Он унаследовал от своего предшественника и прародителя многое. Однако хотя все здесь коренится в прошлом, идет из него, есть много и «новаторского», чисто современного у этого мещанина. И как Маяковский в образе Победоносикова ярко раскрыл связь мещанства и бюрократизма, так и Михалков продолжает эту традицию, показывая Почесухина мещанином в быту, бюрократом в работе и всюду глупцом.

Точная направленность сатиры на все то, что враждебно нашему строю, хорошо проявляется и в реплике жены Почесухина:

— Никогда не знала, что мой муж мешает ихнему (не нашему, а именно ихнему, для нее все советское есть стороннее, чужое, *ихнее*) движению вперед.

Нет, не славными подвигами воздвиг себе памятник Кирилл Спиридонович Почесухин. Впрочем, он и не Герострат, искавший славы и бессмертия чудовищным размахом преступлений. Нет. Почесухин — посредственность, и притом посредственность глупая. У входа в его кабинет хорошо было бы вывесить табличку: «Осторожно, дурак!»

И вот сама Глупость, сама Посредственность решила претендовать на бессмертие, захотела воздвигнуть памятник себе, да еще и при жизни. Для осуществления своей заветной мечты посредственность решается на мародерство: обокрасть мертвого купца, присвоить себе символ славы торговца мебелью — кресло, — превращая его в символ бюрократизма.

История присвоения Почесухиным памятника, поставленного полвека назад купцу — однофамильцу нашего героя, история пестования, обхаживания этого памятника, заполняющего новыми заботами и надеждами пустую жизнь современного мещанина, и, наконец, события, связанные с разоблачением мошенничества, — составляют суть комедийного сюжета пьесы.

С. Михалков создает сатирические характеры, раскрывающиеся главным образом через их отношение к памятнику. Для Почесухина памятник — выход из неинтересного современного мира в «идеальный» мир и способ утверждения своего маленького мещанского «я». Для жены Почесухина монумент — очередное благоприобретение, к которому она относится как к новой ценной вещи, украсившей жизнь и быт семьи. Для Вечеринкина памятник — предмет циничной спекуляции. Эти три сатирических характера и составляют главное достижение пьесы.

В первом действии автору удается найти необходимый темпоритм развития комедии, показывающий мелкий, застойный мир, в котором живет Почесухин. Однако в дальнейшем этот верный темп неправомерно замедляется, а развязка действия искусственно затягивается. Фактически к концу второго акта с приходом к памятнику Чуркина, разоблачающего махинации Вечеринкина и Почесухина, основной конфликт развязывается и действие замирает. Театр сатиры приложил большие усилия для того, чтобы сохранить драматическую напряженность и продолжать спектакль. Однако в этой борьбе театра с драматургом побеждает все же последний, и в третьем действии явно ощущаем общий спад и драматизма и комедийности.

В пьесе нарушена художественная структура сатиры, которая всегда имеет тенденцию к концентрации мысли и не терпит затягивания сюжета. Сатирическая мысль пьесы, поднимая глубокие пласты действительности и охватывая существенные стороны быта, все же не анализирует состояние мира в целом. Поэтому интересная комедия С. Михалкова воспринимается как разведка современной сатирической темы.

Глава

IV

Комедийные художественные средства

Общие замечания Комическое рассеяно по жизни, и ее эстетической пестроте и многообразию не чуждо смешное.

Комизм в искусстве возникает в результате определенной обработки жизненного материала. Этой цели служат особые художественные средства. «Смех — в обработке, — писал В. Маяковский. — Обработка эта имеет свои законы... следовательно, сатирик не рождается, а учится своему делу... сознательно выработанные приемы дают произвольный смех»¹.

Маяковский предлагал «вооружаться сатирическим знанием»: «Я убежден — в будущих школах сатиру будут преподавать наряду с арифметикой, и с не меньшим успехом»².

Конечно, существуют и такие комичные факты, которые для раскрытия своего комизма ни в какой специальной обработке не нуждаются, в которых комизм лежит как бы на самой поверхности явления. В газетах, например, сообщалось о том, что Министерство торговли СССР обратилось в Академию наук с просьбой смонтировать специальное устройство для парадного входа в «Прагу», так как «имеются пожелания, чтобы входные двери в ресторан открывались автоматически по мере прихода посетителей». В данном случае непонимание задач, стоящих перед

¹ Владимир Маяковский, Можно ли стать сатириком? — «Крокодил», 1923, № 9 (в связи с двадцатилетием со дня смерти поэта перепечатано в юбилейном выпуске «Крокодила», 1950, № 10).

² В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, М., 1937, стр. 47.

Академией наук, достигло столь высокой степени, что превратилось в комический абсурд.

Подобная смешная нелепость может прямо и непосредственно в своем жизненном виде войти в произведение искусства. Однако это простейший вид комизма, раскрывающий лишь поверхностные связи явлений. Такая нелепость смешна сама по себе, не нуждается в специальной художественной обработке.

Однако художник не вправе ждать, пока сама действительность родит комическую ситуацию. Уловив определенную тенденцию, он поступит как настоящий поэт, который, как писал В. Маяковский, «вздувает заранее из искры неясной ясное знание». И здесь без средств художественной обработки жизненного материала совершенно невозможно обойтись.

Чтобы познать комическое в явлении, необходимо раскрыть его сущность. Однако сущность и явление не совпадают. Они не тождественны. Если ученому в познании мира служит система экспериментальных, гипотетических и т. п. средств, подчиненных научному методу, то художнику для эстетического освоения реального богатства мира служит система художественных средств, подчиненных художественному методу. Здесь имеется в виду не создание набора рекомендованных приемов. Рецепт — область медицины, а не эстетики. Нет, речь идет об изучении опыта мирового искусства и выявлении уже сложившихся, откristаллизовавшихся и закрепившихся в творческой практике средств комедийной обработки жизненного материала. Историческое развитие искусства связано не только с устойчивостью художественных средств, но и с появлением новых и видоизменением старых. Поэтому их число не ограничено (они постоянно обогащаются всем ходом творческого развития комедиографии). Использование тех или иных средств всегда связано с общими идейными задачами творчества данного художника и с его индивидуальностью, манерой, стилем.

В современной теоретической литературе вопрос о комедийных средствах почти не ставится. У нас накоплено еще очень мало наблюдений над мастерством классиков юмористики и сатиры. Задача этой главы — поставить вопрос о богатстве арсенала художественных средств комедийной обработки жизненного материала, провести первоначальную классификацию этих средств, наметить пути для их дальнейшего изучения.

**Комедийный
характер,
обстоятельства,
деталь**

Жизненный комизм сосредоточивается в комедийном характере, создаваемом художником. Лессинг в работе «Об использовании животных в басне» отрицает, что животные приносят чудодейственное начало и что именно в этом смысл их появления в произведении. Животные в басне есть носители определенных категорий характера, для этого-то они и нужны баснописцу. Звери ассоциируются с теми или иными характерами. Например, говоря: Волк и Ягненок, мы сразу представляем существо их отношений. Предположим, мы заменим Волка Попугаем, а Ягненка — Барсуком, и басня потеряет весь смысл. Но если мы заменим Ягненка карликом, а Волка великаном, то идея басни потеряет меньше. Подбор животных, отмечает Лессинг, очень важен. Нужно подобрать таких зверей или птиц, которые ассоциируются с определенным характером.

Характеры персонажей басни не только однозначны («на ум приходит единственно возможный характер», — пишет Лессинг), но и одноплановы. Они в большинстве своем наделены яркой и выпуклой, заостренной главной и часто единственной чертой (волк — жадность, лиса — хитрость, осел — глупость и т. д.).

Здесь мы сталкиваемся с обстоятельством, существенным не только для басенного, но и шире — для комедийного творчества вообще: с важной творческой манерой типизации. Комический характер часто создается путем сатирического заострения и преувеличения одной, главной черты. Многие образы Мольера, например, стали нарицательными, так как они носители одного сатирически заостренного качества (например, Тартюф — воплощение лицемерного ханжества). Порой эта ведущая черта характера ставится даже в заголовок произведения: «Мизантроп», «Скупой».

В творческом ключе сатирической типизации — заострения — построены и многие гоголевские образы: Плюшкин в гиперболизированном виде раскрывает комизм скупости, а Манилов — комизм прекраснодушной, никчемной, пустой мечтательности и т. д. Эту манеру типизации часто использует В. Маяковский. Так, например, он создает сатирический тип подлизы, основная черта которого — гипертрофированное подхалимство:

Жизнь
его
идет на лад;

на него
 не брошу тень я.
 Клад его —
 его талант:
 нежный
 способ
 обхожденья.
 Лижет ногу,
 лижет руку,
 лжжет в пояс,
 лижет ниже...

И поэт делает острый политический вывод из сатирической характеристики подлизы.

Мы
 глядим,
 уныло ахая,
 как растет
 от ихней братии
 архи-разиерархия
 в издевательстве
 над демократией.
 Вея шваброй
 верхом,
 низом,
 сместь бы
 всех,
 кто поддались,
 всех,
 радеющих подлизам,
 всех
 радетельских
 подлиз.

Типизация путем заострения в образе главной черты характера — лишь один из путей создания комедийного образа.

Вспомним творческую манеру, наиболее ярко проявившуюся в творчестве Чехова, который показывал комедийный характер во всей сложности жизненных связей, во всей многогранности его черт. Чехов раскрывает и добрые, прекрасные и отрицательные стороны героев. Правда, так дело обстоит главным образом с юмористическими персонажами. Там, где возникает непримиримое отношение к злым врагам доброго, разумного, прекрасного в жизни, рождается образ «человека в футляре» или «унтера Пришибеева», и Чехов не занимается исследованием светлых сторон характера, а выявляет и заостряет главную, доминирующую отрицательную черту.

Впрочем, существует и сатирическая типизация без заострения и преувеличения, мастером которой был Л. Н. Толстой, о чем уже речь шла выше.

Каждая творческая манера имеет свои преимущества и свои недостатки. Сильная сторона заострения и преувеличения в процессе комедийной типизации характеров — возможность с предельной конкретностью и остротой выразить отношение художника к изображаемому характеру. Но эта манера сужает возможности создания многогранного, объемного образа. И, напротив, сильная сторона комедийной типизации, дающей характер во всем богатстве и разнообразии его качеств, — объемность, выпуклость образа. Но это несколько сковывает возможности комедиографа в выявлении резко очерченного отношения к изображаемому. При такой манере на первый план выступает некоторая относительность эстетических оценок. Автор не подводит нас к однозначному отношению к персонажу, и читателю самому предоставляется решать сложный вопрос: какова же качественная определенность изображаемого явления?

Среди художников, которые комедийный характер изображали во всей его многогранности, со всем добрым и злым, что есть в данном характере, особенно выделяется Шекспир. Его Фальстаф и легкомыслен, и сластолюбив, и трусоват, и жизнерадостен, и добродушен, и хитер, и глуповат; он и пьянчужка, и весельчак, и гуляка, и бонвиван, ему не чуждо порой нечто рыцарское, и нечто буржуазное, и даже простонародное. Добро причудливо переплелось в его характере со злом, прекрасное — с безобразным, привлекательное — с отталкивающим. Поэтому к Фальстафу нельзя относиться ни восторженно, ни сатирически. Он вызывает лишь добродушно-юмористическое отношение. Даже «злодей» Шейлок у Шекспира «чадолюбив». Здесь сказывается важная черта творчества Шекспира. Дело не только в особенности его гения, но и в эпохе. Впрочем, гений потому и гений, что его индивидуальные особенности выражают эпоху. Век Шекспира — это эпоха переломная, переходящая от феодализма к капитализму, эпоха обесценивания прежних морально-эстетических ценностей и критериев. Буржуазия, искупавшая в холодной воде эгоизма и практицизма высокие понятия о рыцарском долге, о чести, о героизме, опалила холодным дыханием зарождающегося бизнесменства все высокие эстетические и моральные ценности прошлого. В этом проявляется противоречивость исторического прогресса. Эта сложность

переходного периода от феодализма к капитализму причудливо переплела в людях доброе и злое. Сами добро и красота подчас оказывались порождением и продолжением зла, а зло — порождением и продолжением добра. И характер с добрыми задатками мог становиться проявлением злой сущности утверждающихся буржуазных отношений. Все это, конечно, не означало господства абсолютного морального релятивизма и полной эстетической относительности. И Шекспир при всей многозначности характеристики персонажей весьма определенен в отношении к ним. Вместе с тем эта определенность подчас сложна и не прямолинейна. Именно поэтому не всегда можно было заострять и преувеличивать одну черту характера, и он давался во всей его жизненности, со всеми оттенками отношения к нему — от сатирически изобличающего до трагически сочувствующего.

У Шекспира есть и четко очерченные, резко определенные в своей моральной и эстетической значимости персонажи. Но и они сотканы из противоречий добра и зла, прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного. Буржуазное общество властью чистогана обезличивало личность и ее достоинство, разрушало саму человечность, оно не могло не противоречить высоким гуманистическим идеалам, выдвинутым провозвестниками новой формации — великими художниками Возрождения, самые прозорливые из которых (Рабле, Шекспир, Сервантес, Рембрандт) почувствовали трагизм исторической невозможности претворить в жизнь эти идеалы. Принципы комедийной типизации у Шекспира оформились под влиянием эпохи, в которой особенно ощутимо проявилась противоречивость исторического прогресса (буржуазное общество, шедшее на смену феодальному, было лишь относительно выше последнего).

Наша эпоха с огромной силой поляризует добро и зло, прекрасное и безобразное. Она ярким светом озаряет явления во всей их резко очерченной определенности. Значит ли это, что в наш век невозможно использовать особенности шекспировской манеры комедийной типизации? Конечно, нет. Умение создавать объемный, многогранный образ обогащает эстетическую палитру комедийного искусства. Вполне возможно органическое сочетание резкости и заостренности в изображении характера с раскрытием его многогранности, с показом его во всей его объемности. Именно по пути такого сочетания шел В. Маяковский в

большинстве сатирических вещей. Вспомним, например, его стихотворение «Трус». Само заглавие выражает главную особенность характера, которая подвергается изобличению и осмеянию. Проследим за логикой художественного раскрытия сатирического характера, за течением творческой мысли поэта:

В меру
 и черны и русы,
пряча взгляды,
 пряча вкусы,
боком,
 тенью,
 в стороне,—
пресмыкаются трусы
в славной
 смелыми стране.
Каждый зав
 для труса —
 туз.
Даже
 от его родни
опускает глазки трус
и уходит
 в воротник.

Если так заострена и вскрыта доминирующая черта характера, то как же поэт достигает объемности образа?

Маяковский показывает различные грани самой трусости, показывает ее модификации, формы проявления, оттенки, а также отрицательные качества, сочетающиеся с трусостью, ее сопровождающие, из нее вытекающие, ее обуславливающие.

В. Маяковский создает объемный, многогранный сатирический характер путем выделения и заострения доминирующего его качества и раскрытия различных модификаций этого качества.

В другом случае (например, стихотворение «Товарищ Иванов») объемный характер как бы слепляется поэтом из мозаики органически сочетающихся различных комедийно отрицательных черт.

Как в капле воды отражается солнце, так и в типическом характере отражаются огромные социальные противоречия и вопросы общественного бытия. Комедийный характер может концентрировать не только отрицательные явления, но и положительные (юмористический образ). Корейский исследователь Ким Цан Сек прав, когда говорит, что смех вызывают не только недостатки и проти-

воречия, но и положительные явления. Главная задача такого смеха — похвала, возвеличивание своего объекта³.

Комедийный характер с наибольшей полнотой и интенсивностью раскрывается именно в комедийных обстоятельствах. Конечно, комедийный характер может попасть в любые, в том числе и в гибельные для себя обстоятельства. Но, во-первых, подчас гибельные обстоятельства могут быть именно типичны и именно комедийны по отношению к данному характеру (таков трагифарс в картине Кукрыниксов «Конец»). Во-вторых, если комедийный характер изображается художником не в комедийных обстоятельствах, то, значит, не на его раскрытии главным образом сосредоточен художник. В этом отношении примечателен образ Камилы во французском фильме «Тереза Ракен», созданном по произведению Эмиля Золя. В образе Камилы немало комедийных черт, которые могли бы дать благодатный материал для его сатирического изобличения, но генеральные обстоятельства фильма отнюдь не комедийны. В центре внимания художников трагедийные образы Терезы Ракен и ее возлюбленного, и поэтому образ Камилы показан лишь в отношениях, важных для изображения главных персонажей.

Наиболее существенны для комедийного характера комедийные обстоятельства. В них он раскрывается с наибольшей полнотой, глубиной и всесторонностью.

Комедийный конфликт проявляется в ряде конкретных ситуаций, в которые попадают персонажи. Важная традиция классического искусства — глубокая разработка и многоплановость комедийной ситуации.

Мольер раскрывает характер Журдена («Мещанин во дворянстве»), ставя его в подлинно комичные положения. Этот невежественный и ленивый человек — виновник собственных мучений, так как он сам себя, несмотря на свою леность, заставляет обучаться наукам и искусствам. Только бы быть похожим на аристократов. Комедийная ситуация здесь обусловлена претензией мещанина Журдена быть не тем, что он есть на самом деле. Однако этим она не исчерпывается. Истинно смешно не только желание Журдена казаться не тем, что он есть, но и сам идеал, к которому стремится этот человек. Мольер смеется не только над буржуазией, тянущейся к аристократизму, но и

³ «Вопросы искусства», Пхеньян, 1954, стр. 80—81 (на корейском яз.).

над аристократией, которой подражает буржуазия. Ситуация продолжается и в том, что сами средства, с помощью которых Журден пытается достичь своего идеала, и процесс его достижения крайне комичны. Он обучается у невежественных и жадных до денег учителей, фактически дурачащих его.

Наконец, все эти основные планы комедийной ситуации порождают каскад комедийных сценических положений: Журдена, тянущегося к аристократизму, дурачит и даже обирает блистательный аристократ граф Дорант, а честный и истинно благородный (хотя и не аристократ) Клеон вынужден из-за причуд Журдена обманным путем добиваться руки его дочери Люсиль и прикидываться сыном турецкого султана.

В детально, глубоко и многопланово разработанной ситуации раскрывается сама сущность комедийных характеров, и в этом проявляется истинно комический гений Мольера.

Важный составной элемент комедийной ситуации — комедийная интрига. Глубокие мысли о комедийной ситуации содержатся в последней главе третьего тома «Эстетики» Гегеля: «Интрига большей частью получается благодаря тому, что один индивидуум старается достигнуть своих целей путем обманывания других, причем он, по видимости, как будто исходит из их интересов и способствует их осуществлению, но в действительности приводит их к противоречию, к тому, что они, вследствие этой мнимой помощи, сами себя унижают. Те, против которых направлена эта хитрость, употребляют затем обычное противоядие — они, со своей стороны, также прибегают к притворству и стараются этим создать для другого сходные затруднения — меры и контрмеры, которые можно в получившихся бесконечно многих ситуациях остроумнейшим образом как угодно поворачивать и комбинировать. В изображении таких интриг и запутанностей тончайшими мастерами являются в особенности испанцы, и они в этой сфере дали много привлекательного и превосходного. Содержание для таких интриг доставляют интересы любви, чести и т. д., которые в трагедии приводят к величайшим коллизиям, но в комедии (примером может служить гордость, внушающая человеку нежелание признаться в давно чувствуемой любви и все же как раз поэтому приводящая его к тому, что он в конце концов выдает свое чувство) оказываются с самого начала лишенными субстанциаль-

ности и комично упраздняют себя. Наконец, лицами, за-
тевающими и ведущими такого рода интриги, являются
обычно в римских комедиях рабы, а в комедиях нового
времени — слуги или горничные, которые не питают ни-
какого уважения к целям, ставимым их хозяевами; они
способствуют им или разрушают их, руководствуясь свои-
ми собственными выгодами, и доставляют нам этим лишь
то смешное зрелище, что, собственно говоря, господа явля-
ются слугами, а слуги — господами, или по крайней мере
дают повод к другим комическим ситуациям, создающимся
внешним образом с явным намерением. Мы сами, как зри-
тели, посвящены в тайну и можем, не опасаясь всяких
хитростей и интриг, которые часто очень серьезно ведутся
против почтеннейших и лучших отцов, дядей и т. д., сме-
яться над каждым противоречием, скрыто или совершенно
явно содержащимся в таких обманах»⁴.

Комедийная интрига — одно из средств создания ко-
медийной ситуации. А емкость и яркость последней —
ключ к сценичности комедии. Недаром, например, о пьесе
А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева «Женитьба Белуги-
на» в старину говорили актеры: «Плохо сыграть Белугина
нельзя. Брось тетрадку с ролью в суфлерскую будку, и она
сама сыграет».

В комедийной ситуации проявляются и раскрываются
характеры. С другой стороны, комические характеры для
своего проявления нуждаются в комедийных обстоятель-
ствах. В этом смысле деление комедии на комедию поло-
жений и комедию характеров, разумеется, условно.

Как яркие, самобытные характеры в комедии Бомарше
«Безумный день, или Женитьба Фигаро»! Кто не помнит
Фигаро, Сюзанну, Розину, графа Альмавиву, пажа Керу-
бино, Бартоло, дону Базилио, Марселину! Но как ярка и
многопланова в ней комедийная ситуация! Сам писатель
отмечал присущую его комедии «хитро сплетенную интри-
гу, искусство которой искусно скрыто, которая без конца
запутывается и распутывается, сопровождаясь множест-
вом комических положений, занятных и разнообразных
картин, держащих внимание зрителя в напряжении, но и
не утомляющих его в течение всего спектакля, длящегося
три с половиной часа...»⁵. Что это — комедия положений
или комедия характеров? И то и другое.

⁴ Гегель, Принципы трагедии, комедии и драмы. — «Лите-
ратурный критик», 1936, № 7, стр. 82.

⁵ Бомарше, Избранные произведения, М., 1954, стр. 366.

Прогрессивный деятель чешской культуры первой половины XIX века Йозеф Каэтан Тыл верно подчеркивал важность комедийной ситуации для создания реалистического комедийного произведения: «При выборе сюжета поэт может отдаваться свободной игре фантазии и вымысла, пусть только все действие будет пронизано комизмом, пусть все эпизоды так неожиданно переплетаются между собой, чтобы комическое рождалось непосредственно из ситуаций, пусть завязка и развязка пьесы будут оригинальны, а характер одного из центральных действующих лиц, целиком взятых из жизни, раскрывается полностью, со всеми его оттенками»⁶.

Умело найденная комедийная ситуация всегда помогает раскрытию характера и существенных черт действительности.

Великолепна по своей емкости комедийная ситуация одного из эпизодов романа Гашека «Бравый солдат Швейк». Герой, войдя в комнату, где производился медосмотр, воскликнул: «Да здравствует кайзер Франц Иосиф!», — и это, как характеризовали поведение Швейка военные врачи, «достаточно доказывает, что он слабого ума». Здесь все полно истинного комизма. Комичен лозунг, произнесенный не к месту, комично, что Швейк, произнося этот верноподданнический лозунг, не только не нарушил общепринятых норм австро-венгерской армии и государства, но поступил более чем последовательно, следуя этим нормам. И особенно комично то, что Швейк вполне умышленно произнес лозунг. Нелепость восклицания была освящена духом монаршей воли, что гарантировало безнаказанность выдумки героя. И в то же время это для всякого здравого рассудка было настолько нелепой выходкой, что могло помочь герою избавиться от тягостей солдатской службы. Комизм всей ситуации венчает двусмысленное заключение военных врачей о том, что кретинизм Швейка «явствует из заявления «Да здравствует Франц Иосиф Первый», какового вполне достаточно, чтобы определить психическое состояние Йозефа Швейка как явного идиота».

Как тут не вспомнить слова Юлиуса Фучика: своей пародией на послушание, своей простонародной шуткой Швейк подрывает с таким трудом создаваемую реакционными силами их власти.

⁶ Йозеф Каэтан Тыл, Избранное, М., 1954, стр. 504.

Поставить себя в смешное положение — значит лишиться собственные поступки разумной цели и смысла и раскрыть несостоятельность своих действий. Общественно отрицательные силы сами себя зачастую ставят в неразумное, смешное положение, соответствующее их историческому значению и характеру. Художник должен обладать умением сознательно ставить комедийные персонажи в такие смешные положения, в которых сущность их характеров раскрылась бы в полной мере.

Le ridicule — смешное. Как его боятся даже всесильные властители и притеснители людей! И как, очутившись именно в этом смешном положении, они проявляют свою действительную несостоятельность!

Л. Толстой в «Войне и мире» описывает подобную комическую жизненную ситуацию. Наполеон, подойдя к стенам Москвы, ожидал делегацию с ключами от города. Захватчик пытался разыграть сцену великодушия и продемонстрировать свое величие. Спектакль не состоялся. Свита Наполеона, почувствовавшая неладное, обеспокоена, хотя никто не решается сообщить Наполеону, что, ожидая делегацию, он находится в смешном положении. Господа из свиты

...говорили, что надо было во что бы то ни стало собрать хоть какую-нибудь депутацию, другие оспаривали это мнение и утверждали, что надо, осторожно и умно пригласив императора, объявить ему правду.

— *Il faudra le lui dire tout de même...*— говорили господа свиты.— *Mais, messieurs...*— Положение было тем тяжелее, что император, обдумывая свои планы великодушия, терпеливо ходил взад и вперед перед планом, поглядывая изредка из-под руки по дороге в Москву и весело и гордо улыбаясь.

— *Mais c'est impossible...*— пожимая плечами, говорили господа свиты, не решаясь выговорить подразумеваемое страшное слово: *la ridicule...*

Между тем император, уставши от тщетного ожидания и своим актерским чутьем чувствуя, что величественная минута, продолжаясь слишком долго, начинает терять свою величественность, подал рукою знак. Раздался одинокий выстрел сигнальной пушки, и войска, с разных сторон обложившие Москву, двинулись в Москву. [...]

Увлеченный движением войск, Наполеон доехал с войсками до Дорогомилловской заставы, но там опять остановился и, слезши с лошади, долго ходил у Камер-коллежского вала, ожидая депутации.

Так комической ситуацией Л. Толстой развенчивает величие наполеоновского вступления в Москву, показывает всю ложность величия захватчика.

Исключительность обстоятельств нередко особо способствует выявлению типических черт героев комедии. Необыкновенная ситуация, в которой приходится действовать трем путешественникам в кинофильме «Верные друзья», по мнению некоторых критиков, уводила от природы жизни, от реализма, от типичности. На самом деле оказалось иначе. Герои фильма — академик архитектуры Нестратов, врач Чижов и животновод Лапин — действуют в основном не в привычной для них обстановке Академии архитектуры, больницы и животноводческой фермы, а в обстановке летнего отдыха. Да и он необычен, так как они не поехали на курорт, а совершают путешествие по реке на плоту. Необычайность обстоятельств вынуждает героев к таким действиям, которые выявляют их собственные слабости и недостатки. В один из наиболее острых моментов путешествия плот со всем имуществом путешественников, с их документами и одеждой уплыл. Речные робинзоны остались на «необитаемом» острове. Выручают их рабочие, едущие на стройку. Рабочие кормят изголодавшихся путешественников, одевают их и помогают добраться до ближайшего населенного пункта, где разворачивается крупное строительство. Академик Нестратов встречается с порождением его собственной деятельности — местным бюрократом начальником строительства Неходой. Разговор бюрократов-двойников полон комизма, который дополняется тем, что Нестратов, только что снятый с «необитаемого» острова и одетый в рабочее платье с чужого плеча, никак не может доказать, что он — это он.

Не х о д а. Академик Нестратов?

Не с т р а т о в. Академик архитектуры Нестратов.

Не х о д а. Гм, академик Нестратов... Да вы, гражданин, знаете, что это за человек? Это кто? Это государственный деятель. Я вот тоже, кажется, лицо не маленькое, три раза в Москву ездил по делам строительства, и меня Нестратов ни разу не принял, и правильно...

Не с т р а т о в. А?

Не х о д а. Что? Не лезь.

Не с т р а т о в. Ни разу, говорите, не принял?

Нестратов все более и более явственно начинает видеть в бюрократе Неходе свои собственные черты, а Нехода укрепляется в подозрении, что перед ним не академик, а жулик. Наконец бдительно-мнительный Нехода вызывает милиционера. Допрос милиционером Нестратова только запутал дело. Академик потрясен своим открытием: бюрократ Нехода внутренне сходен с ним! И пораженный этим

Нестратов не в состоянии сколько-нибудь вразумительно отвечать на вопросы блюстителя законов:

Милиционер. Давайте все по порядку, вам сразу легче станет.

Нестратов. Какой порядок, где здесь порядок... вы понимаете, что сегодня со мной случилось?

Милиционер. Что случилось?

Нестратов. Сегодня я увидел... увидел и ужаснулся.

Милиционер. А, простите, кого и где вы увидели?

Нестратов. Себя в отвратительном кривом зеркале.

Милиционер. В каком зеркале? Где зеркало? Вы, гражданин, не путайте. Вы скажите прямо, кого и где вы увидели.

Нестратов. Себя, мой друг, себя в Неходе, я и есть Нехода.

Милиционер. Простите, кто вы?

Нестратов. Нехода. Отвратительно в этом сознаться, но надо иметь мужество, я — Нехода.

Милиционер наливает стакан воды и выпивает его.

Попавший в необычные обстоятельства, Нестратов начинает сознавать свои пороки. Тем более вышукло видит их зритель.

Характеризуя реализм, Ф. Энгельс, как известно, подчеркивал важность правдивости деталей. В реалистической комедиографии правдивая комедийная деталь помогает читателю и зрителю понять сущность изображаемых художником характеров, социальной среды. В народных цирковых и кукольных представлениях основные герои всегда наделяются меткими и важными для их комедийной характеристики деталями: начиная от костюма и обуви и кончая париком. Известный советский цирковой артист Румянцев рассказывает, как ему трудно было выработать ярко выразительный внешний облик клоуна Карандаша. Каждая деталь (длинные башмаки, котелок и т. д.) тщательно продумывалась и отшлифовывалась артистом.

Правдивая, сатирически заостренная деталь как средство комедийной характеристики важна и при выработке выразительного жеста и мимики и при создании обстановки действия — декорации. В этом отношении весьма интересно было оформление спектакля «Раки» художником Б. Ефимовым в Театре имени Вахтангова. Работа художника способствовала углублению характеристик Лопухова и его семейства. В комнате Лопухова висели две одинаковые картины Шишкина, в углу холодильник, на котором стоял самовар. Эти детали окружающей обстановки выразительно говорили о вкусах и духовном облике Лопуховых.

Сатирическое преувеличение и заострение

Заострение и сознательное преувеличение — мощные средства сатиры. При этом заострены и преувеличены могут быть и характеры, и обстоятельства, и детали.

Преувеличение — важное, но не единственное комедийное средство. А. Бушмин в статье «О художественном преувеличении»⁷ справедливо ратует за то, чтобы не сводить все проблемы сатиры к проблеме преувеличения. Эта постановка вопроса весьма актуальна как для эстетики, так и для художественной практики. Природа сатиры вовсе не такова, что всякому сатирическому произведению должно быть присуще преувеличение. При создании сатирического образа комедийная литота (преуменьшение) подчас выполняет художественные задачи не менее успешно, чем гипербола или гротеск.

Если подойти к вопросу с теоретической стороны, то суть сатиры следует связать не с обязательным преувеличением, а с критикой, и не всякой критикой, а с эстетической формой критики, об особенностях которой уже говорилось выше. Художественная практика классиков искусства подтверждает теоретическую гипотезу о необязательности преувеличения для сатирического образа.

Вспомним, например, образы судей в романе «Воскресение» Л. Н. Толстого. Вряд ли кто-нибудь станет отрицать сатирический характер картины суда, нарисованной великим писателем. Однако сатирические образы в соответствии с общей творческой манерой типизации Л. Н. Толстого даны в реальной полноте их жизненных связей, без тени преувеличения. Сатирические черты Климса Самгина также обусловлены вовсе не тем, что Горький что-либо преувеличивал, гиперболизировал, окаррикатуривал.

Борясь за многообразие нашего искусства, за развитие различных стилей и индивидуальных творческих манер, мы не должны догматически связывать сатиру с обязательным преувеличением.

Сатира и преувеличение вовсе не неразлучны. Отказ от сведения всех проблем сатиры к задаче преувеличения может способствовать развитию различных индивидуальных творческих манер в нашей комедиографии и комедийной литературе. Но при известном условии, — и здесь начинается мое серьезное расхождение с точкой зрения А. Бушми-

⁷ «Литературная газета», 1956, 7 января.

правда удивительнее вымысла. Это потому, что вымысел боится выйти за пределы вероятного, правда — нет. Правда в искусстве не должна бояться выйти за пределы вероятного, если этого требует логика изображаемых характеров и обстоятельств, если нарушение внешнего правдоподобия способствует раскрытию типического. На таком выходе за пределы вероятного и основано преувеличение в реалистической сатире.

Впрочем, для Бушмина принцип правдоподобия имеет более широкое значение и относится не только к сатире: «Правдоподобие — закон реалистического искусства». Но конечно, законом реалистического искусства является не правдоподобие, а правда. Я не исключаю из искусства правдоподобия. Но возведение правдоподобия в закон реализма опровергается практикой мирового искусства. С точки зрения принципа правдоподобия невозможно понять и исследовать ни образы былин, ни образы древнегреческого эпоса, ни искусство Рабле, Свифта, Гойи. А с какой стороны можно подойти с этим принципом к «Божественной комедии» Данте, или к «Демону» Лермонтова, или к образам машины времени и Фосфорической женщины Маяковского?

О том, насколько правдивость деталей отличается от правдоподобия, говорит хотя бы огромное множество неправдоподобных, но глубоко правдивых деталей в классических произведениях. С точки зрения правдоподобия не существует медного всадника, а есть бронзовый; барсы на Кавказе не водятся, и Мцыри не мог схватиться с барсом в смертельном поединке; избы с таким низким потолком, как в картине «Меншиков в Березове», не существует. Эти детали неправдоподобны, но правдивы. Правдоподобный же бронзовый всадник настолько облагодетельствовал бы фигуру чудотворного строителя, что трагедийная тема Евгения не была бы столь органична в поэме. Правдоподобный медведь не под стать романтико-героическому образу Мцыри. Правдоподобный более высокий потолок в избе не помог бы художнику раскрыть ту тяжелую, гнетущую обстановку, в которой находятся персонажи картины Сурикова. Нет, искусству важна правда, а не правдоподобие и в характерах, и в обстоятельствах, и даже в деталях. Правда и правдоподобие могут совпадать, но такое совпадение не обязательно для обоснования своей малоубедительной и противоречащей фактам искусства точки зрения. А. Бушмин ссылается на известное высказывание

Энгельса о реализме и пишет, что оно «включает обязательное требование правдоподобия», и далее: «Если в художественном произведении вообще не соблюдается правдоподобие, то такое произведение уже не относится к реалистическому искусству, так как не создает верной картины действительности». Однако ничего подобного у Энгельса нет, он говорит, что «реализм подразумевает, помимо правдивости деталей (правдивости, а не правдоподобия! — Ю. Б.), правдивость воспроизведения типичных характеров в типических обстоятельствах»⁸.

Глубоко неправ А. Бушмин, утверждая, будто «игнорировать правдоподобие — значит оторвать форму вещей от их содержания, явление от сущности, значит порывать с материалистической эстетикой и следовать за идеалистической эстетикой символизма». Для Бушмина «забота о правдоподобии художественных образов есть необходимое условие художественных образов, есть необходимое условие проникновения в глубь явлений и их сущности». Эти мысли А. Бушмин пытается подтвердить известными марксистскими положениями об отсутствии принципиальной грани между явлением и сущностью и о диалектике формы и содержания.

Однако эти положения диалектического материализма не только не подтверждают, но и опровергают точку зрения А. Бушмина. В самом деле, разве игнорирование правдоподобия означает отрыв формы вещей от их содержания? Говорить так — это значит отождествлять действительность и искусство. Искусство — активное, творческое отражение действительности. Правдивый образ не тождествен, а адекватен явлениям. В явлениях действительности, как известно, форма существенна, сущность формирована так или иначе в зависимости от сущности. В произведении искусства — тоже. Но ведь у произведения свое содержание и своя форма. Почему художественная форма должна быть обязательно правдоподобна? Разве она обязательно должна быть тождественна форме явления действительности? Ведь художественная форма есть форма художественного содержания, а не форма предмета отображения. Содержание художественного произведения, будучи отражением действительности, вовсе не тождественно с содержанием изображаемого явления. В содержание художест-

⁸ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, М., 1957, стр. 11.

венного образа помимо эстетических качеств, сущности и конкретно-чувственного богатства отображаемых жизненных явлений входят эстетические идеалы, художественная идея, эмоционально окрашенная мысль художника. В содержание художественного произведения входит его идейно-тематическая основа, оно есть единство объективного и субъективного. Оно включает в себя активное отношение художника к изображаемому, поэтому правдоподобие и не является законом реалистического искусства.

Остроумные и убедительные аргументы в этом отношении высказал Гёте. Развивая свою мысль в форме диалога Адвоката и Зрителя, Гёте пишет:

З р и т е л ь. Только необразованному, говорите вы, может произведение искусства казаться произведением природы?

А д в о к а т. Конечно. Припомните птиц, которые прилетали на вишни великого живописца.

З р и т е л ь. А разве это не доказывает мне, что эти вишни были хорошо написаны?

А д в о к а т. Нисколько, это, скорее, доказывает, что эти любители были истинные воробьи⁹.

Далее Гёте рассказывает, что у одного великого естествоиспытателя жила среди домашних животных обезьяна, отсутствие которой он однажды заметил и после долгих поисков нашел ее в своей библиотеке. Животное сидело там на полу, разбросав вокруг себя гравюры из одного естественнонаучного сочинения. Удивленный этим занятием своего домашнего друга, хозяин приблизился и, к своему огорчению, увидел, что лакомка обезьяна съела всех жуков, какие она нашла там нарисованными.

З р и т е л ь. Довольно забавная история.

А д в о к а т. И подходящая, надеюсь. Вы ведь не поставите эти раскрашенные гравюры рядом с картиной великого художника?

З р и т е л ь. С трудом.

А д в о к а т. Но обезьяну вы причислите к необразованным любителям?

З р и т е л ь. Безусловно, и вдобавок еще к жадным. Вы вызываете во мне страшную мысль. Не потому ли необразованный любитель требует, чтобы художественное произведение имело сходство с природой, чтобы иметь возможность наслаждаться им соответственно своей натуре, часто грубой и низкой?

А д в о к а т. Да, это мое мнение¹⁰.

⁹ В. Гёте, Статьи и мысли об искусстве, М., 1938, стр. 185—186.

¹⁰ Т а м ж е, стр. 186—187.

К этим остроумным аргументам Гёте в защиту правды искусства и против принципа правдоподобия комментарии вряд ли нужны.

Для советской сатиры принцип правдоподобия и вытекающая из него бытовая подробность деталей не характерны. Серьезного внимания в связи с этим заслуживает сатирический опыт «Бани» и «Клопа» В. Маяковского. Поэт прокладывает дорогу советской сатире вне бытовой подробности и доскональности и как бы говорит, что изобличаемые им пороки не являются привычными, обыденными, массовыми в данном обществе. Сатира часто стремится уйти от подобной конкретно-бытовой достоверности. Гиперболизация, а порой и гротесковая условность в сатире Маяковского помимо своего обычного назначения помогают еще и подчеркиванию исключительности и враждебности изобличаемых ими явлений нормальному строю жизни.

Типическое в сатирически заостренном образе предстает перед нами как бы под увеличительным стеклом. Сатирическое заострение и сознательное преувеличение дают возможность выпукло, зримо, конкретно почувствовать наиболее существенные индивидуальные и всеобщие черты изображаемого художником социального явления.

Так, например, в кинокомедии «Волга-Волга» И.В.Ильинский, заострив сатирический образ бюрократа Бывалова, раскрыл перед зрителем характерные черты и самую сущность бюрократизма. В фильме показан провинциальный городок, в котором живет много талантливых людей. Но развитию народных талантов мешает бюрократ, местный руководящий ответственный работник Бывалов. Он всячески притесняет художественную самостоятельность.

В фильме раскрывается важнейшая типичная черта бюрократизма — нежелание считаться с инициативой народных масс.

Бюрократы никогда не стоят на почве реальных фактов. Бывалов считает, что вообще никаких художественных талантов в народе не существует. Когда почтальон Дуня Стрелка заставляет Бывалова прослушать ее пение, он отвечает: «У нас никто так петь не может! Чтобы так петь, нужно двадцать лет учиться». Бывалов даже не замечает, что песня спета девушкой, которой всего-то двадцать лет от роду, которая никогда не училась вокальному искусству. В этом эпизоде выпукло и наглядно предстает перед зрителем типичная черта бюрократизма — отрыв от реаль-

ной жизни, неумение и нежелание считаться с фактами. Бывалов абсолютно алогичен, ему невозможно что-либо доказать, так как высший авторитет для него он сам. А если факты противоречат ему, Бывалову, то тем хуже для фактов.

Бюрократ потому и бюрократ, что он не желает слушать голос народа. И Бывалов в полном смысле этого слова отказывается слушать народный голос, затыкая уши, чтобы не слышать, как поет народ. «Я не желаю этого слушать!» — кричит он в иступлении.

Бывалов бежит от народа, он прячется дома, но его и там настигает Дуня и ее товарищи. Узнав, что самодеятельные коллективы приглашаются в Москву, бюрократ меняет тактику. Он решает, возглавив один из коллективов, сам поехать в Москву. Это тоже характерная черта бюрократа — делать лишь то, что ему выгодно, из всего извлекать пользу и «возглавлять» то движение, с которым он боролся, если оно начинает побеждать.

Бюрократ, не имея реальных заслуг, не может не любить подхалимаж, не может не приписывать себе мнимые заслуги. «Благодаря моему чуткому руководству», — подсказывает Бывалову его секретарша текст речи для выступления в Москве. И Бывалов, как самодовольный индюк, вещает: «Я вырастил таланты».

Бюрократ — узколюбый местник. Бывалов отказывает в помощи коллективу самодеятельности, попавшему в беду, на том основании, что эти люди не в его подчинении. Бывалов кричит: «Парусник не в моей системе».

Бюрократ не знает людей, ему подчиненных. Бывалов даже икает от удивления, когда узнает, что популярную песню о Волге написала Дуня Стрелка.

В образе Бывалова показан тип бюрократа, который с не руководящей работой не справится, так как ничего толком он делать не умеет.

Увидев успех талантливых актеров самодеятельности, Бывалов стремится примазаться к чужой славе. Он становится в хор, поющий песню. Но бюрократу никогда «не спеться» с народом, и его выгоняют. Бывалов посрамлен, осмеян.

Конечно, встретить такого бюрократа, как Бывалов, невозможно. Любой самый закоренелый бюрократ все же не таков. Перед нами явное преувеличение и заострение образа, но именно это и помогает художникам в концентрированном виде раскрыть наиболее характерные черты

бюрократизма. Если в действительности и нет точно таких же бюрократов, как Бывалов, то в каждом бюрократе сидит «бываловщина».

**Пародирование,
окарикатуривание,
гротеск**

Наряду с обычным комедийным преувеличением — комедийной гиперболой — для юмористов и сатириков большой интерес представляют и такие особые формы комедийного преувеличения, как пародирование, окарикатуривание, гротеск.

Пародирование — комедийное преувеличение в подражании, такое утрированно ироническое воспроизведение характерных индивидуальных особенностей формы того или иного явления, которое вскрывает комизм его содержания. Вульгарно-примитивной формой пародирования является передразнивание, а высокой формой — художественная пародия. Вспомним, например, литературные пародии Архангельского.

Однако существуют не только литературные, но и сценические пародии и пародирование в живописи, скульптуре. Блестяще использовал пародийные возможности кукольного театра С. Образцов в спектакле «Необыкновенный концерт».

Пародирование играет немаловажную художественную роль в ряде классических произведений. «Дон-Кихот» Сервантеса пародирует рыцарские романы, «Орлеанская девственница» Вольтера пародирует проникнутую религиозным пафосом поэму Жана Шаплэна «Девственница, или Освобожденная Франция». Оружие смеха в пародийной поэме Вольтера обращено не против национальной героини Франции и ее патриотического подвига, а против благочестиво-католических легенд, возникших вокруг имени Жанны д'Арк. Канонически церковное представление о Жанне д'Арк было характерным проявлением обскурантизма, католического суеверия и невежества. Это представление нашло свое концентрированное выражение в поэме Шаплэна. Поэтому для решения задач, которые ставил перед собой Вольтер, путь пародии был самым благородным¹¹.

Каковы особенности и специфика пародирования как художественно-комедийного приема, способствующего выявлению комического? Это такое подражание существенным чертам явления, которое вскрывает его внутренние противоречия и комизм через дублирование, заостряя не-

¹¹ См.: К. Н. Державин, Вольтер, М., 1946, стр. 73.

достатки, слабости явления, способствуя его действительной эмоциональной критике. Оно может иметь сатирический и юмористический характер в зависимости от эстетической определенности объекта и в зависимости от того, каковы цели и направленность смеха. Названный прием встречается в произведениях различных жанров и различных видов искусства. Но на его основе вырастает и особый комедийный жанр — пародия.

Окарикатуривание — комедийное преувеличение и заострение в изображении. В карикатуре ведущую роль играет комедийно-изобразительный момент. Окарикатуривание существует в разных видах искусства. Казалось бы, что может быть дальше от окарикатуривания образов, чем монументальная живопись?! Но вспомним, например, «Страшный суд» Микеланджело. В главной нижней группе зритель видит судью, указывающего грешникам место в аду, — свирепого Миноса. Данте в своей «Божественной комедии», характеризуя Миноса, писал, что он «скрежещет зубами», и, едва предстает перед ним грешная душа, он, этот «ясновидец греховных дел», «обвившись хвостом своим столько крат, на сколько ступеней ниже должна быть низвергнута душа, числом этих колец уже изрек ее судьбу». И вот образ этого отвратительного чудовища запечатлел Микеланджело, придав ему карикатурное сходство с Бьяджо де Газена — церемониймейстером папы Павла III. Лицо Миноса — портрет церемониймейстера. Сатирически заостряя и окарикатуривая образ Газена — Миноса, художник придал ему длинные уши, а хвост, которым наделил Данте карателя грешников, превратил в змею, обвившуюся вокруг тела подземного судьи. Последняя деталь также звучит остросатирически в контексте дантовского представления об определении степени виновности и меры наказания грешника. Здесь, как это часто бывает в искусстве, мы сталкиваемся с вопросами о взаимодействии его видов. В данном случае литература и монументальная живопись обогащают и дополняют одна другую. Данте помогает современному зрителю глубже прочесть комедийную суть карикатурно-сатирического образа Миноса у Микеланджело.

О том, насколько метким, острым и хорошо рассчитанным было окарикатуренное изображение противника во фреске Микеланджело, свидетельствует восприятие этого карикатурного образа его непосредственным адресатом и другими лицами. В 1541 году при открытии Сикстинской

капеллы папский придворный увидел свое изображение. Церемониймейстера охватило негодование. Он стал жаловаться на художника и потребовал уничтожить карикатурный портрет своей персоны. Павел III вынужден был сказать ему, что, к сожалению, он ничего не может сделать, потому что человека, попавшего в ад, не в силах освободить даже сам папа.

Окарикатуривание не тождественно отрицательной характеристике. Вспомним изображение Иуды в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи. Отрицательная характеристика Иуды налицо; больше того, в «Тайной вечере» (так же как и в «Страшном суде» Микеланджело) отрицательный образ создан художником на основе жизненного прообраза — его личного врага. Однако в «Тайной вечере» Иуда — отрицательный, но не сатирический персонаж, а в «Страшном суде» Минос — сатирический карикатурный персонаж.

В связи с вопросом об окарикатуривании важно обратить внимание на замечание Гегеля: «И окарикатуренное может быть характерным; однако можно сейчас же указать, что в карикатуре определенный характер необычайно преувеличен и представляет собой как бы характерное, доведенное до излишества»¹².

Окарикатуривание есть преувеличение и заострение характерных черт отрицательного явления в изображении. Не случайно поэтому карикатура развивается преимущественно в области графики. Карикатурные образы могут быть созданы и в других видах искусства, но всегда с подчеркиванием внешне характерных изобразительных моментов.

Маяковский, например, при изображении одного из представителей агрессивных империалистических кругов — Керзона — применяет прием окарикатуривания.

У Керзона

замечательный вид.

Сразу видно —

Керзон родовит.

Лысына

двумя волосенками припомажена.

Лица не имеется:

деталь,

не важно.

Лицо

принимает,

какое модно,

¹² Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 20.

Какое
 английским купцам угодно.
 Керзон красив —
 хоть на выставку выставь.
 Во-первых,
 у Керзона,
 как и необходимо
 для имперналистов,
 вместо мелочей
 на лице
 один рот:
 то ест,
 то орет.

Окарикатуривание в силу большого значения зрительного преувеличения легко переводимо с языка литературы на язык графики.

Еще один пример окарикатуривания — образ «ответственного» в стихотворении В. Маяковского «Взяточник»

Дверь. На двери —
 «Нельзя без доклада».
 Под Марксом,
 в кресло вкресленный,
 с высоким окладом,
 высок и гладок,
 сидит
 облеченный ответственный.
 На нем
 контрабандный подарок — жилет,
 в кармане — ручка на страже,
 в другом
 уголочком торчит билет
 с длиннющим
 подчищенным стажем.
 Весь день —
 сплошная работа уму.
 На лбу —
 непролазная дума:
 куда
 ему
 устроить куму,
 кому приспособить кума?

Определяя окарикатуривание, итальянский искусствовед Маски говорил, что оно «есть преувеличение в подражании». Однако здесь окарикатуривание сводится к пародированию, а это различные приемы комедийного заострения, различные комедийные средства. Особенность окарикатуривания — высокая степень сознательного преувеличения и сатирического заострения, когда при сохранении общего внешнего сходства образ так деформируется

и изменяются внешние черты явления, что сквозь них явственно проступают его существенные внутренние недостатки или пороки. Окарикатуривание всегда связано с изобразительным заострением. Если пародирование есть заострение в подражании, то окарикатуривание всегда есть заострение в изображении.

Интересные и довольно оригинальные формы кинокарикатуры найдены режиссурой фильма «Девушка-джигит», поставленного Алма-Атинской студией. Сам фильм в целом, к сожалению, не поднялся до уровня значительного художественного произведения. Однако в нем есть зерна комедиографического художественного опыта. В фильме создан образ зазнавшегося руководителя коневодческих хозяйств. В нем нет никаких ярких и запоминающихся черт. И здесь в первую очередь вина автора сценария, который не смог создать запоминающийся характер. Но в одном эпизоде этот образ вдруг начинает светиться сатирическими красками: режиссер нашел специфически кинематографическое применение приема окарикатуривания. Выпячивающий свою персону к месту и не к месту, самовлюбленный горе-руководитель подходит к зеркалу, и мы вместе с ним смотрим в зеркало. Но зеркало оказывается кривым. И вместо нормального облика зазнавшегося начальника мы видим его карикатурное обличие: грудь колесом, живот вперед, весь он стал раза в три ниже и во столько же раз шире и толще.

Кинообраз всегда динамичен. Поэтому если в графике можно заострить черты внешнего вида и тем самым выявить внутреннюю сущность явления, то почему бы в кино ради этого же не заострить внешние черты движения образа? Именно так дело происходит в другом эпизоде фильма «Девушка-джигит». Приезжает в село автофургон сельмага. Начинается бойкая торговля. И вот, используя замедленную съемку, режиссер показывает нам в бешеном ритме работающего продавца. Контраст его шаржированно поспешных движений и нормальных движений покупателей дает комический эффект.

Окарикатуривание может вестись на основе сатирического и юмористического отношения к объекту. Юмористическая форма окарикатуривания — шаржирование. Шарж — дружелюбная, юмористическая карикатура. Карикатура есть сатирически заостренный шарж.

Огромной высоты сатирического обобщения достигает окарикатуривание у Домье, в работах русского художника

Агина, в творчестве современных графиков Кукрыниксов, Б. Пророкова.

А. В. Луначарский, подчеркивая многообразие форм карикатуры, писал, что она «очень подвижная фигура, она может быть более мягкой и более жесткой, может иметь оттенок сострадания и негодования, но всегда центром ее является смех. Смех может быть и убийственный, когда цель, которую ставит перед собой автор, есть сатира»¹³.

Гротеск — интенсивное комедийное преувеличение и заострение, придающее образу фантастический характер и условность, нарушающее границы правдоподобия. И, что особенно важно, выводящее образ за пределы вероятного, деформируя его. Гротеск — преувеличение и заострение, где сатирическое сочетается с фантастическим.

Например, в стихотворении В. Маяковского «Прозаседавшиеся» дана яркая карикатурно-гротесковская картина:

Взъяренный,
на заседание
врываюсь лавиной,
дикие проклятья дорóгой изрыгая.
И вижу:
сидят людей половины.
О дьявольщина!
Где же половина другая?
«Зарезали!
Убили!» —
Мечусь, оря.
От страшной картины свихнулся разум.
И слышу
спокойнейший голосок секретаря:
«Они на двух заседаниях сразу.
В день
заседаний на двадцать
надо поспеть нам.
Поневоле приходится раздвояться.
До пояса здесь,
а остальное
там.

По поводу гротескового образа могут сказать, что «в жизни так не бывает» — не существует людей, присутствующих одновременно на двух заседаниях в разных местах. Но именно это фантастическое преувеличение, доводящее жизненную нелепость до комедийного абсурда, и составляет суть гротеска. Через гротесковое преувеличение зримо и выпукло предстает перед нами вся несостоятельность и комичность заседательской суетни.

¹³ «Литературный критик», 1935, № 4, стр. 8.

Гротеск изображает скрытую связь вещей, делая их внутреннее содержание зримым, хотя в действительности они не имеют непосредственно наблюдаемого конкретно-чувственного облика.

Гротесковое преувеличение может иметь не только сатирическую, но и юмористическую направленность.

В этом отношении интересны образы шофера Пети Говоркова и старого актера Македонского в кинофильме «Музыкальная история» (режиссер А. Ивановский). Мы видим трогательные, благородные черты двух энтузиастов. Но достоинства героев продолжают существовать в их недостатках. В своем увлечении музыкой они способны забыть все окружающее. Юмор в фильме раскрывает здоровую человеческую сущность этих героев. Художники достигают этого через своеобразное юмористическо-гротесковое заострение. Весь отдавшись пению, шофер Петя Говорков ведет машину, выделывая сложные пируэты в такт арии. «Поющее» и «вальсирующее» такси замечает милиционер и свистит вдогонку «лихачам», едущим по ночному Ленинграду. Но в ответ на свисток милиционера Македонский, наслаждающийся пением Пети, возмущенно восклицает: «Как! Освистать такую ноту!»

Это гротесковая сценка, но гротеск здесь имеет юмористическую направленность, и мы смеемся над милыми любителями добродушно-благожелательным смехом.

Овеществление и оживотнявание Комедийная обработка жизненного материала в искусстве часто протекает в форме овеществления и распространенного сравнения осмеиваемого явления с животными, птицами, насекомыми и неодушевленными предметами. Это комедийное художественное средство по своей природе родственно окарикатуриванию.

Гоголь в «Мертвых душах» описание губернского бала заменяет описанием пляски мух. Сравнение мелькания мух на белом рафинаде с мельканием черных фраков уездных франтов оказывается настолько точным, что полностью заменяет собой изображение самого объекта сравнения — губернского бала. Колошение мух пародийно-иронически передает суету этого бала. «Черные фраки мелькали и носились врозь и кучами там и сям, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая клюшница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движени-

ем жестких рук ее, поднимающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяйева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим ее глаза, обсыпают лакомые куски где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетали вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь и опять прилететь с новыми докучными эскадронами».

В кино овеществление как прием комедийной обработки материала мастерски применяет Чарли Чаплин в кинокомедии «Новые времена».

Фильм начинается кадрами, изображающими стадо баранов, идущих бессмысленно, с тупой покорностью. Эти кадры сменяются изображением толпы рабочих, по гудку спешащих на завод. И вот у быстро движущегося конвейера — Чаплин. Он двумя крючками подворачивает гайки на однотипных деталях, проносящихся мимо него. Хозяин приказывает убыстрить темп движения конвейера. Чаплин начинает отставать. За одной незавинченной гайкой он вынужден даже нырять в пасть машины. Его движения становятся все более автоматичны и неосмысленны. Это уже не человеческий труд, а автоматические движения неодушевленного робота. Это уже нервный тик, а не осознанные трудовые движения. Наконец, герой начинает гоняться за людьми, пытаясь одному подкрутить нос, другому — пуговицы на платье и т. д. И это выглядит как комично-нелепое, но естественно-правдивое продолжение автоматического труда. В труде на конвейере нет ничего творческого, одни только заученные движения. Почему же не продолжить эти автоматические движения, увидев пуговицу на платье женщины или чей-то нос?

Капитализм, лишаящий труд его творческого характера, обезчеловечивающий труд — этот источник человечности, счастья, жизни, — зло высмеивается в этом фильме.

Ярким примером мастерского использования приема овеществления может служить созданный Щедриным образ Брудастого, в голове у которого оказался оргапчик, наигрывающий романсы «Не потерплю», «Разорю». Этот прием сатирического осмеяния особенно характерен для

басен и встречается, в частности, у Эзопа, Лафонтена, И. Крылова, а также у Д. Бедного и С. Михалкова.

Конечно, сатирик-драматург может пользоваться этим приемом в крайне ограниченных рамках, так как он не в состоянии обойтись без показа живых действующих характеров. Однако не случайно драматург часто сравнивает своих сатирических персонажей с животными. Наше представление о сатирических типах, созданных Фонвизиним в «Недоросле», неотделимо от фамилии Скотининых. Застывают, окаменевают в различных позах персонажи «Ревизора», лишаются дара слова «подкрученные» изобретателем машины времени Чудаковым — Оптимистенко и Победоносиков. Во всем этом находит своеобразное преломление в драматургии особенно распространенный в басне, но, как мы видим, общий для ряда искусств сатирический прием овеществления.

Плодотворно применение распространенного сравнения с животными и овеществления как средств комедийной обработки в графике. Многие карикатуры создаются с помощью этого приема в графике. Кукрыниксы, Ю. Ганф, Б. Ефимов и другие советские карикатуристы изображают Гитлера, его приспешников и послевоенных последователей в виде крыс, шакалов, гиен, удавов и горилл. Этим графике подчеркивают звериную сущность фашизма.

Овеществление как сатирическое средство умело использовано С. Маршаком в стихотворении «Столочеловек»:

Как будто слился воедино
Он со столом своим навек.
Теперь он стол наполовину,
Наполовину человек.

Сидит он, вытесанный грубо,
Как идол о шести ногах.
Две пары ног его — из дуба,
А третья пара в сапогах.

Такое сатирическое овеществление бюрократа убедительно вскрывает его бездушие, бесчеловечность, автоматичность мышления. И этот сатирически овеществленный образ столочеловека находит свое завершение в остроумной концовке стихотворения:

И говорят: настанет дата,
Когда искусная пила
Отпилит стол от бюрократа
И бюрократа от стола!

Сатирическая цельность стихотворения достигается последовательной выдержанностью распространенного сравнения бюрократа с неодушевленным предметом. Даже мысль о грядущем снятии бюрократа дается поэтом в комедийной форме.

Кукрыниксы в карикатуре «Кабинет из дорогостоящего дуба» дают блестящий и оригинальный графический вариант «Столочеловека». Бюрократ, сросшийся со столом, карикатурно изображен в виде дубины.

Положительный герой.
Саморазоблачение и взаиморазоблачение сатирических персонажей

Слова и дела положительного героя могут служить сильным художественным средством изобличения и осмеивания зла и фальши. Даже резонер Стародум, человек больше говорящий, нежели действующий, способствует решению основной задачи комедии Фонвизина «Недоросль» — гневному осмеянию Скотининых. В еще большей степени подобную задачу помогает решить Грибоедову образ Чацкого. Положительным героем сатиры может быть не только смех, но и подлинный герой своего времени, особенно если он наделен остроумием и помогает драматургу выявить идеалы и осмеять все враждебное этим идеалам. Речи Чацкого полны иронии и сарказма, реплики разят фамусовых, молчалиных, скалозубов.

Мировая классика комедиографии знает замечательные комедийные образы положительных героев, ведущих борьбу с отрицательными силами. Таков, например, полный энергии, жизнерадостного веселья и юмора севильский цирюльник Фигаро. Этот простолоудин из пьесы Бомарше во много раз превосходит и умом, и остроумием, и хитростью аристократа графа Альмавиву.

В «Бане» В. Маяковского дела и речи Чудакова, Двойкина, Велосипедкина, Фосфорической женщины способствуют сатирическому осмеянию Победоносикова, Оптимистенко, Мезальянсовой. Реплики Велосипедкина в его споре с Оптимистенко стоят многих других средств сатирического осмеяния: «Да пойми ты, дурья голова!.. — кричит герой своему сатирическому антиподу. — Это тебя надо распознать и куда следует, и куда не следует. Люди горят работать во всю рабочую вселенную, а ты, слепая кишка, канцелярскими разговорами мочишься на их энтузиазм...»

Возможна комедия и без положительного персонажа. Но там, где положительный герой вышел на сцену и столк-

нулся с сатирически заостренными типами, он не должен быть оглуленным, скучным.

Положительный герой советской комедии не обороняется от сил зла, а наступает. В борьбе он опирается на силу общественности, на коллектив, на ту большую враждебную злу среду, в которой пытаются действовать отрицательные типы.

В фильме «Волга-Волга» письмоносец Дуня Стрелка предстает перед нами как боевая и активная личность. Она организует развернутую атаку на бюрократа Бывалова. Героиня не дает покоя неприятелю, ни на минуту не выпускает его из поля зрения. В своей непосредственности и запальчивости, в своем страстном порыве она часто сама попадает в комедийные положения, но это не снижает, а увеличивает ее достоинства, придает ее образу человеческую теплоту. Комедийность Дуни Стрелки чрезвычайно важна для художественной цельности произведения, для его стилевого единства. Комедийность героини позволяет ей, оставаясь в том же эстетическом ряду, что и Бывалов, вести с ним непримиримую борьбу. Возможность непосредственного соприкосновения с противником у Дуни Стрелки обусловлена тем, что она, как и Бывалов, — комедийный персонаж, хотя ее комедийность (юмор) качественно отличается от комедийности Бывалова (сатира).

Существует и другой способ противопоставления положительного героя отрицательному при сохранении эстетического стилевого единства внутри произведения: противопоставление сатирически заостренного персонажа сознательно заостренному положительному герою.

Но в произведении, написанном на материале нашей эпохи, для правдивого обобщенного отражения действительности подчас недостаточно противопоставления сатирическим персонажам даже наступательного героя. С этим связаны некоторые недостатки пьесы А. Корнейчука «Крылья». В этом произведении нарисованы сатирические образы таких областных «руководителей», как Дремлюга и его прихлебатели. Дремлюга — зажимщик критики, догматик и начетчик с апломбом и самомнением, любитель подхалимажа. Принцип его руководства — декретирование и бумажные предписания взамен живого и конкретного дела, и главное — стремление всех и все подмять под себя, сковать личную инициативу работников, опираться на голую силу авторитета своей должности, попрание демократизма. Дремлюге противостоит Ромодан — опытный работ-

ник и человек большого полета. У него как бы выросли крылья после решений партии, направленных против культа личности. Герой пьесы обаятелен и вызывает народное сочувствие. Но за его плечами должны быть не только крылья, не только народное сочувствие и не только серьезный жизненный опыт. За его спиной хотелось бы чувствовать мощное дыхание общественности. Он сам, его действия, мысли, чувства, решения должны быть так или иначе составной частью единого коллективного действия. Ромодан, если Корнейчук решил действительно противопоставлять его образ Дремлюге, должен быть проводником, выразителем, защитником коллегиальности руководства. И он в достаточно яркой публицистически острой и обобщенной форме провозглашает этот принцип, критикуя старые порядки в области. Однако в пьесе, в самых ее обстоятельствах, во всей системе художественных образов эта провозглашаемая героем идея не живет. Ромодан не вносит своим образом в пьесу ощущения того, что не просто плохой руководитель (Дремлюга) уступает место хорошему (Ромодану), а меняется сам стиль и характер руководства областью. А только в последнем случае может идти речь о принципиальной невозможности в условиях развернутой коллегиальности появления дремлюг и повторения зла, ими порожденного. Иначе нельзя гарантировать, что из Ромодана не вырастет Дремлюга. Ведь и Дремлюга сам когда-то был «хороший», у него есть действительные, а не мнимые заслуги в прошлом.

Коллективность — высший принцип руководства, одна из важнейших норм партийной жизни, выработанных Лениным. Но у Корнейчука эта идея не получает убедительного художественного решения. Пьеса выиграла бы, если б автор противопоставил грубому зажимщику демократии подлинного поборника и действительного ее проводника, опирающегося в своей борьбе на силу общественности.

Положительный герой, противопоставленный сатирическому персонажу, должен содержать в своем характере, образе жизни и действия такие черты, которые прямо противоположны всем главным линиям, чертам сатирического персонажа. В этом случае пробелы в образе положительного героя есть вместе с тем и просчеты в характеристике и изобличении сатирического персонажа, в раскрытии эстетических идеалов.

Важное комедийное художественное средство и один из способов создания комедийного характера и комедий-

ных обстоятельств — взаиморазоблачение и саморазоблачение сатирических персонажей.

Носители зла чаще всего действуют не в одиночку. Но их союз не бывает сколько-нибудь прочен, так как под ним нет и не может быть устойчивой морально-духовной основы, истинной дружбы и взаимопомощи, нерушимых при любых условиях. И стоит обстановке измениться и обостриться, как, спасая свою шкуру или свой интерес, каждый из таких людей начинает обвинять своих бывших сообщников, раскрывая их подлинную природу. На этой жизненной основе возникает сатирический прием комедийного взаиморазоблачения отрицательных персонажей при крутом изменении ситуации, складывающейся не в пользу бывших сотоварищей по злу и корысти.

Фальшивые люди фальшивы и в отношениях между собой так же, как злые злы друг к другу. Чтобы не утонуть самому, каждый из них готов утопить другого. Из этого жизненного свойства вырастает один из главных художественных приемов сатиры Гоголя и Щедрина: взаимное разоблачение сатирических типов. Таковы, например, взаиморазоблачения «отцов города» в «Ревизоре» Гоголя. Уже сама весть о приезде ревизора вызывает непрекращающийся град взаимных упреков и обвинений и взаимно разоблачающих реплик.

Существует и другой тип взаиморазоблачения сатирических персонажей, с которым мы встречаемся, например, в «Смерти Пазухина» Щедрина. Здесь взаиморазоблачение обусловлено противоположностью жизненных интересов действующих лиц. В комедии Щедрина все сатирические персонажи охвачены стремлением завладеть наследством умирающего купца Пазухина. Эта пружина действий каждого из сатирических персонажей порождает их взаимную ненависть, всеобщую войну всех против всех, которая становится основой их взаиморазоблачений.

Еще один вид сатирического взаиморазоблачения — ироническое взаиморазоблачение, протекающее в форме взаимных похвал, порой подхалимских, а подчас и искренних, но всегда таких, о которых говорится: «не поздороится от эдаких похвал». Так, например, в «Бане» В. Маяковского сатирическим разоблачением звучат восторги, высказываемые художником Бельведонским Главначпу-су: «Товарищ Победоносиков, разрешите мне продолжить ваш портрет и запечатлеть вас как новатора-администратора, а также распорядителя кредитов. Тюрьма и ссылка

по вас плачет, журнал, разумеется, Музей революции по вас плачет, — оригинал труда — оторвут с руками!..» И далее, работая над портретом Победоносикова, Бельведонский продолжает свои «похвалы»: «Карандаш дрожит. Не передать диалектику характера при общей бытовой скромности. Самоуважение у вас, товарищ Победоносиков, титаническое! Блесните глазами через правое плечо и через самопишущую ручку-с. Позвольте увековечить это мгновение».

Взаиморазоблачение как сатирическое средство часто дополняется комедийным саморазоблачением персонажей и сочетается с ним. Применение комедийного саморазоблачения требует от комедиографа особой осторожности, точности и тонкого художнического чутья, в противном случае этот прием вырождается в немотивированную декларацию персонажами собственной подлости. Важна внутренняя обусловленность саморазоблачения особенностями характера сатирического персонажа.

Цинизм часто бывает одним из основных качеств сатирического характера. И достаточно мало-мальски подходящей обстановки, чтобы такой персонаж мог позволить себе развязную откровенность в словах и действиях. Вспомним, например, созданный Д. Дидро образ племянника Рамо, сатирическая характеристика которого дается в основном через его циничное саморазоблачение: «На мой взгляд, лучший порядок вещей тот, когда я существую, и пусть сгинет самый совершенный мир, если в нем нет меня. Я больше всего хочу быть, чем не быть, пусть я даже буду самым наглым болтуном». И вслед за признанием в эгоцентризме следует признание Рамо в завистливости: «Я никогда не слушал ни одной похвалы великому человеку без того, чтобы он втайне не вызывал во мне злобы. Я завистлив. Если я подмечаю в их частной жизни какую-нибудь черту, их снижавшую, я с удовольствием к этому прислушиваюсь; это нас приближает; я легче переношу тогда собственную посредственность». И далее следует каскад саморазоблачений Рамо, по поводу которого Д. Дидро иронически восклицает — «Какой панегирик!»: «Вы знаете, что я невежда, дурак, безумец, нахал, лентяй, то, что наши бургундцы называют отъявленным бродягой, мошенником, обжорой...»

Циничное саморазоблачение — художественное средство, помогающее раскрыть и воссоздать сатирический характер.

Лицемерие — обратная сторона цинизма. Оно порой служит вуалью, лишь прикрывающей откровенную непристойность вла, или формой внешнего соблюдения общепринятых норм и приличий при фактической издевке над ними. Когда лицемерие настолько фальшиво, что сквозь него явственно проглядывает зло, мы сталкиваемся с иронической формой саморазоблачения. Разумеется, формы саморазоблачения, как и внутренние и внешние мотивы его, могут быть различны. Весьма характерно применение этого сатирического средства в произведениях Гоголя и Щедрина. Вспомним, например, саморазоблачения городничего в «Ревизоре»:

Две недели! *(В сторону.)* Батюшки, сватушки! Вынесите, святые угодники! В эти две недели высечена унтер-офицерская жена! Арестантам не выдавали провизии! На улицах кабак, нечистота! Позор! поношенье! *(Хватается за голову.)*

Или в другом месте:

(В исступлении.) Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен городничий! Дурака ему, дурака, старому подлецу! *(Грозит самому себе кулаком.)* Эх ты, толстоносый! Сосульку, тряпку принял за важного человека! Вон он теперь по всей дороге заливаает колокольчиком! Разнесет по всему свету историю. Мало того, что пойдешь в посмешище, — найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит.

Щедрин пользуется приемом саморазоблачения, например, в «Смерти Пазухина», рисуя образ Фурначева.

Саморазоблачение сатирического типа может проявиться не только в том, что он «порочит себя», но и в том, что он при определенных обстоятельствах откровенно выкладывает свои гнусные замыслы, цели и намерения.

Эта гоголевско-щедринская традиция плодотворно используется в советской драматургии, однако, конечно, не путем механического перенесения в современную пьесу. Отрицательный персонаж в условиях антагонистического общества откровенно циничен в высказывании своих взглядов. В этом случае такая откровенность объясняется тем, что реакционные, аморальные взгляды широко распространены, разделяются многими и не только не клеймятся общественным мнением, господствующей моралью, но служат устоями системы. Человеку, высказывающему подобные взгляды, в большинстве случаев не угрожает какая-либо неприятность. Разоблачая себя перед зрителями, такой персонаж остается в пределах естественного и

объяснимого поведения, даже в случае прямого, не вынужденного обстоятельствами, упивающегося своей наглостью и безнаказанностью саморазоблачения.

Оговоримся, что ханжеская мораль буржуазного общества часто не позволяет совершать влыве, аморальные поступки, не прикрывая их благообразной фразой. Поэтому вопрос о мотивировке саморазоблачения стоит остро и в искусстве критического реализма.

В искусстве социалистического реализма этот вопрос приобретает особую остроту. Когда при изображении нашей действительности художник заставляет отрицательный персонаж с непонятной откровенностью высказать свои искренние суждения, которые в жизни он обычно маскирует, таит в себе и открывает лишь единомышленникам, — это звучит художественно фальшиво. Такая «условная» откровенность персонажа, сулящая в жизни его прототипу законные неприятности, производит на зрителя впечатление жизненной неправды.

Значит ли это, что использование саморазоблачения как средства сатирического осмеяния зла неприменимо в советском искусстве? Конечно, нет. Речь должна идти о таком использовании этого художественного средства, при котором учитывались бы особенности современной действительности. При этом приобретает особо важное значение внешняя и внутренняя мотивировка саморазоблачения.

В пьесе «Мой друг» Н. Погодина зритель постоянно слышит саморазоблачающие высказывания яркого сатирического типа — Белковского. То и дело Белковский дает себе самые «лестные» характеристики: «Гриша, я снова подлец...», «Я под влиянием корысти и злобы...» В жизненность его саморазоблачений веришь, так как перед нами предстает человек, привыкший грешить и каяться, каяться и грешить. Готовность к самоунижению у такого типа — своего рода форма самосохранения.

В «чистом» виде прием саморазоблачения сатирических персонажей мы находим в короткометражной кинокомедии «Волшебное кресло», созданной кинематографистами Венгерской Народной Республики. Вся комедия построена на гротесковом саморазоблачении персонажей. Инженер, сделавший ряд изобретений, во внедрении которых ему отказали буржуазные правительственные круги, решил отомстить. Он изобретает кресло, чудесное действие которого состоит всего-навсего лишь в том, что человек,

севший в него, начинает говорить правду. Изобретатель ставит волшебное кресло в кабинет заместителя министра.

Казалось бы, заставить говорить правду вовсе не значит отомстить. Однако в правительственной верхушке общества, основанного на лжи, сказать правду — это разоблачить себя. Поэтому месть изобретателя становится поистине страшной мезтью. Благодаря волшебному креслу начинается цепь саморазоблачений. Заместитель министра и министр сознаются в крупных хищениях и растратах. Секретарь называет идиотом заместителя министра, а последний, сев в волшебное кресло, соглашается со столь «высокой» оценкой своих умственных способностей. Заместитель министра и министр ссорятся между собой. Жена заместителя министра сознается в том, что изменяет мужу. Ее любовник, декадентствующий поэт, сознается в своих любовных похождениях, а также в том, что он пишет за деньги стихи, восхваляющие мнимые государственные заслуги важных сановников, чью истинную цену он отлично знает. Под впечатлением происходящего заместителю министра начинает казаться, что у него галлюцинации. Вызывают врача. Тот садится в волшебное кресло и выдает «научные» принципы лечения, которыми он руководствуется в своей медицинской практике: «выпишу больному какое-нибудь лекарство, от которого он не умрет, но и лучше ему не будет, и все в порядке».

Правда, которую вынуждены говорить персонажи, становится для них стихийным бедствием. Наконец выясняется, что причина злоключений — кресло. И вот его выбрасывают в окно. Однако саморазоблачение персонажей свершилось. И это имеет свои последствия: заместитель министра вынужден подать в отставку. Буржуазному обществу не нужны государственные деятели, вольно или невольно говорящие правду! Но, пожалуй, самое важное следствие этих саморазоблачений — осуждающий смех зрителей.

Сатирик, строя сюжет произведения, ставит изобличаемого им персонажа в такие обстоятельства, в которых его сущность раскрылась бы с наибольшей полнотой и в которых он вынужден был бы разоблачить себя.

В основе такого реалистического приема, как саморазоблачение отрицательных типов, лежит то жизненное положение, что сущность явления не может так или иначе не проявиться в своем истинном свете — «нет ничего тайного, что не стало бы явным».

Саморазоблачающей догадкой, подводящей итоги всей комедии «Баня», звучат финальные слова Победоносикова: «И она, и вы, и автор — что вы этим хотели сказать, — что я и вроде — не нужен для коммунизма?!» Это саморазоблачающее «прозрение» является как бы заключительным аккордом всей пьесы, и его сатирическая острота не притупляется несогласием Главначпуca с таким выводом.

Циничное признание; лицемерие, сквозь которое отчетливо видны зло и фальшь; откровенность перед самим собой; внутренний монолог наедине со своей совестью; срывание с себя маски под напором неблагоприятных обстоятельств или при удобном случае, позволяющем перейти к открытым действиям, — все это различные формы комедийного саморазоблачения как весьма результативного сатирического художественного приема.

Языковые средства.
Острота. Каламбур.
Иносказание

Острота — один из способов раскрытия комического с помощью языковых средств. Она звучит и в повседневной жизни, но в искусстве получает

высшее, наиболее концентрированное выражение и обретает художественную форму.

Приведу примеры. В трилогии «Смерть Иоанна Грозного» А. Толстого шут говорит о боярине Нагом: «По нитке с миру собираю, царь. Нагому на рубаху». Говоря о своем учении в школе, Гейне отмечает, что ему пришлось претерпеть большое количество латыни, колотушек и географии. Остроумно иронизируя над красотой одной особы, Гейне писал: «Эта женщина во многих отношениях Венера Милосская: она также чрезвычайно стара, у нее также нет зубов и на желтой поверхности тела имеется несколько белых пятен».

Один поэт сочинил оду «К потомству». По поводу «достоинств» этого произведения Вольтер заметил: «Это стихотворение не дойдет до своего адресата».

Острота парадоксальна, она афористически заостряет реальные противоречия действительности. Неожиданным ярким светом освещая явления, она вскрывает их юмористические черты, концентрирует реальный жизненный комизм, дает его квинтэссенцию, выражает комедийную мысль в краткой отточенной, подчас афористической яркой образной форме.

Поэты-сатирики нашли очень рациональное применение этому приему. Острота появляется в самом центральном ударном месте сатирического стихотворения: в его

заголовке, выражающем мысль произведения, или в концовке, подводющей итог.

Демьян Бедный одно из своих сатирических стихотворений, изобличающих политический разбой, называет: «На хорошего бандита не жаль никакого кредита», а Маяковский стихотворение о перерожденце остроумно озаглавил «Кандидат из партии».

Великолепно чувствуя комедийную силу остроты, В. Маяковский пользовался этим средством для создания заключительного аккорда своих сатирических произведений. Острота-концовка подводит итог образной мысли произведения. Кинжальным ударом смеха Маяковский добивает зло, смертельно раненное им в стихотворении. Так, например, осмеяв мещанство и обывательщину, поэт остроумной «формулой» заканчивает одно из своих стихотворений:

Будучи
очень
в семействе добрым,
так
рассуждает
лапчатый гусь.
«Боже
меня упаси от допра,
а от Мопра —
и сам упасусь».
Об это
бы
распухший и сальный
долго
поэтам
язык обивать ли?!
Изобретатель,
даешь
порошок универсальный,
сразу
убивающий
клопов и обывателей.

Афористически заостренно кончаются и «Прозаседавшиеся».

С волнения не уснешь.
Утро раннее.
Мечтой встречаю рассвет ранний:
«О, хотя бы
еще
одно заседание
относительно искоренения всех заседаний!»

Острота всегда афористична и содержит в себе внутренне неожиданный яркий поворот богатой ассоциациями мысли, комедийно сопоставляющей и сближающей на первый взгляд самые несхожие явления. Повествуя о городе Геттингене, Гейне, например, пишет: «В общем, жители Геттингена подразделяются на студентов, профессоров, филистеров и скотов. Эти четыре сословия не очень отличаются друг от друга». Острота возникает в данном случае на основе комедийного сопоставления «четырех сословий», выраженного в парадоксально заостренной форме.

Часто у Маяковского афористически отточенная концовка сочетается с каламбуром. Каламбур — игра слов, это острота, возникающая на основе использования собственно языковых средств.

Слово обладает большими комедийно-выразительными возможностями. Разный смысл слов, одинаковых по звучанию, позволяет комедийно сблизить и сопоставить и содержание выражаемых этими словами понятий. Уже простая омонимическая близость слов содержит богатые возможности для комедийной обработки жизненного материала. Так, Демья Бедный, обращая оружие смеха против белогвардейцев, создавал сатирические клички, комедийно перерабатывая фамилии известных главарей белогвардейщины: Шкуро — Шкура, Булак-Булахович — Кулак-Кулакович, Юденич — Иуденич.

Каламбур, будучи органически связанным с природой и национальной спецификой данного языка, представляет особенно много трудностей при переводе на другой язык. Человеку, не знающему языка оригинала, чтобы почувствовать всю «комедийную прелесть» и остроумие каламбура, часто необходим не только дословный перевод, но и специальные комментарии.

С помощью игры слов осмеивается в одном из номеров «Крокодила» подхалимство: «Начальник велел себя критиковать, как угодно. Но как ему угодно, не сказал».

Пушкин считал, что литератор должен внимательно прислушиваться к говору московских просвирен, учиться языку у народа; Маяковский в поэте видел подмастерья народа-языкотворца. Особенно важную роль стремление породнить язык литературы и язык народа сыграло в судьбе такого по самой своей природе демократического жанра, как комедия. В лучших комедийных произведениях язык по-народному остер, ярок, свеж.

Как, например, блистательно отточена, афористична, остроумна речь знаменитого героя Бомарше Фигаро. Вот как он парирует нападки графа:

Граф (*в бешенстве*). Молчать! (*Фигаро убийственно холодным тоном.*) Угодно вам, мой милый сердцеед, отвечать на мои вопросы?

Фигаро (*сухо*). Кто же может меня от этого уволить, ваша светлость? Вы здесь владеете всем, только не самим собой.

Это остроумие поединка.

А вот фривольное остроумие севильского цирюльника, венчающее исход запутанной комедийной ситуации:

Бридуазон (*Фигаро*). Кто же у кого о-отнял жену?

Фигаро (*со смехом*). Этого удовольствия никто себе не доставил.

Фигаро самокритичен, и он не прочь посмеяться не только над окружающим, но и над самим собой и своей невестой, Сюзанной. Он говорит матери: «...и если Сюзанна когда-нибудь меня обманет, я ее прощаю заранее: ведь ей столько для этого придется потрудиться...»

Языковая характеристика комедийного персонажа — важнейшее художественное средство.

Языком безграмотного невежды, бюрократа, ответственного зазнайки говорит Победоносиков в пьесе В. Маяковского «Баня». Вот он выступает как «просветитель»: «И Толстой, и Пушкин, и даже, если хотите, Байрон — все это, хотя и в разное время, но союбилейщики, и вообще. Я, может, напишу одну общую, руководящую статью...».

Вот он выбирает стиль мебели для своего кабинета: вкуса у этого человека нет, но он с апломбом в соответствии с «инструкциями» вещает: «...Я думаю, мы остановимся на Луне Четырнадцатом. Но, конечно, в согласии с требованием РКИ об удешевлении, предложу вам в срочном порядке выпрямить у стульев и диванов ножки, убрать золото, покрасить под мореный дуб и разбросать там и сям советский герб на спинках и прочих выдающихся местах».

Победоносиков заявляет, что для позирования художнику он, конечно, «от кормила власти отрываться» не может, но «если необходимо для полноты истории и если на ходу, не прерывая работы, то пожалуйста». Главный начальник по управлению согласованием, стремясь дока-

зять, что он философски образован, вещает: «Ну да, я читал, конечно, товарища Фейербахова, Карл Маркс иногда играл и в азартные, но не на деньги...» Победондсииков разговаривает, как он считает, «от имени всех рабочих и крестьян». Он высоко несет свой чин и, обвиняя свою жену, кричит: «Не могла себе даже хахалей найти сообразно моему общественному положению».

Отсутствие ясности мысли, невежество, самомнение, канцелярский стиль, чванливость — все это остро осмеивается с помощью языковой характеристики ответственного Главначпуца.

Одно из средств комедийной выразительности — сатирическое иносказание, аллегория, эзоповский язык. Часто связывают эзоповский язык повествования во многих произведениях Щедрина с подцензурным, не свободным характером его творчества. Это верно лишь отчасти. Эзоповская манера повествования по своей природе глубоко иронична и имеет в силу этого важные художественные выразительные возможности. Она всегда содержит подтекст и поэтому требует от читателя значительной мыслительной работы, заставляя его особо активно воспринимать произведение.

Щедрин, подчеркивая народные истоки иносказательного, аллегорического языка, отождествлял его с «замоскворецким разговором», «в котором ни одно слово не произносится в прямом смысле и ни одна мысль не может быть усвоена без помощи образа»¹⁴.

Удачное иносказание всегда иронично, красочно, художественно. Эзоповская манера, по мнению Щедрина, «небезвыгодна, потому что благодаря ее иносказательности писатель отыскивает такие пояснительные черты и краски, в которых при прямом изложении предмета не было бы надобности, но которые все-таки не без пользы врезаются в память читателя. А сверх того, этой манерой писатель приобретает возможность показывать некоторые перспективы, куда запросто и с развязностью военного человека войти не всегда удобно... А еще повторяю: она нимало не затемняет моих намерений, а, напротив, делает их только общедоступными»¹⁵.

Как видим, сам Щедрин подчеркивает, что он пользовался иносказанием и аллегорией не только, а подчас не

¹⁴ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 179.

¹⁵ Там же, т. IX, стр. 113.

столько для того, чтобы обойти то «недозволенное», на что «натякалось его перо», но и для решения задач художественной выразительности.

Сегодня иносказание совершенно перестало быть «рабым языком»; оно обретает подлинно художественное значение как особое и действенное средство создания проницательного образа.

Комедийное использование языковых художественных средств иногда протекает в форме так называемого макаронического стиха. Комедийный эффект получается в таком стихе благодаря нарочитому насыщению его иностранными словами, что приводит к возникновению внутреннего языково-стилистического контраста, к столкновению слов различных языков.

Чаще всего пересыпанный иностранными словами макаронический стих — это стих комедийно-шутливый. Таков, например, шуточный стих Мятлева:

Вот в дорогу я пустилась:
В город Питер дотащилась
И промыслила билет
Для себя и пур Анет,
Э пур Харитон ле медник.
Сюр ле пироскаф «Наследник»
Погрузила экипаж,
Приготовилась в вояж.

Макаронический стих подчас носит не шуточный, а остросатирический характер. Так, например, Д. Бедный в «Манифесте барона фон Врангеля» пользуется макароническим стихом в сатирических целях:

Ихь фанге ан. Я нашинаю.
Эс ист для всех советских мест,
Для русский люд из краю в краю
Баронский унзер манифест.

Вам мой фамилий всем известный:
Ихь бин фон Врангель, герр барон.
Я самый лючший, самый шестный
Есть кандидат на царский трон.

Макаронический стих в данном случае более чем уместен, благодаря ему образуется органическое единство содержания и художественной формы произведения. Комедийное контрастное противопоставление слов немецкого и русского языка способствует сатирическому изобличению всей внутренней несостоятельности врага революции,

немецкого претендента на русский престол, помогает изобличить антинародный характер белогвардейщины, готовой кому угодно продать родину во имя сохранения своих привилегий.

Заметим, кстати, что в этом стихотворении Д. Бедного взаимодействуют различные комедийные художественные средства: пародирование (стих пародирует воззвание Врангеля) и стилистический языковой контраст макаронического стиха. Такое взаимодействие различных средств комедийной обработки жизненного материала — художественно эффективно.

Возможно не только комедийное столкновение слов различных языков (как это имеет место в макароническом стихе), но и комедийное стилевое столкновение различных языковых слоев одного языка. Стилистически-языковое комедийное противопоставление — частый и обладающий богатыми возможностями случай комедийного контраста.

Контраст — также одно из средств **Комедийный контраст** комедийной обработки жизненного материала. Классики сатиры мастерски пользуются этим примером. Осмеивая пустых и пошлых «существователей», Гоголь в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» восторженным тоном повествует о ничтожных людешках. Этим же приемом пользуется композитор Римский-Корсаков в опере «Золотой петушок», заставляя царя Додона что есть мочи петь признания в любви Шамаханской царице на мотив чижика-пыжика. Интересно применяет прием контраста В. Маяковский, противопоставляя ритм стиха его содержанию.

Сатирическая обработка материала приемом контраста ведется в разных видах и жанрах искусства своими средствами, например в поэзии — противопоставление ритма смыслу, в музыке — ритма и мелодии — программе, теме; в прозе — тона повествования — содержанию и т. д. Кино обладает огромными выразительными средствами монтажа, который дает возможность так сопоставлять кинокадры, что силою контраста выявляется вся комичность изображаемого. Пример — монтажное сопоставление двух «противоречащих» друг другу кадров в фильме «Весна» (режиссер Г. Александров). Актриса Шатрова внешне очень похожа на ученую Никитину. Шатровой предстоит сыграть в фильме роль ученой, прообразом которой является Никитина. На время Шатрова и Никитина меняются

местами. Шатрова выдает себя за ученую и попадает в новую для нее среду научных работников, а Никитина — за актрису и оказывается в кругу кинематографистов. Никитина с глубоким знанием темы анализирует недостатки киносценария об ученых. Однако в ее верном по существу анализе встречаются ошибки, сухость ее характера вызывает односторонность суждений. «Ученые не поют», — авторитетно говорит Никитина режиссеру. В следующем кадре мы видим Шатрову среди ученых, которые сгруппировались вокруг веселой и даже несколько эксцентричной актрисы, принимаемой всеми за профессора Никитину. Ученые под руководством Шатровой разучивают и поют веселую весеннюю песню. Монтажное сопоставление двух кадров, изображающих, во-первых, разговор Никитиной и режиссера и, во-вторых, Шатровой и группы поющих ученых, вызывает комический эффект.

Здесь контраст применен авторами фильма для юмористического вышучивания частных недостатков характера персонажей.

На комедийном контрасте построен, например, сатирический рисунок-фельетон датского карикатуриста Х. Бидструпа «На чужбине и дома»: солдат уходит на войну — банкир с довольным видом машет ему платком; солдат идет сквозь огонь разрывов — банкир рисует кривую своих растущих доходов. Солдат гибнет на чужбине, а банкир дома считает деньги; на могиле солдата крест, на котором висит пробитая каска, — а довольный буржуа сидит за роскошным столом.

На смысловом контрасте «больного» и «выздоровевшего» Ивана Иваныча построен комический эффект в стихотворении «Иван Иваныч заболел...» С. Михалкова.

Иван Иваныч заболел,—
Не потому, что он дурное что-то съел
Иль сквознячком его продуло,—
Но уж едва-едва он привстает со стула
И еле-еле руку подает,
А многих вообще не узнает.
Что спросишь — он в ответ по промычит невнятно,
А то возьмет да заорет:
«Я занят! Нет меня! Закройте дверь! Понятно?..»
Жену оставил он. С семьей он не живет...

Друзья Ивана Иваныча рекомендуют ему — кто спирт, кто диету, кто курорт. Но все это больному не впрок. И вот Ивана Иваныча взялся лечить народ:

В один прекрасный день его освободили
От всех забот,
Что у бедняги были,
От всех хлопот
И даже от
Автомобиля,

Что день и ночь дежурил у ворот!
И все пошло наоборот:

Иван Иваныча как будто подменили:
Кого не узнавал — теперь он узнает,
Кого не принимал — тех в гости сам зовет,
С людьми он говорит охотно, просто, внятно,
Вернулся он в семью, отлично в ней живет...

Понятно?!
Вот!

Комедийный киноотрjúк

Кинотехника расширяет средства комедийной обработки жизненного материала. «Киноотрjúки» обладают неисчерпаемыми возможностями.

В одном из эпизодов фильма «Веселые звезды» Ю. Тимошенко и Е. Березин создали памфлет — пародию на абстракционистов. К огромному холсту Тарапунька приставляет высокую лестницу и, взобравшись на нее, начинает, как заправский маляр, орудовать здоровенной кистью. Не удовлетворившись этим, он выплескивает из ведра на холст различные краски, получается мазня, какофония цвета. Тарапунька поясняет значение и сущность ультраанового направления в искусстве. Тем временем кисть продолжает свою работу. Не управляемая рукой человека, под звуки буги-вуги кисть выделывает сложнейшие пируэты на полотне, завершая творение, столь «успешно» начатое художником. Играет джаз, танцует кисть по полотну, мазня становится все более и более чудовищной. Танцующая кисть — киноотрjúк, выявляющий комичность и процесса и результата «творчества» халтурщиков от искусства. Кисть, рисующая сама, без участия человека, в гротесковой форме раскрывает бесчеловечную сущность «ультранового» искусства — его бездушность.

Картины «Запорожцы» И. Репина и «Отдых после боя» Ю. Непринцева зажили новой, комедийной жизнью в фильме «Веселые звезды». Тарапунька, покончив с сюрреалистической мазней, решает показать Штепселю настоящую живопись. И вот они идут по картинной галерее, наслаждаясь замечательными творениями Шишкина, Левитана, Репина. Остановившись у «Запорожцев», приятели восхищаются силой и мощью казаков. Тарапунька вспо-

минает своего прапрадедуся Соломона Бандуру, который тоже нарисован на картине, но его не видно только потому, что он оказался за рамой. Однако от прапрадедуси осталось Тарапуньке в наследство письмо запорожцев султану. Правда, оно потрепалось от времени, но разобрать его можно. Штепсель подкладывает газету под письмо, чтобы удобнее было читать этот исторический документ. И вот посыпался град нелестных эпитетов, остроумных сравнений, изощренных сатирических характеристик, на какие только способен был природный ум запорожских казаков.

Но вдруг, неожиданно для слушателя и зрителя, меняется адрес насмешек. Не турецкий султан, а современные любители военных блоков оказываются «кухарями вавилонскими», «аспидами». Все дело в том, что через дыры в старом документе просвечивала сегодняшняя газета, и фраза из нее случайно и кстати вклинилась в поток насмешек.

Неожиданность комедийного хода — вторгшиеся в стиль письма запорожцев современные политические понятия, внезапное осовременивание эмоционально окрашенного остроумного текста старинного документа вызывает бурную реакцию смеха в зрительном зале. И зрителю кажется, что вместе с ним смеются не только Штепсель и Тарапунька, но и могучие, миролюбивые и вольнолюбивые запорожские казаки.

Тарапунька и Штепсель переходят от «Запорожцев» к картине Ю. Непринцева «Отдых после боя».

Вокруг Василия Теркина на поляне, занесенной снегом, расположилась группа бойцов. Видно, что-то очень занятное и веселое рассказывает Теркин. Может быть, он ведет свою очередную политбеседу «Не унывай!», может быть объясняет, что такое «сабантуй», а может... Впрочем, чего гадать, слов все равно не слышно. Картина Ю. Непринцева не является простой иллюстрацией к определенному куску поэмы А. Твардовского. Но зато видны, осязаемы, как живые, смотрят на нас с полотна герои-солдаты, победившие фашизм.

И смех здесь, как и в картине Репина, служит средством характеристики персонажей. Наивным, доверчивым смехом смеется новобранец. С полным сознанием собственного достоинства, понимающе — мол, знаю Теркина не первый день и все-таки дивлюсь его удали и остроумию — смеется бывалый солдат-усач, между делом с аппетитом закусывающий, готовясь в дорогу (видно, на войне «есть

в запас приучен»). Рассудительно смеется сибиряк, темпераментно и заразительно — солдат грузин.

Разные поколения, характеры и разный смех. И несхожесть смеха помогает понять несхожесть характеров. Сидит в центре наш общий любимец. Он на минуту остановил рассказ, взял кисет и не суетливо закуривает. Спешить некуда, он слишком хорошо владеет вниманием слушателей, чтобы быть торопливым рассказчиком.

Художник остановил прекрасное мгновение, и его герои застыли, замерли. Но вот один из солдат, лежавший спиной к зрителю, вдруг повернулся (кинематограф своими изобразительными средствами вторгается в живопись и заставляет ожить картину), за ним другой. Наконец, сам Василий Теркин отложил на минуту в сторону винтовку-трехлинейку и взял в руки гармонь-трехрядку. Будет дело! И вот пошел русский солдатский перепляс — лихой, удалой, со свистом, шуткой, прибауткой. То один, то другой танцор вдруг «как выдумает что-то, что и высказать нельзя...». Поднимается метель, но и метель не помеха удали, веселью, смеху...

Но вот постепенно танцоры утомонились, они становятся и расслаживаются по своим местам. Теркин отдает свою трехрядку, берет в руки опять винтовку и как бы возвращается к прерванному пляской рассказу. Снова перед нами остановившееся мгновение — картина Ю. Неprinцева «Отдых после боя».

Так приходят во взаимодействие литература, живопись и кино, а кинотрюк рождает веселую шутку. Так в кинематографе рождаются новые художественные средства комедийной обработки жизненного материала.

Библиография

«К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, 2, М., «Искусство», 1957. О комедии см. т. 1, стр. 9, 53, 290, 363, 365, 368, 369; т. 2, стр. 276, 478, 480, 516. О комическом см. т. 1, стр. 53—66; т. 2, стр. 145, 276, 563. Об остроумии см. т. 1, стр. 65, 81, 82, 125; т. 2, стр. 359, 380, 469, 476, 559, 561, 563, 590—591. О сатире см. т. 1, стр. 12, 53, 233, 307, 308, 354, 356, 357, 394—400, 407, 529, 547, 561—563; т. 2, стр. 154, 165, 166, 169, 212, 286—289, 293, 359, 582, 602. О смехе см. т. 1, стр. 59; т. 2, стр. 276, 456. О фарсе см. т. 1, стр. 54, 60, 61, 363. О фельетоне см. т. 1, стр. 80, 474; т. 2, стр. 291, 359, 361. О юморе см. т. 1, стр. 58, 59, 65, 66, 79, 82, 125; т. 2, стр. 158, 236, 366, 387, 563—565, 582, 588, 590, 591, 600.

Маркс К. и Энгельс Ф., Манифест Коммунистической партии, М., Госполитиздат, 1945, стр. 82.

Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, изд. 2, т. 1, стр. 416—418.

Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, изд. 1, т. II, стр. 60, 235; т. V, стр. 88; т. VIII, стр. 119; т. XIV, стр. 263; т. XV, стр. 142; т. XXIV, стр. 550; т. XXVII, стр. 121, 434; т. XXIX, стр. 88.

Энгельс Ф., Анти-Дюринг, М., Госполитиздат, 1948, стр. 88.

Ленин В. И., Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 99—100; т. 14, стр. 237—238; т. 17, стр. 65—66; т. 25, стр. 322—323; т. 27, стр. 301—302; т. 29, стр. 63; т. 36, стр. 113—114; т. 37, стр. 248—249; т. 39, стр. 19—20; т. 45, стр. 13—14; т. 48, стр. 78—79.

Постановление ЦК КПСС о журнале «Крокодил» (1948).— Сб. «О партийной и советской печати», М., изд-во «Правда», 1954.

Приветствие ЦК КПСС Второму Всесоюзному съезду советских писателей.— «Второй Всесоюзный съезд советских писателей». Стенографический отчет, М., «Советский писатель», 1956.

Аборкин В., О сатирическом жанре в туркменской литературе.— «Туркменская искра», 1954, 23 июля.

Абрамов Н., Дар слова. Искусство излагать свои мысли, Спб., 1909, стр. 31.

Абрамович Г., Введение в литературоведение, М., 1955, стр. 255—278.

Адрианова-Перетц В. П., У истоков русской сатиры.— «Известия Академии наук СССР». Отделение литературы и языка, т. 13, вып. 1, 1954, стр. 37—47.

Акимов Н., О сатире.— «Известия», 1956, 23 августа.

Алпатов М. В., Всеобщая история искусства, т. III, М., «Искусство», 1955, стр. 312.

Апт С. К., Ювенал и риторика.— «Ученые записки Орехово-Зуевского педагогического института», т. III, М., 1956.

Аристотель, Об искусстве поэзии, М., Гослитиздат, 1957, стр. 53.

«Архив А. М. Горького», т. III, М., 1951, стр. 245.

Асмус В. Ф., «Горе от ума» как эстетическая проблема.— «Литературное наследство», т. 47—48. Грибоедов, М., Изд-во Академии наук СССР, 1946.

Асрори В., Сатира и юмор в таджикской литературе.— «Шархи-Сурх» («Красный Восток»), Сталинабад, 1957, № 6, стр. 84—97 (на тадж. яз.).

«Бальзак об искусстве», М., «Искусство», 1941, стр. 383.

Барковская Е., Сатирическая поэзия и вопросы жанра.— «Урал», 1959, № 5, стр. 178—187.

Барнет Б., Заметки о кинокомедии.— «Вопросы кинодраматургии», вып. 1, М., «Искусство», 1954.

Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., Гослитиздат, 1965.

Безыменский А., Идти путем Маяковского.— «Литературная газета», 1953, 16 июня.

Безыменский А., За расцвет советской сатиры.— «Литературная газета», 1954, 22 июня.

Безыменский А., Острое оружие.— «Октябрь», 1954, № 12, стр. 184—190.

Безыменский А., О творчестве молодых писателей-сатириков.— «Молодой коммунист», 1955, № 12, стр. 110—118.

Безыменский А., Читая сатирические стихи...— «Звезда», 1956, № 10, стр. 144—155.

Белецкий А. И., К. Маркс, Ф. Энгельс и история литературы.— М., изд-во «Мир», 1934, стр. 54.

Белецкий А. И., Ювенал.— Предисловие к кн.: Ювенал, Сатиры, М., 1937.

Білецький О. І., Проблема синтезу в літературознавстві.— «Літературний журнал», Київ, 1940, № 10, стр. 109.

Белинский В. Г., Полное собрание сочинений в 13-ти томах, т. I, М., 1953, стр. 290—299; т. II, М., 1953, стр. 136; т. III, М., 1953, стр. 448; т. IV, М., 1954, стр. 149; т. V, М., 1954, стр. 596; т. VI, М., 1955, стр. 34; т. VIII, М., 1955, стр. 68, 90, 560—561; т. X, М., 1956, стр. 244.

Белинский В. Г., Собрание сочинений в 3-х томах, М., 1948, т. I, стр. 138, 237—238, 480—482; т. 2, стр. 49, 60, 320, 329, 330, 606—607, 614—615, 733; т. 3, стр. 38, 650, 727, 739—740, 745, 776—777.

Белова Л., Нам Гоголи и Щедрины нужны.— «Искусство кино», 1952, № 10, стр. 58—68.

Бельский А. А., Политическая сатира в романе Ч. Дикенса «Крешка Доррит»,— «Ученые записки Челябинского государственного педагогического института», т. II, вып. 1, Челябинск, 1956.

Бельчиков Н., Предисловие.— Сб. «Сатира 60-х годов», М.—Л., «Academia», 1932, стр. 5—28.

Бенуа К., Комическое в музыке.— «Музыкальное обозрение», 1886, 17 мая, № 29.

- Бергсон А., Смех в жизни и на сцене, Сиб., 1900.
- Березарк И., О советской комедии.— «Звезда», 1940, № 5—6.
- Берков П., О сатире народов СССР.— Сб. «Сатира и юмор в поэзии народов СССР», Л., «Советский писатель», 1951, стр. 3—16.
- Бессмертный А., Сквозь уменьшительное стекло.— «Смена», [Л.], 1956, 11 февраля.
- Блок А., Ирония.— Собрание сочинений в 12-ти томах, т. 8, Л., «Советский писатель», 1936.
- Блюм, 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).
- Бомарше, Избранные произведения, М., Гослитиздат, 1954, стр. 366.
- Бонч-Бруевич В., В. И. Ленин о кинематографе. (Воспоминания).— «Кино», 1936, 21 января.
- Борев Юрий. Оружия любимейшего род. (Заметки о комическом).— «Театр», 1953, № 7.
- Борев Ю., Трагическое и комическое в действительности и в искусстве. Стенограмма публичной лекции, М., «Знание», 1955.
- Борев Ю., Комическое.— Сб. «Вопросы марксистско-ленинской эстетики», М., Госполитиздат, 1956.
- Борев Ю., Смех убивает всякую нечисть.— «Октябрь», 1958, № 6, стр. 156—158.
- Борев Ю., Стихи в «Крокодиле».— «Литература и жизнь», 1958, 17 сентября.
- Борев Ю., Комическое и художественные средства его отражения.— Сб. «Проблемы теории литературы», М., Изд-во Академии наук СССР, 1958, стр. 298—353.
- Борев Ю. Б., Комическое. Гл. IV. Категории эстетики, М., изд-во МГУ, 1959, стр. 134—178.
- Борев Ю. Б., Брехт и эстетическое богатство характера.— Сб. «Социалистический реализм и классическое наследие», М., Гослитиздат, 1960, стр. 341—426.
- Борев Ю., Юмор и остроумие.— «Советский цирк», 1960, № 9, стр. 10—11.
- Борев Ю. Б., Комическое. Гл. V. Основные эстетические категории, М., изд-во «Высшая школа», 1960, стр. 215—283.
- Борев Ю., Комическое.— Введение в эстетику, М., «Советский художник», 1965.
- Борисов П., Быть в гуще жизни (об обсуждении сатирической прозы).— «Московский литератор», 1960, 24 марта.
- Борщевский С., Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы, М., Гослитиздат, 1956, стр. 296.
- Бочаров С., Психологический анализ в сатире. Автореферат диссертации, М., 1956.
- Брудный Д., В. Белинский о водевиле.— «Ученые записки [Киргизского педагогического института]», вып. 1, Фрунзе, 1955.
- Буало, Поэтическое искусство, М., Гослитиздат, 1937, стр. 77.
- Бураева Е., Лексика советской басни. Автореферат диссертации, Горький, 1952.

Бушмин А., О художественном преувеличении.— «Литературная газета», 1956, 7 января.

Бушмин А., Сатира Салтыкова-Щедрина, М.—Л., Изд-во Академии наук СССР, 1959.

Бялик Б., Драматургия М. Горького советской эпохи, М., Изд-во Академии наук СССР, 1952, стр. 178.

Васильев Арк., Боевой жанр литературы.— «Вечерняя Москва», 1958, 16 сентября.

Васильев С., О литературной сатире.— «Литературная газета», 1953, 20 октября.

Василевский И. И., Оружием сатиры, М., «Советская Россия», 1959.

Вентури Лионелло, Художники нового времени, М., изд-во «Иностранная литература», 1956, стр. 11, 92.

Веселовский А., Рабле и его время.— «Вестник Европы», 1878, март.

Виноградова И., Языковые средства сатиры. Автореферат диссертации, Харьков, Харьковский ордена Трудового Красного Знамени Государственный университет, 1956.

Винокуров Ю., О некоторых вопросах кинокомедии.— «Искусство кино», 1952, № 12.

Волков Я. В., К истории русской комедии, Спб., 1899.

«Вопросы советской литературы», вып. V, М.—Л., Изд-во Академии наук СССР, 1957, стр. 27.

«Второй Всесоюзный съезд советских писателей». Стенографический отчет, М., «Советский писатель», 1956, стр. 9, 238, 240, 507.

Выходцев П. и Ершов Л., Смелее разрабатывать теорию советской сатиры.— «Звезда», 1953, № 2, стр. 146—156.

Гаявин А. С., Юмор и сатира в советской поэзии (особенности сатирической типизации), Ульяновск, Книжное изд-во, 1960.

Гегель Г., Сочинения, М.—Л., Гос. изд-во, т. I, 1930, стр. 388—389; т. XII, М., 1938, стр. 20, 70, 303—304.

Гегель Г., Принципы трагедии, комедии и драмы.— «Литературный критик», 1936, № 7.

«Гейне и театр», М., «Искусство», 1956, стр. 221.

Гейне Г., Собрание сочинений в 10-ти томах, т. I, М., Гослитиздат, 1957, стр. 91.

Герцен А. И., Полное собрание сочинений в 30-ти томах, под ред. М. К. Лемке, т. XV, Спб., 1919—1920, стр. 260, 261, 267, 276.

Герцен А. И., Собрание сочинений в 30-ти томах, т. III, М., 1954, стр. 250; т. VI, М., 1955, стр. 33, 89, 266; т. VII, М., 1956, стр. 216—217.

«А. И. Герцен об искусстве», М., «Искусство», 1954, стр. 223, 255, 360.

Гоголь Н. В., Собрание сочинений в 6-ти томах, М., ГИХЛ, т. V, 1952, стр. 295, 321; т. VI, 1953, стр. 107, 455—456.

«Гоголь о комическом и комедии», Спб., 1880.

«Н. В. Гоголь в письмах и воспоминаниях», М., «Федерация», 1931, стр. 258.

«Гоголь и театр», М., «Искусство», 1952, стр. 320, 342, 383.

«Н. В. Гоголь о литературе», М., Гослитиздат, 1952, стр. 56, 90, 92, 142, 160, 190—194, 229, 234, 258, 283—284.

- Года Габор, Заметки о сатире.— «Иностранная литература», 1959, № 3, стр. 206—209.
- Голицина В., Советская сатира в борьбе за здоровый быт.— «Псковская правда», 1954, 26 декабря.
- Гончаров И. А., Литературно-критические статьи и письма, Л., Гослитиздат, 1938, стр. 56, 68, 80—81.
- Горбатов Б., О советской сатире и юморе.— «Новый мир», 1949, № 10, стр. 214—229.
- Горький М., Собрание сочинений в 30-ти томах, М., Гослитиздат, 1947—1955, т. 24, стр. 252—253; т. 26, стр. 234—235; т. 27, стр. 114.
- Горький М., О литературе.— М., «Светский писатель», 1937, стр. 276, 521.
- Горький М., История русской литературы, М., Гослитиздат, 1939, стр. 127, 274.
- Горький М., Письмо к В. М. Баграновскому.— «Молодая гвардия», 1956, № 1, стр. 151.
- «Горьковские чтения», 1949—1952, М., Изд-во Академии наук СССР, 1954, стр. 12.
- Гриб В. Р., Избранные работы, М., Гослитиздат, 1956, стр. 356.
- Грибоедов А. С., Сочинения, М., Гослитиздат, 1953, стр. 527.
- Гуляев Н. А., В. Г. Белинский о сатире.— «Труды Томского государственного университета», Томск, 1957.
- Гуральник У., Смех смеху — рознь.— «Октябрь», 1953, № 2, стр. 177—183.
- Гуральник У., Русская революционно-демократическая критика и вопросы сатиры.— «Известия Академии наук». Отделение литературы и языка, т. 12, вып. 3, М., 1953.
- Гуральник У., Смех — вовсе дело не шуточное.— «Вечерняя Москва», 1955, 23 мая.
- Гуральник У., Смех — дело не шуточное. Заметки о советском сатирическом рассказе.— «Дон», 1960, № 2, стр. 161—166.
- Гурович Л., Ильф и Петров сатирики.— «Вопросы литературы», 1957, № 4, стр. 110—140.

Давыдов, Искусство спорить и острить. (Составлено по сочинениям А. Шопенгауэра и проф. З. Фрейда), Пенза, 1927.

Данино П., Как определить юмор? — «Вопросы литературы», 1963, № 1, стр. 245—248.

Дзевежин И. А., Проблема сатиры в эстетике революционных демократов (Белинский, Чернышевский, Добролюбов). Автореферат диссертации, Киев, 1955, 16 стр. (Академия наук УССР, Отделение общественных наук).

Дзевежин И., Заметки о сатире.— «Коммунист Украины», Киев, 1957, № 6, стр. 69—75.

Дикий П., Героика и сатира.— «Литературная газета», 1954, 9 сентября.

«Дискуссия о комедии» (статьи А. Ильяди, В. Фролова).— «Литературная газета», 1954, 2 октября, 18 ноября.

Дмитриев Ю., Русский цирк, М., «Искусство», 1953, стр. 6.

Дмитров Г., Из речи о задачах писателей в борьбе с фашизмом.— «Новый мир», 1954, № 11, стр. 225.

Добролюбов Н. А., Собрание сочинений в 6-ти томах, Л., Гос. изд-во «Художественной литературы», т. 1, 1934, стр. 237, 244, 258, 422—423, 452; т. 2, 1935, стр. 31, 60, 138—139, 595; т. 6, 1939, стр. 693—694.

Достоевский Ф. М., Полное собрание сочинений, изд. 4, т. 11, Спб., 1891, стр. 20.

Дружинин А. В., Собрание сочинений, т. VII, Спб., 1865, стр. 59—60.

Евнина Е. М., Франсуа Рабле, М., Гослитиздат, 1948, стр. 251—252.

Егоров Б., О сатире «застенчивой» и атакующей.— «Литература и жизнь», 1958, 3 сентября.

Елизарова М., Реализм Диккенса и проблема комического.— В кн.: «Из истории реализма XIX века на Западе». Сб. статей, М., Гослитиздат, 1934, стр. 151—199.

Елистратова А., Филдинг, М., Гослитиздат, 1954.

Ермилов В. В., Н. В. Гоголь, М., «Советский писатель», 1953.

Ермилов В. В., Некоторые вопросы теории драматургии. О гоголевской традиции, М., «Советский писатель», 1953.

Ершов Л., Сатира Щедрина и наша современность. Стенограмма публичной лекции, Л., «Знание», 1953.

Ершов Л., Традиции русской классической сатиры и советская литература.— «Вечерний Ленинград», 1953, 11 февраля.

Ершов Л., Некоторые вопросы теории советской сатиры.— «Известия Академии наук Латвийской ССР», 1955, № 12, стр. 23—38.

Ершов Л., Советская сатирическая литература, М.—Л., «Художественная литература», 1955, 39 стр.

Ершов Л., Удобная сатира.— «Звезда», 1956, № 12, стр. 152—164.

Ершов Л. Ф., О принципах сатирической типизации в творчестве Щедрина 50—60-х годов.— «Русская литература. Труды Отдела новой русской литературы» [Пушкинский дом], т. I, М.—Л., 1957, стр. 132—161.

Ершов Л. Ф., Советская сатирическая проза 20-х годов, Л., Изд-во Академии наук СССР, 1960, 283 стр.

Ефимов А. И., Язык сатиры Салтыкова-Щедрина, М., изд-во МГУ, 1953.

Ефимова З., Проблема гротеска в творчестве Достоевского.— «Наукові записки катедри істор. європейської культури», т. 2, Київ, 1927, стр. 145—170.

Жуковский В. А., О сатире и сатире Кантемира.— Сочинения в 12-ти томах, т. IX, Спб., 1902.

Жуковский В. А., Сочинения, М., Гослитиздат, 1954, стр. 520—524.

Заславский Д., О фельетоне, М., изд-во «Правда», 1945.

Заславский Д., Фельетон в газете. (Высшая партийная школа при ЦК ВКП(б). Кафедра журналистики), М., ВПШ, 1952.

Заславский Д., О сатирических журналах.— «Правда», 1956, 5 сентября.

Зисль А., Лекции по марксистско-ленинской эстетике, М., Изд-во ВТО, 1964, стр. 110—167.

Зисль А., Искусство и эстетика, М., «Искусство», 1967, стр. 263—268.

Зунделович Я., Поэзия гротеска.— Сб. «Проблемы поэтики», М.—Л., «ЗиФ», 1925.

Ивашева В. В., Творчество Диккенса, изд-во МГУ, 1954.

Ильинский И., Заметки о сатирическом образе.— «Огонек», 1953, № 9, стр. 25—27.

Калачева А., Что такое юмор? — «Советская культура», 1956, 14 июня.

Кант И., Сочинения, т. II, М., Соцэкгиз, 1940, стр. 216.

Караганов А., Чернышевский и Добролюбов о реализме, М., «Советский писатель», 1955, стр. 105.

Кирпотин В., М. Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. М., «Советский писатель», 1955.

Кирпотин В., Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина, М., Госполитиздат, 1957, стр. 477—568.

Кисилев И., Конфликты и характеры, М., «Советский писатель», 1957, стр. 164—254.

Клячко Н. Б., Социально-политическая направленность комедии Аристофана «Птицы». — Сб. «Аристофан», М., изд-во МГУ, 1956.

Комическое. Статья в БСЭ, изд. 2, т. 22.

Кон И., Общая эстетика, М., Госиздат, 1921, стр. 194—210.

Крапива К., Выступление на XIV пленуме Союза писателей. За высокое мастерство драматургии.— «Театр», 1954, № 1, стр. 120.

Кроче Б., Эстетика как наука о выражении, ч. I, М., 1920, стр. 102.

Крынецкий А., О красном смехе.— «Красная печать», 1923, № 20.

«К творческому семинару о сатире и юморе». — Советская печать», 1959, № 8, стр. 21—28.

Кугель А. Р., Право смеха. (Козьма Прутков). — В кн.: Кугель А. Р., Русские драматурги. Очерки театрального критика, М., «Мир», 1934.

Куденко О. И., О некоторых принципах типизации в сатире В. Маяковского.— «Вопросы философии», 1953, № 5.

Ладыгина-Коте Н. И., Дитя шимпанзе и дитя человека в их инстинктах, эмоциях, играх, привычках и выразительных движениях, М., Гос. Дарвинский музей, 1935, стр. 278—282.

Лазарев Л., Смех дело не шуточное.— «Театр», 1956, № 10, стр. 74—82.

Лапцки И. П., Демократическая сатира XVII века и русское народное творчество (повесть «Шемякин суд»). — «Ученые записки МГУ», М., 1954, № 173.

Лежаев А. На пути к возвращению сатиры.— «Литературная газета», 1929, 22 апреля.

Леман Р., Комическое в поэзии, сатира и юмор, Одесса, 1913. «Литературное наследство», т. 62, стр. 418.

Литературная Энциклопедия, т. 3, М., Изд-во Ком. Академии, 1930, стр. 294.

Лимантов Ф., Об эстетической категории комического.— «Ученые записки ЛГУ им. А. Герцена», т. 162, ч. II, Л., 1959.

Луначарский А. В., Будем смеяться.— «Театр и революция», М., 1924.

Луначарский А. В., О смехе.— «Литературный критик», 1935, № 4.

Луначарский А. В., Классики русской литературы, М., Гос. изд-во «Художественная литература», 1937, стр. 294.

Луначарский А. В., Статьи о Горьком, М., Гос. изд-во «Художественная литература», 1938, стр. 151.

Лу Синь, Что такое сатира? — Сочинения в 4-х томах, т. 2, М., Гослитиздат, 1956.

Макашин С., Искусство большой сатиры.— «Литературная газета», 1960, 20 октября.

Марьямов А., Оружием сатиры.— «Советская женщина», 1954, № 3, стр. 42—43.

Маслович В., О баснях и баснописцах разных народов, Харьков, 1816.

Маяковский В., Полное собрание сочинений в 12-ти томах, т. 2, М., Гослитиздат, 1939, стр. 505; т. 12, М., 1937, стр. 47.

Маяковский В., Можно ли стать сатириком? — «Крокодил», 1950, № 10.

Медведев В. и Терещенко Я., Оружием плаката и сатиры.— «Агитатор», 1956, № 1, стр. 55—57.

Мейерхольд В., О театре, Спб., 1913, стр. 166—173.

Мелетинский Е. М., Происхождение героического эпоса, М., 1963, стр. 55—58.

Мелетинский Е. М., Герой волшебной сказки, М., 1958, стр. 10.

Мендельштам И., О характере гоголевского стиля, Гельсингфорс, 1902.

Мережковский Д., Полное собрание сочинений в 24-х томах, т. I, Спб., М., 1914, стр. 238.

Мечников И. М., Этюды о природе человека, М., 1904, стр. 81.

Минчин Б., О сатирическом искусстве.— «Советская Украина», 1953, № 12, стр. 149—155.

Минчин Б. М., Деякі питання теорії комічного, Київ, Вид-во Академії наук УРСР, 1959.

Михайловский Б. В., Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции, М., «Искусство», 1955, стр. 286.

Михалков С., Оружие должно быть грозным.— «Театральная жизнь», 1958, № 8, стр. 21—25.

Молдавский Д., Товарищ Смех.— «Звезда», 1956, № 8, стр. 169—179.

Молдавский Д., Добро пожаловать, Пародия! — «Звезда», 1956, № 12, стр. 144—151.

Монтескье Ш., Избранные произведения, М., Госполитиздат, 1955, стр. 753.

Мунблит Г., Право, не смешно...— «Литературная газета», 1953, 26 июля.

Муравьева И. А., О приемах построения сатирического образа в газетном фельетоне. (На материале творчества М. Кольцова, И. Ильфа и Е. Петрова).— «Ученые записки Ленинградского

университета», № 245. Серия филологических наук, вып. 43, Л., 1957, стр. 109—134.

Назаренко В., О «музе пламенной сатиры». — «Смена», [Л.], 1954, 25 апреля.

Назаренко В., Почему не смешно. — «Звезда», 1954, № 7, стр. 163—174.

Недошивин Г., Очерки теории искусства, М., «Искусство», 1953, стр. 218.

Нейман Б., Комическое в музыке, Киев, 1919.

Немирович-Данченко В. И., «Горе от ума» в постановке МХАТ, М.—Пг., 1923, стр. 110.

Немирович-Данченко Вл. Ив., Статьи. Речи. Беседы. Письма, М., «Искусство», 1952, стр. 127—128.

Нестер З., Замітки про мовні засоби сатири. — «Дніпро», 1959, № 10, стр. 139—144.

Никулин Л., Люди русского искусства. — М., «Искусство», 1952, стр. 40.

Никулина Е. А., Особенности сатиры А. М. Горького в пьесах «Достигаев и другие» и «Сомов и другие». Диссертация, Академия общественных наук при ЦК КПСС, 1956.

Ниню А., Творчески разрабатывать теорию сатиры. — «Смена», [Л.], 1953, 16 июля.

«Новая Волга», 1955, кн. 23, Саратовское изд-во, стр. 182—185.

Новик И. Б., О характере противоречий социалистического общества и проблема трагического в марксистско-ленинской эстетике. — «Ученые записки [Пермского университета]», т. 12, вып. 2, 1957.

Новикова А. М., Сатирические песни эпохи массового рабочего движения в России. — «Известия Академии наук СССР», Отделение литературы и языка, т. 15, вып. 1, 1956, стр. 67—75.

Оболенский Л., Предисловие. — В кн.: Д. Селли, Смех, его физиология и психология, Спб., 1905.

Овсянников М. Ф., Философия Гегеля, М., Соцэкгиз, 1959, стр. 234—235.

Ольшки Леонардо, История научной литературы на новых языках, т. II, М., Гос. техническое издательство, 1934, стр. 92.

«О мастерстве сатиры». [Сборник статей. Ред. К. Иманалиев], вып. I, Фрунзе, 1960.

Орлов В. Н., Предисловие. — В кн.: А. С. Грибоедов, Сочинения, М., Гослитиздат, 1953.

Орлов П. А., Оружием смеха. (Сатира и юмор в стенной печати), Горький, 1958.

«Оружия любимейшего род». — «Литературная газета», 1956, 14 января.

Оснос Ю., Герой и жанр. — «Дружба народов», 1954, № 3, стр. 224—234.

Остолопов Н., Словарь древней и новой поэзии, ч. III, Спб., 1821, стр. 76.

Павловский А., Скучный смех. — «Звезда», 1957, № 8, стр. 213—221.

Памфилова Е. Н., Некоторые проблемы советской литера-

турной сатиры.— «Ученые записки [Московского областного педагогического института]», т. 40, вып. 2, 1956, стр. 113—122.

Пархоменко М., Александр Корнейчук, М., «Советский писатель», 1953, стр. 133.

Писарев Д. И., Полное собрание сочинений в 6-ти томах, изд. 5, Спб., 1909—1913, т. II, стр. 265—266.

Писарев Д. И., Сочинения в 4-х томах, М., т. 2, Гослитиздат, 1955, стр. 361.

Плоткин Л., Трудный жанр. Заметки о юмористическом рассказе.— «Нева», 1955, № 8, стр. 173—176.

Плоткин Л. А., О путях развития русской сатиры. Русская сатира XIX — начала XX века, М.—Л., 1960.

Плущек В., Героический век и сатира.— «Литературная газета», 1959, 24 марта.

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.

Поляков В., С грустью — о смехе.— «Литературная газета», 1955, 28 мая.

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., изд-во МГУ, 1954.

Потемня А. А., Из лекции по теории словесности. Басня, поговорка, пословица, Харьков, 1930.

Привалов Б., Товарищи по жанру. (Об областной сатире).— «Литературная газета», 1958, 11 марта.

«Проблемы сатиры и юмора».— «Литература и жизнь», 1958, 27 августа.

Прозоров В., О художественном мышлении писателя-сатирика, изд. Саратовского ун-та, 1965.

Прокшин В., К вопросу о влиянии Н. В. Гоголя на русскую сатиру.— «Литературная Башкирия», альманах, вып. 4, 1952, стр. 249—266.

Пруцков Н. И., Белинский и некоторые вопросы теории сатиры.— «Русская литература. Труды отдела новой русской литературы» (Пушкинский дом), т. I, М.—Л., Изд-во Академии наук СССР, 1957, стр. 80—94.

Пуришев Б. И., Очерки немецкой литературы XV—XVII веков, М., Гослитиздат, 1955, стр. 292.

Пушкин А. С., Полное собрание сочинений в 16-ти томах, Изд-во Академии наук СССР, т. 13, М., 1937, стр. 43.

«Пушкин-критик», М., «Academia», 1934, стр. 69, 109, 227.

Пьянов В., За боевую советскую сатиру.— «Коммунист Украины», 1953, № 8, стр. 72—80.

Разговоров Н., Жрецы тоски и тлена.— «Литературная газета», 1960, 20 октября.

Рак В. Д., Теория сатиры в журналах Аддисона и Стиля.— «Ученые записки Ленинградского гос. университета», Л., 1959, № 276, вып. 54, Л., 1959, стр. 3—29.

«Русская демократическая сатира XVII века», М.—Л., Изд-во Академии наук СССР, 1954.

«Русский фельетон. Дооктябрьский период». Сборник. Составление, подготовка текста, вступительные заметки и комментарии А. В. Западава и Е. П. Прохорова, М., Госполитиздат, 1958, стр. 456.

Сакетти Л., Эстетика, гл. XII. Комическое; гл. XIII. Юмор, Спб., 1913—1917, стр. 300—364, 365—448.

Сатира. Статья в БСЭ, изд. 2, т. 38.

«Сатира и юмор сегодня и завтра».— «Литература и жизнь», 1958, 17 сентября.

«Сатирики готовятся к полемике».— «Советская культура», 1959, 24 ноября.

Сатыбалдин К., О сатире в казахской драматургии.— «Казахстанская правда», Алма-Ата, 1954, 22 августа.

Сахновский-Панкеев В., О комедии, Л.—М., «Искусство», 1964.

«Сборник материалов к изучению истории русской журналистики», вып. II, М., ВПШ, 1952, стр. 136—137.

Сеидов Яхья, О комедии и комическом. Заметки критика.— «Литературный Азербайджан», 1959, № 5, стр. 97—103.

Селли Д., Смех, его физиология и психология, Спб., 1905, стр. 5.

Симонов К. М., Предисловие.— В кн.: Илья Ильф и Евгений Петров, Двенадцать стульев. Золотой теленок, М., Гослитиздат, 1956, стр. 18.

Слонимский А., Техника комического у Гоголя, Пг., 1923.

Смирнов С., Оружие сатиры.— «Литература и жизнь», 1958, 28 ноября.

Смолянинов И., Борев 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. Варпаховского, В. Раздольского, В. Шапса, Р. Юренева, А. Яковлева, Л. Шейнина.

«Советский фельетон», М., Госполитиздат, 1959. Приложения: А. Луначарский, О смехе. Д. Бедный, О революционном писателемском долге. М. Кольцов, Кто смеется последним. Публицистика и фельетоны в местной печати. Д. Заславский, О фельетоне. Г. Рыклин, Из записной книжки фельетониста. И. Рябов, Черты нашего фельетона. С. Нариньяни, Тема и «краски». О. Вишня, Вот так и пиши.

Соловьев Г., Оружие сатиры.— «Литературная газета», 1957, 19 сентября.

Спенсер Г., Слезы, смех и грациозность, Спб., 1898.

Сретенский Н., Историческое введение в поэтику комического, ч. I, Ростов-на-Дону, 1926.

Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве, М.—Л., «Искусство», 1948, стр. 45.

Станиславский К. С., Собрание сочинений в 8-ми томах, т. I, М., «Искусство», 1954, стр. 372.

Станиславский К. С., Статьи. Речи. Беседы. Письма, М., «Искусство», 1953, стр. 255—256.

Станкеева З. В., Перифраз в поэзии революционных демократов.— «Ученые записки [Пермского гос. университета]», т. 12, вып. 2, 1958, стр. 236—254.

Стасов В., Избранное в 2-х томах, т. I, М.—Л., «Искусство», 1950, стр. 175.

Степанов Н. Л., Н. В. Гоголь. Творческий путь, М., Гослитиздат, 1955.

Степанов Н. Л., Мастерство Крылова-баснописца, М., «Советский писатель», 1956.

Сторчак К., Заметки о сатире.— «Советская Украина», Киев, 1956, № 4, стр. 162—167.

Сурков Евг., О некоторых проблемах советской сатиры.— «Советское искусство», 1953, 15 апреля.

Талвест Май, Смелее пользоваться оружием сатиры.— «Советская Эстония», Таллин, 1954, 26 октября.

Твен Марк, Избранные произведения в 2-х томах, т. 2, М., Гослитиздат, 1953, стр. 565.

Тимофеев Л. И., Теория литературы, М., Учпедгиз, 1948, стр. 85, 356—364.

Тимофеев Л. И., О систематизации основных понятий теории литературы.— «Литература в школе», 1955, № 2, стр. 72.

Тимофеев Л. и Венгров Н., Краткий словарь литературоведческих терминов, М., Учпедгиз, 1955, стр. 125.

Толстой А., О литературе, М., «Советский писатель», 1956, стр. 154.

Томашевский Б., Теория литературы, М.—Л., ГИХЛ, 1928, стр. 162—180.

Тредьяковский В., Рассуждение о комедии вообще.— Соч. т. 1, Спб., 1849.

Троепольский Г., Поговорим о сатире.— «Литературная газета», 1954, 25 ноября.

Тронский И. М., История античной литературы, Л., Учпедгиз, 1947, стр. 155—156, 164, 324—325.

Тургенев И. С., Сочинения, т. XII, М., ГИХЛ, 1933, стр. 201.

Тургенев И. С., «Гамлет и Дон-Кихот».— Собр. соч. в 20-ти томах, т. XI, М., Гослитиздат, 1956.

Тыл И. К., Избранное, М., Гослитиздат, 1954, стр. 504.

Тынянов Ю. Н., Сюжет «Горе от ума».— «Литературное наследство», т. 47—48. Грибоедов, М., Изд-во Академии наук СССР, 1946, стр. 149.

Тэн И., Философия искусства, М., 1933, стр. 313—316.

Успенский Гл., Сочинения, т. 3, М., изд. Ф. Павленкова, 1891, стр. 382.

Ушаков А. М., Принципы типизации сатирической поэзии В. В. Маяковского. Диссертация, Институт мировой литературы им. Горького АН СССР, 1956.

Ушинский К. Д., Человек как предмет воспитания.— Собр. соч. в 10-ти томах, т. IX, М., 1950, стр. 300.

Федорович А. А., Н. Г. Чернышевский о категориях искусства (прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое в

действительности и в искусстве), Иркутск, Иркутский гос. университет им. Ждакова, 1956. Библиография — стр. 106—111.

Филдинг Г., Избранные произведения, т. 1, М., Гослитиздат, 1954, стр. 439—443.

Фишер К., Гегель, его жизнь, сочинения и учение (первый полумом), М.—Л., Соцэкгиз, 1933, стр. 218.

Фрейд З., Остроумие и его отношение к бессознательному, М., 1925.

Фролов В., О советской комедии, М., ГИХЛ, 1954.

Фролов В., Сила сатиры.— «Литературная газета», 1954, 18 ноября.

Фролов В., Жанры советской драматургии, М., «Советский писатель», 1957.

Фролов В., Сила смеха. (Разговор о современных комедиях).— «Литература и жизнь», 1959, 26 апреля.

Фучик Ю., Избранное, М., Гослитиздат, 1955, стр. 59.

Ханютин Ю., Герой и сюжет.— «Советская культура», 1953, 1 сентября.

Хвостов Д. И., Некоторые мысли о сущности басни, Спб., 1786.

Храпченко М. Б., Творчество Гоголя, М., Изд-во Академии наук СССР, 1954.

Чаплыгин Ю. А., Смех в наступлении, М., Госполитиздат, 1960.

Чернышевский Н. Г., Полное собрание сочинений в 16-ти томах, М., Гослитиздат, т. II, 1949, стр. 31, 185—191, 279; т. III, 1947, стр. 18; т. IV, 1948, стр. 654—656.

Чернышевский Н. Г., Статьи по эстетике, М., Соцэкгиз, 1938, стр. 40—41, 214—217.

Чернявский М. Н., Комедия Аристофана и античные теории смеха.— Сб. «Аристофан», Изд-во МГУ, 1956.

Шафир, Почему мы не умеем смеяться.— «Красная печать». 1923, № 17.

Шахнович М. И., Гойя против папства и инквизиции, М.—Л., Изд-во Академии наук СССР, 1955, стр. 126—127.

Шведова-Шувалова Л. П., Традиции фольклорной сатиры в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. (Сравнительный анализ сатирических типов), М., Изд-во МГУ, 1954.

Шведова Л., За боевую сатиру.— Сб. «Русская советская литература 1954—1955 гг.», М., Изд-во Академии наук СССР, 1956.

Шиллер Ф., Статьи по эстетике, М.—Л., «Academia», 1935, стр. 481.

Ширжецкий А. Н., Понимание комического в эстетике Белинского. (Белинский о юморе и сатире). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., Академия наук СССР, Институт мировой литературы им. Горького, 1954.

Шкловский В., О жанрах «важных» и «не важных».— «Искусство кино», 1953, № 9.

Шкловский В., Заметки о прозе русских классиков, М., «Советский писатель», 1953, стр. 141—142.

Шопенгауэр Артур, Мир как воля и представление, Спб., 1893, стр. 117—118.

Шохин К., О трагическом герое и комическом персонаже, М., «Искусство», 1961.

Штейн А., Великий мастер комедии.— «Шекспировский сборник», М., ВТО, 1958, стр. 123—163.

Шуман Р., Избранные статьи о музыке., М., Музгиз, 1956, стр. 289—292.

Щедрин Н. (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений в 20-ти томах, Л., ГИХЛ, т. V, 1937, стр. 127—128, 163, 372, 376; т. VI, 1941, стр. 123; т. VII, 1935, стр. 427, 429, 433, 455; т. VIII, 1937, стр. 56, 179, 295—297, 326, 451; т. IX, 1934, стр. 27, 113, 203—204; т. XIII, 1936, стр. 204, 267, 270; т. XIV, 1936, стр. 327, 345, 393—394, 447; т. XV, 1940, стр. 131, 132, 167; т. XVII, 1934, стр. 99; т. XVIII, 1937, стр. 241, 309; т. XIX, 1939, стр. 67, 249, 365; т. XX, 1937, стр. 60.

Щепилова Л., Введение в литературоведение, М., Учпедгиз, 1956, стр. 226—254.

Щепкин М. С., Записки. Письма, М., «Искусство», 1952, стр. 250.

Щербина А. А., Сущность и искусство словесной остроты (каламбура). К вопросу о специфике языкового мастерства в русской советской комедии, Киев, Изд-во Академии наук УССР, 1958.

Эвентов И., Поэты-сатирики.— «Ленинградская правда», 1955, 4 июня.

Эйзенштейн С., Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 299.

Эйхенбаум Б., Как делалась «Шинель» Гоголя.— Сб. «Сквозь литературу», изд. 2, Л., 1924.

Эльсберг Я. Е., Вопросы теории сатиры, М., «Советский писатель», 1957, 427 стр.

Энциклопедия Брокгауза и Ефрона, т. 56, стр. 461.

Юрнев Р., Механика смешного.— «Искусство кино», 1964, № 1.

Ярхо В. Н., Аристофан, М., Гослитиздат, 1954.

Bibliographic

- Acker, Paul, *Humour et humoristes*, Paris, 1899.
- Adeline, Jules. *Les sculptures grotesques et symboliques*, Rouen o. J. (1878).
- Allodoli, Ettore, *Poeti burleschi*, 1925.
- Antony, A propos des conditions du comique.— «*Journal de psychologie*», 1921.
- Appelberg, Bertel, *Teorierna om det komiska under 1600 och 1700-talet*. Akademisk avhandling, Helsingfors, 1944 (Bibliographie S. 284—292)
- Aristoteles, *Poetik*.
- Aubouin, Elie, *Les genres du risible. Ridicule, comique, esprit, humour*, Marseille, 1948.
- Auboin, Elie, *Technique et psychologie du comique*, Marseille, 1948.
- Backhaus, Wilhelm Emanuel, *Das Wesen des Humors*, Leipzig, 1894.
- Bahnsen, Julius, *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen*, Leipzig, 1931.
- Bailly, Jean-Silvain, *Essai sur les fables et sur leur histoire*, Paris, 1898.
- Bain, Alexander, *The emotions and the will*, London, 1865.
- Bain, Alexander, *Erziehung als Wissenschaft*, Leipzig, 1880.
- Baldensperger, Fernand, *Les definitions de l'humour*.— «*Etudes d'histoire littéraire*», 1907, v. 1.
- Baldensperger, Fernand, *Gottfried Keller. Sa vie et ses oeuvres*, Paris, 1899, p. 447.
- Batteux, Abbé Charles, *Les beaux arts réduits á un seul principe*, Paris, 1746.
- Baum, Georgina, *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik*, Berlin, 1959.
- Bawden, *The comic as illustrating the summation—irradiation of pleasure-pain*.— «*Psychological review*», 1910, v. XVIII, p. 336—346.
- Beattie, James, *Essay on poety and music*, Edinburg, 1772.
- Beda, Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen, 1956.
- Bein, Leo, *Humor der Welt*.— «*Die Literatur*», 30. Jg. 1928.
- Bénard, Charles, *La théorie du comique dans l'esthétique allemande*.— «*Revue philos. de la France et de l'Etranger*», 1880, v. 10, Nr 9, p. 241.

Bergler, Edmund, *Laughter and the sense of humour*, New York, 1956.

Bergson, Henri, *A propos de la nature du comique*.—«*Revue du mois*», 1929, Nov.

Bergson, Henri, *Das Lachen*, Meisenheim, 1948.

Berni, Francesco, *Le rime burlesche*, 1520.

Blair, Hugh, *Lectures on rhetoric and belles lettres*, 1783, Nr 47.

Blaze de Bury, Ange-Henri, Jean-Paul.—«*Revue des deux mondes*», 1844, Nr 1—3.

Bohtz, August Wilhelm, *Über das Komische und die Komödie*, Göttingen, 1844.

Boileau, D. N., *Die Dichtkunst*, Freyburg, 1786.

Borev, J., *Koomiline*. (Traagiline ja koomiline). «*Marksistlik-leninliku esteetika küsimusi. Eesti riiklik kirjastus*», Tallinn, 1957.

Borew, Jurij, *Der Waffen libste Gattung*.—«*Beiträge zu Fragen der Filmkunst*», Heft 6, *Über die Satire im Film*, S. 7—32.

Borew, Jurij, *Tragicul in realitate si in arta*.—«*Probleme de literatura si arta*», I anul IX 1956.

Börne, Ludwig, *Humoralpathologie*.—*Gesammelte Schriften*. Leipzig, 1916, Bd 3, S. 105—109.

Boyle, A., *Humor und humour*.—«*Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*», 1895, S. I ff.

Brunetière, Ferdinand, *Questions de critique*.—«*Revue des deux mondes*», 1889.

Bullitt, John, *Jonathan Swift and the anatomy of satire. A study of satiric technique*, Cambridge, 1953.

Burow, A., *Das ästhetische Wesen der Kunst*. Berlin, 1958, S. 322—325.

Cailhava d'Estendoux, Jean François, *De l'art de la comédie*, Paris, 1786.

Carlyle, Thomas, Jean Paul Richter.—«*Edinburgh-Review*», 1827, June.

Cazamian, Louis, *Le mécanisme de l'humour. Études de psychologie littéraire*, Paris, 1913.

Cazamian, Louis, *L'humour anglais. Etudes d'aujourd'hui*, Paris, 1942.

Cazamian, Louis, *The development of English humour*, Durham, 1952, Part I.

Cazamian, Louis, *L'humour de Shakespeare*, Paris, 1945.

Cazamian, Louis, *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour*. «*Revue germanique*», 1906, p. 601—634.

Champfleury (= Jules Husson), *Histoire de la caricature moderne*, Paris, 1864.

Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, Paris, 1865.

Champfleury, *Histoire de la caricature au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, 1871.

Champfleury, *Musée secret de la caricature*, Paris, 1888.

Chapiro, Marc, *L'illusion comique...*—«*Bibliothèque de philosophie contemporaine*», Paris, 1940.

Charles, Philarète, *Artikel «Humour» in: «Dictionnaire de la conversation et de la lecture*», 1856.

Chesterfield, Philip Dormer Stanhope Earl of: «*Letters to his son*», London, 1774, letter 144, 146.

Chesterton, Gilbert Keith, Artikel «Humour» in: «British encyclopædia». Cicero: De oratore.

Cook, Albert, The dark voyage and the golden mean. A philosophy of comedy, Cambridge, 1949.

Courdaveaux, Victor, Études sur le comique, Paris, 1875.

Croce, Benedetto, L'Umorismo.—«Journal of comparative literature», New York, 1903, p. 220.

Crothers, Samuel M., The mission of humour.—«Atlantic monthly», 1899, Sept., p. 372—381.

Darwin, Charles, Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei den Menschen und den Tieren, Stuttgart, 1872.

Debidour, Théorie des beaux arts, Halle, 1783, p. 104.

Delage, Sur la nature du comique.—«Revue du mois», 1919, XX, p. 337—354.

Delattre, Origine de l'humour de la vieille Angleterre.—«Revue Anglo-Américaine», 1927, Avril.

Dépret, Louis, Étude sur l'humour. Essais choisis de Charles Lamb, 1880, p. 1—42.

Dugas, Psychologie du rire, Paris, 1902.

Dumas, Georges, La tristesse et la joie, Paris, 1900.

Dumas, Georges, Le sourire, Paris, 1906.

Dumas, Georges, Nouveau traité de psychologie, Paris, 1930.

Dumont, Léon, Les causes du rire, Paris, 1862.

Dziemidok, Bohdan, O komizmie, KIW, Warszawa, 1967.

Eastmann, Max, Enjoyment of laughter, London, 1937.

Ebeling, Friedrich Wilhelm, Floegels Geschichte des Grotteskkomischen, Leipzig, 1888.

Eichendorff, Joseph von, Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, 1857.

Eliot, George, H. Heine, 1851—1853.

Emerson, Ralph Waldo, Letters and social aims, 1875. (The comic.)

Engels, Friedrich s. Karl Marx.

Eschenburg, Joachim, Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, 1783.

Eshleman, Martin, Artikel «Humour» in: «Dictionary of world literary terms», London, 1955.

Fabre, Lucien, Le rire et les rieurs, Paris, 1929.

Fischer, Kuno, Über die Entstehung und die Entwicklungsformen des Witzes, 1871.

Floegel, Karl Friedrich, Geschichte der komischen Literatur, 4 Bde, 1784—1787.

Floegel, Karl Friedrich, Geschichte des Grotteskkomischen. 1788. Neubearbeitet von Max Bauer, 2 Bde, München, 1914.

Floegel, Karl Friedrich, Geschichte des Burlesken, Leipzig, 1794.

Fort, J., Butler, Bordeaux, 1934.

Freud, Sigmund, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Leipzig und Wien, 1905.

Garapon, Robert, La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français, du moyen âge à la fin du XVII-e siècle, Paris, 1957.

Garve, Christian, *Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral.*—«Moral, Literatur und dem gesellschaftlichen Leben», 5 Bde, 1792—1802.

Gautier, Paul, *Le rire et la caricature*, Paris, 1906.

Gautier, Théophile, *Les grotesques*, Paris, 1833.

Geerdts, Jürgen, *Über das Wesen der Satire.*—«Börsenblatt für den deutschen Buchhandel», Leipzig, 1954, Nr. 10, S. 213; Nr. 11, S. 231; Nr 12, S. 252.

Gerard, Alexander, *Essay on taste*, London, 1756.

Gradmann, Erwin, *Phantastik und Komik*, Berlin, 1957.

Grosch, Johann Andreas, *Die Regeln der Satire aus ihren Gründen hergeleitet*, Jena, 1750.

Grose, Paul, *Principes de caricatures suivis d'un essai sur la peinture*, Paris, 1802.

Gutkind, Curt Sigmar, *Molière und das komische Drama*, Halle, 1928.

Hall and Allin, *The psychology of tickling, laughing and the comic.*—«*American journal of psychology*», 1897, IX.

Hartmann, Nicolai, *Ästhetik*, Berlin, 1953.

Hazlitt, William, *Lectures on the English comic writers.* 1819.

Hecker, Ewald, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, Berlin, 1873.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm, *Ästhetik*, Berlin, 1955.

Heine, Heinrich, *Einleitung zum Don Quixote*, Paris, 1837.

Helbronner, P., *Grotesque art.*—«*Apollo*», 1938, p. 221—223.

Herrick, Marvin Theodore, *Comic theory in the XYIth century*, Urbana, 1950.

Heydenreich, Karl Heinrich, *Grundsätze der Kritik des Lächerlichen mit Hinsicht auf das Lustspiel*, Leipzig, 1797.

Heymans, *Zur Psychologie der Komik.*—«*Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*», 1899, Bd XX.

Hobbes, Thomas, *Lehre vom Menschen und vom Bürger?*—«*Philosophische Bibliothek*», 158, Leipzig, 1918, S. 37.

Hollinsworth, *Judgments of the comic.*—«*Psychological review*», 1901, XVIII, p. 132—156.

Holmes, Oliver Wendell, *The autocrat of the breakfast table*, 1858.

Jauketivitch, V., *L'ironie*, Paris, 1936.

Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg, 1804.

Jeanson, Francis, *Signification humaine du rire*, Paris, 1950, p. 213.

Joannou, Demetrios, *Ontologie der Komik*, Freiburg i. Br., 1957.

Jouvet, Louis, *Réflexions du comédien*, Paris, 1952.

Jünger, Georg Friedrich, *Über das Komische*, Frankfurt a. M., 1948.

Kalleu, *The aesthetic principle in comedy.*—«*American journal of psychology*», 1911, XXII, p. 137—157.

Kant, Immanuel, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Frhabenen*, Königsberg, 1764.

Kayser, Wolfgang, Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg — Hamburg, 1957.

Kant, Immanuel, Kritik der Urtheilskraft, Berlin, 1790.

Kayser, Wolfgang, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern, 1951, S. 383.

Keisch, Henryk, Alte und neue Anekdotenliteratur.— «Neue Deutsche Literatur», 1955, Nr 2, S. 143 f.

Kim Zan-Sek, Fragen der Kunst, Phjongjang, 1954, S. 80 f.

Knipp, Franz, Das psychologische Problem der Komik.— «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», Bd 17.

Knox, E., The mechanism of satire, Cambridge, 1951.

Kohler, Pierre, Autour de Molière. L'esprit classique et la comédie, Paris, 1925.

Krause, Conrad, Humor der Antike, Bonn, 1948.

Krause, Karl Christian Friedrich, Vorlesungen über Ästhetik, Leipzig, 1882.

Krishna-Menon, V., A theory of laughter. With special relation to comedy and tragedy, London, 1931.

Krudewig, Beate, Das Grotleske in der Ästhetik seit Kant, Bergisch-Gladbach, 1934.

Lacombe, Du comique et du spirituel.— «Revue de métaphysique et de morale», 1897, p. 1571.

Latour, Marius, Le problème du rire et du réel, Paris, 1956.

Lazarus, Moritz, Das Leben der Seele, Berlin, 1883, Bd I, S. 250.

Lenin, W. I., Über Kunst und Kultur, Berlin, 1960*.

Lessing, Gotthold Ephraim, Abhandlungen über die Fabel, 1759.

Lessing, Gotthold Ephraim, Laokoon, Berlin, 1766, Abschnitt XXIII.

Lessing, Gotthold Ephraim, Hamburgische Dramaturgie, Bremen, 1769, 93. Stück.

Lévêque, Charles, Le rire. Le comique et le risible dans l'esprit et dans l'art.— «Revue des deux mondes», 1863. I. Sept.

Lévêque, Charles, La science de beau, 1861, Bd I, S. 229.

Leyburn, Ellen Douglas, Satiric allegory: mirror of man, New Haven, 1956.

Lilly, William Samuel, Four English humorists of the XIXth century, London, 1895.

Lipps, Theodor, Komik und Humor, Hamburg und Leipzig, 1898.

Lipps, Theodor, Psychologie der Komik.— «Philosophische Monatshefte», Bd XXIV—XXV.

Lôbo, Vilela António, Do sentido comico e tragico da vida. Lisboa, 1956.

Macaulay, Thomas, Essays on Addison.— «Edinburgh review», 1843, July.

Martin, Psychology of aesthetics. The comic.— «American journal of psychology», 1905, XVI, p. 35—118.

* Einzelnachweise finden sich im russischen Teil dieser Bibliographie.

- Marx, Karl und Engels Friedrich, *Über Kunst und Literatur*, Berlin, 1948*.
- Masci, Filippo, *Psicologia del comico*, Napoli, 1889, p. 23.
- Mendelssohn, Moses, *Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik*, Leipzig, 1880.
- Meredith, George, *An essay on comedy and the uses of the comic spirit*. (Edited with an introduction and notes by Lane Cooper), Ithaca (N. Y.), 1956.
- Mészáros, István, *Szatira és Valóság*, SZK, 1955.
- Mészáros, István, *Szatira főtvlajdonságai*. «Uj hang», 1954. Nr 4.
- Michel, Wilhelm, *Das Teuflische und Grotesk in der Kunst*, München, 1911.
- Michiels, Alfred, *Le monde du comique et du rire*. Paris, 1886.
- Moglescu, V., *Insemnari despre natura comicului*.— «Cercetari Filozofice», 1958, Nr 6, S. 115.
- Morillot, P., *Scaron et le genre buresque*, Paris, 1888.
- Morin, Louis, *Le dessin humoristique*, Paris, 1913.
- Möser, Justus, *Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-komischen*, 1797.
- Müller, Joseph, *Das Wesen des Humors*, München und Lüneburg, 1896.
- Müller-Freienfels, R., *Poetik*, 1921.
- Netto, C., *Japanischer Humor*, Leipzig, 1901.
- Norman, James, *Philosophy of laughter*, New York, 1944, p. 142.
- Palacký, Frantisek, *O puwodu komicnosti a tragicnosti*, *Casopis Mis.*, 1830, Bd 3, S. 261.
- Platon, *Philebos*.
- Platon, *Der Staat*. Fünftes Buch.
- Potts, L. I., *Comedy*, New York, 1948.
- Roetschi, Robert, *Der ästhetische Wert des Komischen und das Wesen des Humors*, Bern, 1915.
- Sadoul, Georges, *Das ist Chaplin!*, Wien, 1954, S. 204.
- Saulnier, Claude, *Le sens du comique. Essai sur le caractère esthétique du rire*, Paris, 1940.
- Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Horen, 1795—1796.
- Schlegel, Friedrich, *Schriften und Fragmente*, Stuttgart, 1956, S. 84 u. 86.
- Schneegans, Heinrich, *Geschichte der grotesken Satire*, Straßburg, 1894.
- Schumann, Robert, *Schriften über Musick und Musiker*, Leipzig, 1956.
- Seylor, Athene, *The craft of comedy. Correspondence*, London, 1944.

* Einzelnachweise enthält der russische Teil dieser Bibliographie — und zwar nach der neuen russischen Ausgabe von Lifscitz, die gegenüber der in deutscher Fassung vorliegenden fast aufs Doppelte erweitert ist.

Sommerfeld, Helmuth, Versuch einer Theorie des Komischen, Danzig, 1917.

Spencer, Herbert, Essays: scientific, political and speculative, London, 1891.

Spinoza, Benediktus, Ethica, Amsterdam, 1677.

Stanislawski, Mein Leben in der Kunst, Berlin, 1951, S. 624.

Storck, Karl, Musik und Musiker in Karikatur und Satire. Eine Kulturgeschichte der Musik, Oldenburg, 1910.

Taine, Hippolyte, Die Entwicklung der politischen und bürgerlichen Freiheit in England in Verbindung mit der Entwicklung der Literatur des 18. Jahrhunderts. «Philosophie der Kunst», Leipzig, 1903, Bd II, S. 283—285.

Teesing, H., Ironie als literair spel, Groningen — Djakarta, 1956.

Ueberhorst, Karl, Das Komische, Leipzig, 1896—1900.

Victorov, David, Le rire et le risible, Paris, 1952.

Volkel, Johannes, System der Ästhetik, München, 1910.

Walker, Hugh, English satire and satirists, London, 1925, p. 187.

Watts-Baum, Helena, The satiric and the didactic in Ben Jonson comedy, Chapel Hill, 1947.

Weber, Karl Julius, Der Humor und die Humoristen, Stuttgart, 1842.

Worcester, David, The art of satire, Cambridge, 1940.

Wright, Th., Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art, Paris, 1867.

Zeising, Adolf, Ästhetische Forschungen, Frankfurt a. M., 1855, S. 272—289.

О г л а в л е н и е

	От автора	3
	Вместо введения	4
Глава I	ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА КОМИЧЕСКОГО	
	Комическое как реальность	7
	Комическое как социальная реальность	8
	Комическое — прекрасная сестра смешного	10
	Комическое как особая эстетическая форма критики	17
	Комическое как расставание человечества со своим прошлым	21
	Комическое как критика современности	26
	Комическое как эмоционально насыщенная критика	29
	Комическое как активность мысли, критическое противопоставление идеала — реальности	31
	Комическое как утверждение радости бытия	32
	Комическое как средство раскрытия противоречий	43
	Комическое как неожиданность	48
	Комическое как эстетическое чувство и талант	54

	Комическое как оригинальное	57
	Комическое как национально оригинальное	59
	Комическое как интернациональное и общечеловеческое	71
	Комическое как эстетическое наслаждение	76
Глава II	ЭСТЕТИЧЕСКОЕ БОГАТСТВО КОМИЧЕСКОГО (Оттенки смеха и его мера)	
	Юмор — сатира	79
	Ирония — сарказм	98
	Комический намек, шутка, насмешка . .	106
	Мера смеха	109
Глава III	САТИРА КАК РОД ЛИТЕРАТУРЫ	
	Теоретические принципы разделения литературы на роды	115
	Историческая подвижность исходной положительной точки сатиры	122
	Реалистическая и модернистская сатира .	145
	Некоторые особенности современной сатирической структуры	166
	Эстетическое богатство реалистической сатиры	178
	Сатира и демократия	184
Глава IV	КОМЕДИЙНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА	
	Общие замечания	197
	Комедийный характер, обстоятельства, деталь	199
	Сатирическое преувеличение и заострение	211
	Пародирование, окарикатуривание, гротеск	218
	Овеществление и оживотнивание	224
	Положительный герой. Саморазоблачение	

и взаиморазоблачение сатирических персонажей	227
Языковые средства. Острота. Каламбур.	
Иносказание	235
Комедийный контраст	241
Комедийный кинотрюк	243
<i>Библиография</i>	246

Юрий Борисович Борев

КОМИЧЕСКОЕ

Редактор В. Г. Кисунько

Художник А. А. Семенов

В оформлении использованы гравюры В. Хогарта

Художественный редактор Г. К. Александров

Технический редактор А. Л. Резник

Корректоры Н. Г. Антокольская,
Г. Г. Элькина

Сдано в набор 12/II-1969 г. А 06311. Подписано к печати 6/II-1970 г. Бумага 84×108¹/₃₂ № 2. Печ. л. 8,5. Услов. л. 14,28. Уч.-изд. л. 15,759. Изд. № 17256. Тираж 25 000 экз. Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Издательство «Искусство». Зак. 96. Цена 1 р. 05 к. Тульская типография Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109



