



ИСАК ПАСИ

КЪМ ОПРЕДЕЛЕНИЕТО НА ТРАГИЧНОТО

1. ПРЕКРАСНОТО — ОТПРАВНА ТОЧКА

Реални факти и свързани с тях съображения са придали на проблемата за прекрасното доминиращо значение, извели са я начело на естетическите категории и понятия. Теоретическият анализ отдавна се е сблъскал с обстоятелството, че при характеристиката на такива категории като възвишено, трагично и комично става необходимо да се оперира с и д е а л а, т. е. със съпоставката (ярко поляризирана или мълчалива) на това, което е, с това, което трябва да бъде. Идеалът като норма на дължимото обуславя в една или друга степен и възприемането на възвишеното, трагичното и комичното. Възвишеното обикновено се схваща като такава разновидност на прекрасното, при която дълбоко са подчертани мощта и величието, трагичното — като крушение на прекрасното, а комичното най-често като негов антипод, като негово отрицателно реализиране.

Идеалът е, разбира се, човешки идеал и в такъв смисъл субективен, но в неговата основа винаги лежи онова реално или възможно съществуващо, което човек оценява като прекрасно. То може да се открие като момент дори и в утопичните идеали. А ако идеалът и стоящото в неговата основа прекрасно са необходими, характеризиращи признаци на възвишеното, трагичното и комичното, то очевидно те, като по-общи понятия, трябва да бъдат изведени в началото на анализа, да бъдат поставени в центъра на естетиката. Обратното не се забелязва. Макар че в анализа на прекрасното, и възвишеното, и трагичното, и комичното могат да внесат известни нюанси или дори корективи, то проблемата за прекрасното не се нуждае от тях, за да бъде теоретически постигната. Това се вижда не само логически, но и исторически — в историята на естетиката. Платон не се е занимавал с възвишеното, а от трагичното и комичното се е интересувал с оглед на техния ефект, но не и на тяхната същност. Хогарт и Бърк не са имали специален интерес към комичното и трагичното (Хогарт и към възвишеното) и все пак са ни оставили едни от най-интересните трактати върху прекрасното; същото се отнася и до Дидро. В „Критика на съзнателната способност“ няма анализ на трагичното, а за комичното — само отделни наблюдения; в тритомната си „Естетика“ Хегел проявява очевидно пренебрежение към възвишеното и т. н.

Доминиращото значение на прекрасното в системата на естетическите категории далеч не е монопол на идеализма в естетиката или най-малко — на безкритичното отношение към него. Това е реално съотношение,

почиващо на реални факти; само по себе си то говори не за правата на идеализма, а за проникването на научния анализ дори и в системите на идеалистите. Наистина, тук реалното съотношение най-често е представено в превратен вид (например Хегел разглежда прекрасното като момент в развитието на Идеята), но въпреки това вярното по принцип съотношение между категориите може да се запази и когато в тях се влага превратно съдържание. Пък и какво доказателство против тезата е това, че идеалистите извеждат на пръв план прекрасното? Нима не към прекрасното е бил насочен преимущественият интерес на такива материалисти като Хогарт и Дидро?

Ако прекрасното (и идеалът) е необходим характеризиращ признак във възвишеното, трагичното и комичното — при първите две позитивно, при третото — най-често — негативно — явно е, че то трябва да се схване като момент (страна, характеристика) в тях, а възвишеното, трагичното и комичното — като разновидност или трансформация на прекрасното. Възвишеното е разновидност на прекрасното в най-пряк и буквален смисъл, а трагичното и комичното — прекрасно в процес или динамически прекрасно. Специфичната особеност на този процес при трагичното е в това, че тук се разкрива гибелта на прекрасното, а при комичното (поне в класическите му форми) — че в движение се показва обратното на прекрасното, за да се види самото прекрасно в дълбоката вътрешна същност на комичното отрицание, за да кристализира то в комическия смях или негодувание. В такъв смисъл трагичното и комичното са трансформация на прекрасното.

Напразно Боров се страхува, че при такава постановка ще се извърши покушение върху самостоятелността на възвишеното, трагичното и комичното. „В някои естетически системи на миналото — пише Боров — комичното, трагичното и възвишеното се разглеждали като разновидности на прекрасното. Това не е вярно. И възвишеното, и трагичното, и комичното са самостоятелни естетически категории, не са разновидности на прекрасното, макар и да са тясно свързани (курсив мой — И. П.) с него“¹. Тук всичко е в това, което Боров нарича „тясна връзка“. Ако тази връзка е от порядъка на необходимостта, тогава съвършено правомерно е да се разглеждат останалите категории като разновидност или трансформация на прекрасното. При това близостта на другите категории до чисто прекрасното не е еднаква. Ако възвишеното стои съвсем близко до прекрасното, то комичното (или поне някои негови форми) разкрива връзката си с него чрез отрицанието му.

Опитите да се разглеждат останалите категории, и дори възвишеното като независими от прекрасното не са нови. В западноевропейската естетика те водят началото си от Бърк и Кант. Бърк счита, че сравнението между прекрасно и възвишено показва „изключителен контраст“, че това са „идеи със съвсем различна природа“, че различните причини, на които те се основават „запазват вечно различие между тях“². Чернишевски също приемаше, че „понятието за прекрасното и понятието за възвишеното или великото са съвършено различни понятия, нямащи помежду си никаква вътрешна връзка“, и затова му се струваше грешка.

¹ Ю. Б. Боров, Категории эстетики, 1959, стр. 6—7.

² Edmund Burk, An Essay on the Sublime and Beautiful, London, 1889, pp. 137, 138.

че „възвишеното го считат за видоизменение на прекрасното“¹. Но у Чернишевски виждаме една насока на усилията, от която сам Боров се предпазва. Чернишевски говореше за автономността на възвишеното, защото приемаше, че то няма нищо общо с прекрасното. Боров признава „тясната връзка“ на останалите категории с прекрасното и заедно с това отстоява тяхната самостоятелност. Впрочем за възвишеното той сам ни казва, че е необходима диалектическа постановка, от която да се разбере „в какви отношения възвишеното е качествено висша степен на прекрасното, и в какви отношения то е противоположно на прекрасното“². Би могло да се възрази, че признаването на връзката на останалите категории с прекрасното е едно, а разглеждането им като разновидности или трансформация на прекрасното е друго. Това възражение не е без основания. Но тук въпросът се свежда до естеството, до характера на тази връзка. Щом прекрасното (и идеалът) са необходими компоненти и на възвишеното, и дори на комичното, естествената логика на мисълта насочва към признаването им за разновидности или трансформации на прекрасното. Това признание съвсем не посяга на тяхното своеобразие. Но своеобразието може да се схване по-добре, ако се тръгне от изходния пункт, от необходимия характеризиращ признак — от прекрасното.

И в българската естетика са правени опити да се свърже естетичното само със съзнателното художествено творчество. Естетичното се разбира като висше развитие и конкретизация на красивото. Докато красивото има място в явленията на природата, на света, който ни заобикаля, то естетичното е продукт на съзнателното творчество на субекта-художник. Естетичното е по-ограничено от красивото — то се реализира в света на изкуството. Едно такова схващане крие редица неудобства. До известна степен въпросът е терминологичен — какво съдържание се влага в термините красиво и естетично. Но очевидни са неудобствата на предлаганата терминология. Така ние не бихме могли да говорим за естетически опит в сферата на отношенията на човека (не художник) към природата, за естетическо съзерцание на природата и за естетиката като наука, чийто предмет, в известни отношения, е по-широк от изкуството. Във всички тези случаи ние трябва да търсим други, несъществуващи още термини, пренебрегвайки цялата традиция в терминологията, или пък (и това вече не е въпрос до терминология) да признаем заедно с Кант, че изкуството е модел на природата, което е явно несъстоятелно и във фактическо, и в методологическо отношение. Всичко това налага разликата между прекрасно (красиво) и естетично да се търси в друга посока. Тук полезна може да се окаже тезата, която разглежда прекрасното като централна естетическа категория, а останалите категории — като моменти, разновидности или трансформации на прекрасното.

Естетичното е както собствено прекрасното, така и онова, което се проявява като момент (грациозно, миловидно, трогателно) или разновидност (възвишено) или трансформация (комично) на прекрасното. Естетичното е синоним на прекрасното, разбирано в най-широкия смисъл — дори до неговото негативно превъплъ-

¹ Н. Г. Чернишевски, Възвишеното и комичното, Избрани произведения, т. I, 1955, стр. 369.

² Ю. Б. Боров, Категории естетики, 1959, стр. 85.

щение в комичното. Естетичното не е изключителна прерогатива на изкуството, а има своя еквивалент в безкрайната сфера на вселената, достъпна за човешката сетивност. Естетичното се отнася и до мъртвата природа, и до живата природа, и до човека, отнася се до физическия човешки облик и до духовната област на човешката нравственост.

Тезата, че естетичното е прекрасното, с неговите отенъци, разновидности и трансформации се нуждае от доказателства. Съгласно замисъла на тази статия ще се ограничи в това да потърся — в най-общ план — връзката между собственопрекрасното и трагичното. Ако тезата е вярна в тази област, то тя, най-малко, става по-авторитетна като възможен път на изследване и в другите сфери на естетичното.

С оглед и на фактическото положение, и на потребностите на следващия теоретически анализ може да се посочи едно важно и принципиално различие в границите на прекрасното. Едни качества или състояния на природата будят асоциации с физически ценности, а други с нравствени добродетели. Така е в сферата на естетическата значимост на природния предмет. Но ако погледнем цялостно на прекрасното лесно можем да диференцираме (макар и не абсолютно) физически прекрасното от нравствено прекрасното¹. Това разграничение се прави с оглед на източника, реалния и непосредствен причинител на ефекта, с оглед на качествената определеност (и диференцираност) на този източник. „Идеята за човека и човешкото“ може да бъде извикана у човека, както от физически, така и от духовен обект, както и от облик, така и от постъпка, както от определеността на вещта, така и от привидната неуловимост на преживяването. И в двата рода случаи става дума за естетическа значимост — при втория род има нещо по-различно от простия етически смисъл на постъпката или преживяването. И в двата рода случаи има обект, който със своите (обективни по отношение на естетически съзерцаващото съзнание) качества буди в него свободна и непринудена радост, поради това, че съзерцаващото съзнание емоционално узнава в качествата на обекта себе си или нещо от себе си. Постъпката е нравствена, когато съвпада с валидната в даденото общество, класа, съсловие и пр. етическа норма¹, т. е. етиката бораи с едно дедуктивно предпоставяне. Естетичното не е противоположно на етичното. Спецификата на естетичното не трябва да се търси, като се изхвърля от него всичко етично (Кант). Етичното може да бъде и естетично. Етичното е и естетично, когато, въплътено в индивидуален облик, то радва човека не с оглед на ползата и възжелението, а като извиква в него „идеята“ за човешкото“, когато човек изпитва удоволствие от емоционалното узнаване на човешкото в конкретната нравствена постъпка, акция или реакция. В такъв смисъл не само нравствените постъпки могат да се възприемат и оценяват естетически, същото се отнася до огромното множество явления на духовния живот на човека. И все пак всред подлежащите на естетическа оценка явления на духовния живот на нравствеността се пада и почетното, и доминиращото място. Затова тер-

¹ Тук става дума за нравствено прекрасно, а не за прекрасна нравственост, т. е. не употребявам термина в етически смисъл. Разбирам нравствено прекрасното като естетическо, а не като етическо явление, макар че като естетическо то предплага етическа основа.

² Предмет на друго изследване може да бъде въпроса за абсолютното и относителното в етическата норма и свързания с него въпрос за историческия критерий на дадено и конкретно обусловено нравствено съзнание.

минологията, различаваща физически от нравствено прекрасното или обективно основание.

Физическият предмет може да предизвика асоциации с нравствени добродетели — говорим за благороден цвят, а в термина „благороден метал“ се крие не само констатацията, че златото не се окислява от въздуха. Но асоциациите, макар и да се извеждат от определени обективни качества на предмета, все пак се отнасят към човешката сфера, защото изобщо нравствеността е човешко достойние и само с мъгъщо насилие или при крайна условност може да се говори за нравственост у животните (в извънживотинската сфера нравствеността е очевиден за всички абсурд). При първия род прекрасно няма и не може да има нравственост (духовност) в с а м и я о б е к т. При втория род прекрасно нравственото (духовното) принадлежи не само на асоциацията достъпна за възприемащото този род красота съзнание, но и на самия обект, който предизвиква тази асоциация. За да бъдат оценени естетически, нравствената мисъл или нравственото чувство трябва да бъдат вплътени в конкретно-индивидуално п р е ж и в я в а н е, т. е. да бъдат неотделими от някакъв физически облик. Физическият носител на нравствеността е онази предпоставка, без която е невъзможна естетическата оценка, естетическата реакция. Доброто като абстрактна идея може да бъде обект на познание или етическа оценка, но не и на естетическо съзерцание. Научният курс по етика може да задоволява нашия теоретически интерес, без при това да извиква и най-слаби естетически емоции.

Разгледани принципиално физически-прекрасното и нравствено-прекрасното като естетически явления не се различават съществено — и в двата случая има явление, което събужда в човека „идеята“ за човешкото“. Но докато в първия случай оценяваме като прекрасен ф и з и ч е с к и я о б л и к н а п р е д м е т а, във втория — оценката е насочена чрез физическия облик към нравственото (духовно) съдържание. Нравствеността е исторически продукт, дори и моментите на относителна общност се проявяват чрез своеобразието на конкретния тип нравственост. В различните епохи и в сред различните социални групи доминират различни нравствени качества, към които човек прилага нормите на своя идеал. Затова и в различните епохи естетически се оценяват нееднакви нравствени характеристики. Но общият принцип на естетичното се запазва: те трябва да говорят на човека за човешкото.

2. ОБЩО ОПРЕДЕЛЕНИЕ НА ТРАГИЧНОТО

От векове естетиката и художествената практика са свързвали трагичното със страданието и смъртта. И наистина това са състоянията, които неизменно са присъствували в трагичните картини — те са онези най-общи състояния, от които трябва да се започне при общото определение на трагичното. Но същевременно естетиката и художествената практика (също от векове) са показали, че не всяка смърт и не всяко страдание могат да се окачествят като трагични. Теоретически еквивалент на този постулат е признанието, че с ъ ч у в с т в и е т о, симпатията е адекватния ефект на трагичното зрелище. От Платон и Аристотел до Дидро и Лесинг състраданието се е признавало за необходим елемент на трагедията. Но не на всяка смърт и не на всяко страдание се съчувствува. Дори само този факт вече насочва към тезата: трагичното

е състояние на прекрасното, на онова, което хората окачествяват като прекрасно.

Определението на трагичното значително се улеснява от набелязаното различие между физически и нравствено (духовно) прекрасно. Гибелта (разрушението) на физически прекрасното не е и не може да бъде трагична. Може да се развали най-прекрасната природна гледка, цветущата долина да се превърне в пустиня (абстрахираме се от действието на човешки сили), наводнение да разруши най-причудливата пещера — за всичко това човек може да съжалява, но тук няма нищо трагично. Разрушението на природнопрекрасното (вън от намесата на човека) не е трагично. Наистина известни състояния в извънчовешкия мир дори и номинално напомнят за човешки ситуации, по-точно, за човешкото страдание. Такъв е случая с „мъката“ на животните. Тези състояния могат да се изобразяват в трагична светлина, но винаги условно и крайно предпазливо. Невъзможно е да се говори сериозно за реален трагизъм у животните. Животинското царство дава възможност на художника за известни, макар и ограничени, трагични художествени обобщения, когато той проецира понятията за човешко страдание в най-близко стоящия до човека животински свят. Ето разказът на Емилиян Станев „Гарвани“. Шестдесет години свързват птичата двойка. „Двамата бяха верни съпрузи през своя дълголетен живот“. Някога те обичаха да играят, да се радват, но сега стоят „мълчаливи, загрижени“. Пред очите им се изменя всичко — старите умират, децата заемат мястото на родителите — а те остават. Занимава ги само грижата за малките. Те винаги правят нещо, „тяхното време никога не стигаше“. И след всичко това идва нещастieto. Женската пада през кумина и изгаря. Цялата нощ мъжкият я вика. „На сутринта видяха, че гарванът беше кацнал на черницата и потърсиха пушка да го застрелят. Но той сякаш разбра какво го чака. Отлитна, ала към обяд пак се върна и кацна на тополата. Няколко дни продължаваше да се върти край моста и да грачи. После изчезна за винаги. В една мразовита нощ, когато старият бор скърцаше под напора на вятъра, той беше умрял в своето грамадно, мрачно гнездо“¹.

Човекът е собствената сфера на трагичното. Най-общо трагичното може да се определи като гибел и страдание на човека. Малко по-точно — като гибел и страдание на нравствено (духовно) прекрасното. Трагичното неизбежно извежда към духовната сфера на човека — оттук и силата на неговото действие, и отдавна посочения философски смисъл на трагичното. Трагична е физическата гибел на човека, защото заедно с нея загива и нравствено-духовната му същност. Трагична може да бъде нравствената гибел, моралната деградация и тогава, когато не се съпровожда от физическо разрушение. Този род трагични ситуации недвусмислено разкрива дълбокия смисъл на трагичното — гибелта на нравствено (духовно) прекрасното.

Ако в извънчовешката сфера разрушението на физически прекрасното е индиферентно към трагичното, то гибелта на физически прекрасното в човешкия облик, встъпвайки в отношение с нравствено (духовно) прекрасното, взема дейно участие в трагичното. Най-напред, когато прекрасната душевност се „носи“ от адекватно прекрасен физически облик, разрушението на последния извиква допълнително съчув-

¹ Емилиян Станев, Вълчи ноци, 1947, стр. 78, 79, 83.

ствие, разширява трагичния диапазон. Трагична е съдбата на Ана Каренина, тази горда и дръзка жена, но колко хубава е тя — козелетата на влака поразяват непосредствено тялото, а заедно с него и душата. Разрушението на физически прекрасното в човека може да усилитрагичното.

На второ място, разрушаването на физически прекрасното в човека може да бъде трагично, доколкото то се възприема като възможен носител на духовно прекрасно, даже и когато не реализира тази възможност. Човекът търси единство и там където действителността не му го предлага. От хилядолетия хората са си представяли доброто като красиво, а лошото като грозно. Бог е всеблаг, но нима може да бъде грозен; дяволът е друго нещо — грозен като дявол. От религиите традицията се понася от изкуството. И Ахил, и Патрокъл, и Хектор са доблестни, благородни, красиви. Друг е Терсит — той произнася неугодни за войнолюбиво настроените ахейци речи, и художествената непосредственост на гърците е могла да си го представи само като урод. Ренесансът обогатява концепциите на древните, отнасящи се до естетико-етическото единство. И тук добрите обикновено са красиви. Шекспир рядко се отклонява от единството на доброто и красивото. На едната страна Жулиета и Дездемона, а на другата Ричард III и Фалстаф. Очевидна е връзката между уродството и порока на Ричард (тук връзката е вътрешна, причинна), а моралният облик на сър Джон Фалстаф се оглежда във външния вид на застаряващия, тлъст рицар. При всякото си отклонение от ренесансовите принципи, класицизмът декретира своя закон: доброто не може да не бъде красиво. Едва от романтизма — в усилията за нова художествена изразителност — съзнателно започва да се търси противоположността на доброто и красивото. Хилядолетна традиция подхранва съвременното светоотношение. В гибелта на красивия човек ние виждаме гибелта на възможно добрия. Физическата красота понякога изкупва — не юридически, а естетически — дори и престъплението, т. е. играе роля на морална индукция. Не оправдаваме Албена в едноименния разказ на Йовков, но възприемаме съдбата ѝ като трагична. Наистина Албена сама признава вината си и се разкайва (признанието и разкаянието са морални фактори), но физическата ѝ красота, дадена като че ли за нещо повече от това, което има, внася своя принос в трагичното съчувствие. Разрушаването на физическата човешка красота може да бъде трагично като евентуален носител на морална красота.

Разрушаването на физическата красота при флагрантното ѝ противоречие с нравствено духовната същност, т. е. разрушаването на физическата красота сама по себе си, не е трагично. Смъртта на Даря от „Тихият Дон“ трудно може да се възприеме като трагична, при всички прелести на героинята. В Елен Курагина от „Война и мир“ не може да има никаква потенциална трагичност. Всичко това потвърждава идеята за трагичното като естетично, за трагичното като гибел на определен род прекрасни ценности.

Гибелта може да бъде пряка, непосредствена, но може да се изрази и чрез страданието. Страданието е своеобразна форма на гибел — бавна деградация, произтичаща от неадекватни, чужди на прекрасното състояния, в които то може да попадне.

Гибелта на нравствено прекрасното може да бъде двойка: или заедно с физическото съществуване на човека, или самостоятелно, във формата на нравствена деградация. Но и в двата случая духовно-прекрасното трябва да съществува, най-малкото, като възможност. Било като твърди морални принципи, които гинат заедно с човека (Хамлет, Отело), било само като възможност за съществуване на такива принципи. Активността на характера, сама по себе си, абстрактно, е достойнство, към което много хора напразно се стремят. Тя може да бъде насочена към добро или към зло, но като активност трябва да се разглежда откъм нейното чисто човешко предимство. Не случайно казват: гений на злото! И подразбират онези качества — ум, съобразителност, находчивост, изобретателност, емоционалност и колко още, — с които се преследват и престъпните цели. Даже когато са насочени към предмет, който морално ни отблъсква, тези качества ни привличат етически и ни действуват естетически като човешки достойнства, които обективно, макар и във възможност, абстрактно, могат да се насочат към нравственото. Шекспир, който в най-голяма степен е използвал трагичния потенциал на подобен персонаж (Ричард III, Макбет), обикновено го показва като своеобразен дегенерат на епохата, и сякаш ни казва: вижте колко умен, волев и чувстващ може да бъде човек и вижте как скъсаната нишка на времето насочва и ума, и волята, и чувствата по пътя на порока и престъплението. В този тип трагедии ситуацията се издига над характера, за да го превърне в свое оръдие; както и при Карлелй — „страстите са архитекти на света“.

Моралната деградация, която заменя съществуващата дотогава нравственост (Макбет) или напомня за възможна нравственост (Ричард III) обикновено настъпва под влияние на страстите, разяждащи индивида отвътре (разбира се, при съответна ситуация). Тук страстта е движеща сила и тя показва своята вътрешна диалектика — страстта кара индивида да придобива повече, но в крайна сметка разрушава и самия индивид. В историята на световната литература ненадминатият майстор на подобен род диалектика е Шекспир. Близко до него се нарежда и Пушкин със своите „малки трагедии“. Завистта (Салиери), скъперничеството (барона), ненаситната любовна жажда (Дон Хуан) се обръщат против своите носители и те (барона, Дон Хуан) загиват под суровите удари на собствените си страсти. Символична е и самата смърт на скъперника-рицар:

Простите государ...

Стоятъ я не могу... мои колени

Слабеюг... душно!... Где ключи?

Ключи, ключи мои!...¹

Трагичният ефект от художествените произведения, изградени върху такива трагични характери, се дължи и на някои по-обща съображения, отнасящи се до психологията на художественото възприемане. Когато художникът въведе определен персонаж в центъра на художественото изображение, той насочва вниманието на възприемателя именно към този център и чрез него решава най-важните идейно-художествени задачи. Главният герой като фокус центрира интереса на

¹ А. С. Пушкин, Скупой рицар, Полное собрание сочинений, т. V, 1949 г., стр. 353.

читателя и особено на зрителя, и той, увлечен във водовъртежа на действието, остава безучастен към съдбата на страничния фон. Ние четем или гледаме как в „Пармският манастир“ всеки ден изнасят от затвора отровени затворници и треперим за участи на Фабрицио дел Донго. Не се замисляме, че отровените нещастници може би остават семейства и имат собствени трагедии. Всеки звън на църковната камбана през стените на Пармската крепост ни отнася към Фабрицио — „чуждата“ смърт ни оставя безучастни, тя само усилва опасенията ни за героя. В такъв смисъл може да се приеме казаната по друг повод и не без ирония мисъл на Ремарк: „Смъртта на един човек е винаги смърт, а смъртта на два милиона е винаги само статистика“¹. Погледнато в тази светлина не може да не се преоцени и старото възражение на Писарев срещу Толстой. В „Юношество“ Толстой описва разкаянieto на Димитри, след като той е бил своя слуга Васка. Иртениев се интересувал повече от „мъките“ на Димитри, отколкото от бития Васка. Какво от това? Ако писател като Толстой показва истината не чрез живота на бедните и експлоатираните, а чрез отражението на времето, когато всичко се преобръща или се готви да се преобърне в съзнанието на силните, на господарите, то нравствените терзания на един дворянин могат да предизвикат законен художествен интерес.

Когато героят разкрива своя трагизъм при прехода от нравственост към безнравственост, или когато проявява качества, сами по себе си пригодни и за достойни дела, художникът обикновено го поставя в центъра на изображението. Тогава неговата съдба привлича нашия интерес и цялото ни внимание се насочва към „диалектиката на страстта“. Критиката отдавна е посочила художествената яркост на Ричард III — в сравнение с него останалите герои са бледи сенки — и дори Ричмонд, чрез когото тържествува нарушената правда, е съвсем безпътен. И тук отново виждаме силата на Шекспировия гений. Наистина Яго притежава много от качества на Ричард III и ние го възприемаме не като трагичен престъпник, а просто като престъпник, но Шекспир изправя срещу него внушителния образ на Отело, и Отело е, който ни привлича, като ни оставя частично безучастни даже и към Дездемона. Яго е показан не самостоятелно, и не неговите страсти ни привличат — от тях ние се интересуваме, доколкото разрушително се отразяват в Отело.

Ако в различните епохи хората оценяват като прекрасни различни морални ценности или, най-малко, такива, които са исторически обусловени от времето и класата, то и трагичната оценка, трагичното художествено творчество не може да не търпи еволюция. Трагичното е гибел на прекрасното, но в зависимост от това къде се намира прекрасното, променят се и възгледите на трагичните художници за „трагичния смисъл на живота“.

3. ТРАГИЧНО И КОМИЧНО

Често трагичното и комичното се разглеждат като противоположни категории, като противоположно се разглежда и жизненото съдържание, което тези категории обобщава. За това има много основания. Наистина като човешки явления трагичното и комичното се проявяват предимно в човешкото общество, и в двата случая човек оценява факти и събития, отнасящи се почти изключително до света на човеш-

¹ Ремарк, Черният обелиск, 1958, стр. 141.

кото. Но очевиден е разликата между трагично и комично. Тази разлика не се отнася единствено до субективната оценка, макар че и в тази сфера тя е огромна. Трагичното води до съпреживяване на скръбта, до съчувствие на смъртта, а комичното до отрицание на явлението, до пълна или частична диференциация от обекта, която се изразява и в меките форми на смеха и, още повече, в суровите форми на отрицанието. Разликата между трагично и комично е по-дълбока, тя се разкрива още в предмета, в обекта, който извиква сълзи или смях. Ако трагичното се свързва със страданието и смъртта на човека, то комичното, по определението на Аристотел, което и до днес не е загубило значението си, се свързва с „някаква грешка или безобразие, които никому не причиняват страдание и за никого не са пагубни“¹. В първия случай страдание и смърт, във втория — грешка или безобразие. Самата оценка на явлението като трагично или комично не е субективистки произволна — тя е обусловена, детерминирана, най-малко, от независимата спрямо човека и художника качествена характеристика на явлението или процеса.

Това частично обуславя художествената практика и естетическите концепции, ратуващи за една строга диференциация на трагичното и комичното. Трагичните поети са се чуждеели от комичното, комичните — от трагичното, а теоретическата мисъл е постулирала принципиалната им несъвместимост в едно художествено, в частност драматургическо, произведение. И античната драматургия, и френската драматургия от XVII век илюстрират тази непримиримост.

Есхил, Софокъл, Еврипид са трагични и само трагични поети, Аристофан — комичен и само комичен поет. Корней и Расин са главно трагични, а Молиер — комичен. Боало е поощрявал този ригоризъм, в него той е виждал едно от достоинства на своята поетика.

Но въпреки това, още в античната литература трагичното и комичното плодотворно са съжителствували. В това отношение даже и античният художествен опит е твърде поучителен — дори и в драматургията. След трагедиите се е показвала „сатирна драма“ с шеговит и щастлив край, чиято връзка с играните непосредствено преди нея трагедии е лесно доловима и обяснима. Все пак универсалната форма, в която трагичното и комичното са съжителствували, е била същата енциклопедия на живота, митологията и изкуството, към която неуморно се е обръщала цялата поетическа мисъл на древността — героичният епос, „Илиада“ и „Одисея“. В общия героико-възвишен патос на гръцкия епос се долавят и трагични, и комични тонове. Трагичен е Хектор, неговият патриотизъм и вяра в своя народ го водят към борба, в която той гордо и мъжествено загива. Трагичен е Ахил, който трябва рано да умре, ако тръгне по пътя на героизма. Ахил избира именно този път и сам се издига до съзнанието за собствената си трагичност. Това дава основание на някои автори да говорят за преобладаващ трагичен тон в „Илиада“. И в същото време великият епик е дръзнал да смъкне повествованието от най-възвишените сфери до равнището на ежедневието, комичното. Комични са много от разногласията между Зевс и Хера², комичен е епизодът, в който Атина Палада кара Аякс да се подхлъзне

¹ Аристотел, Об изкустве поэзии, гл. 5, 1957, стр. 53. Специално изследване изисква въпросът дали определението на Аристотел се отнася до всички видове комично или само до някои от тях, дали това определение трябва да се допълни или като определение задоволява и в този си вид и т. н.

² Вж. Илиада, IV, 1—72; XV, 1—100.

върху едно не съвсем прилично нещо, за да осигури победа в състезанията на своя любимец Одисей; при това части от това не съвсем прилично нещо попадат в устата и носа на Аякс, за общ смях на ахейците¹. Но в „Илиада“ трагичното и комичното не си взаимодействуват, те се намират в едни или други отношения с героично-възвишеното и по отношение на него изпълняват своите художествени функции. Практическата противоположност (а не простото съвместно съществуване) между трагичното и комичното се запазва даже и в гръцкия епос.

Възраждането откри нов етап в развитието на световното изкуство, то показва и неподозирани от древното изкуство възможности за взаимно въздействие и взаимно обогатяване на трагичното и комичното. Рядко нарушаваната дотогава граница между трагично и комично, все по-често ставаше чисто условна, докато в края на краищата нещата бяха доведени дотам, че комедията пародираше трагедията, а трагедията решаваше в сериозен план същите въпроси на човешката субективност, които поставяше комедията. Ако Есхил беше само трагичен, а Аристофан само комичен, Шекспир изяви безкрайните възможности на своя гений и в трагедията, и в комедията, и при Хамлет, и при сър Джон Фалстаф. Не само това. Дори в „чистата“ трагедия започнаха да се въвеждат комични или гротескно-комични персонажи: гробарът в „Хамлет“, шутът в „Крал Лир“, Меркуцио и дойката в „Ромео и Жулиета“. Трагичните мотиви се извличаха от същия тематичен кръг, в който се въртеше и персонажът на комедията — показателна е тематическата успоредица между „Отело“ и „Много шум за нищо“. В самата комедия започваха да звучат по-силни или по-слаби трагични тонове, комедията вече можеше да носи трагичен потенциал — „Венецианският търговец“, „Както ви се харесва“, „Много шум за нищо“. В 1814 г. Кин изпълни ролята на Шейлок в трагичен план и, неслучайно, положи началото на едно ново и славно търкуване на „Венецианският търговец“.

Главната заслуга на изкуството през XVI—XVII век за взаимното обогатяване на трагичното и комичното беше в това, че то показва една принципиално нова възможност за проявление на трагичното чрез комичното. На границите между XVI и XVII в. практически, в света на художествените образи, беше въведено ново понятие: трагичен комизъм. Можем да го открием у Шекспир, но истински размах то получи при Сервантес. В „Лир“ трагичното прозрение на истината върви като че ли по две направления, и второто от тях е комичен, по-точно сатирично-ироничен, отглас на първото. Мъчително, чрез безмерните страдания, които само човек може да понесе, Лир разбира истината за живота, за жестокия и мрачен век, в който живее, и в който преди това сам той е бил виден участник. Неблагодарност, измама, бедност, унижение — какво не среща в пътя си този мъченик. Лир е носител на основната трагична насока, в него е концентрирана социално-нравствената същност на трагедията. И заедно със страдащия крал върви собствения му alter ego, шутът. Онова, което Лир още не знае, шутът вече го знае, трагичното прозрение се предхожда от комична ирония, която го подготвя и усилва. Шутът е комедиен рефрен в трагичните събития, саркастична съвест на трагедийното действие. Лир и шутът, трагичното и комичното не вървят просто ръка за ръка, а естетически си взаимодействуват. Комизмът на шута подготвя крайния изблик на трагедията на Лир,

¹ Вж. Илиада, XXIII, 774—784.

комизмът има естетическа функция по отношение на трагизма, включен е в него. Макар че това още не е пълнокръвното проявление на трагичния комизъм, то е, най-малкото, комизъм с трагична функция. А и самият комизъм на шута може да се разглежда като отражение на трагичното в комичен екран. Затова този комизъм е така суров, безпощаден, саркастичен. Колко напред е отишло естетическото съзнание на ренесансовия и следренесансовия човек в сравнение със съзнанието на гражданина от гръцкия полис!

Сервантес е гения, който остави на човечеството класическия тип на трагичния комизъм. За сливането на трагичното и комичното в „Дон Кихот“ досега се е говорело неведнъж, особено в европейската критика от XIX век насам. Дон Кихот, безспорно, е комичен герой, комизмът му извира от несъпадението, от противоположността на неговите представи с реалната действителност, при външно-иллюзорното сходство между тях. Дон Кихот обикаля градове и села, които за него са изпълнени с вълшебници, незабележителните ханчета той приема за тайнствени замъци, вятърните мелници — за великани, престъпниците — за поробени дворяни, уличниците — за почтени дами. Без всяко колебание Дон Кихот се нахвърля в защита на мнимо угнетените и навсякъде благородните му пориви се обръщат в жалка комедия. Но стига да се обърнем към подбудите на героя, за да разберем, че онова, което го тласка към толкова неуспешни дела, е чисто, благородно, възвишено, че поради това то стои безкрайно далеч от комизма. Мечтите на Дон Кихот се извисяват високо над действителността — оттук и неговата житейска неприспособимост, героят е щастлив със съзнанието за изпълнения дълг — оттук и пълното отрицание на земните блага. За своето благородство Дон Кихот търпи унижения и побои, а насмешките са награда за възвишените пориви. Дон Кихот е велик страдалец, символ на човешкото страдание при уродливите форми на живота. Дон Кихот е трагичен герой и естетическото съзнание на вековете го е приемало като вечен и безсмъртен несретник. В младостта си Хайне е плакал над страданията на Дон Кихот, той е мислел, че заедно с него и цялата природа плаче за унижения ентузиаст. Не е най-важното дали в Дон Кихот преобладава трагичното или комичното. Унамуно, вдъхновеният критик на Сервантес, е бил склонен, в известен смисъл, да игнорира комичното в героя¹. В Дон Кихот трагичното и комичното така преливат едно в друго, че смисълът на трагичното се разкрива чрез комичното. Махнете комичното, отпада и трагичното, изчезва и Дон Кихот. Без образа на шута „Крал Лир“ би пострадала съществено, но трагедията е, все пак, мислима. Без комичното трагедията на безсмъртния хидалго е немислима. Именно защото Дон Кихот е комичен, той е трагичен. Колкото по-нелепи форми приема противоречието между представа и действителност, колкото повече действителността се надсмива над честните подбуди, толкова по-убедително героят показва, че не е от „този свят“, толкова повече се задълбочава неговият трагизъм. Това е комичен трагизъм, трагично ядро в комичен облик.

Дон Кихот е връхната точка на комичния трагизъм, от тогава четирите века художествено развитие не създадоха образец, който да го достигне. Но примерът на Сервантес влезе дълбоко в европейското изкуство. XVII век беше класически век за трагедията. През XVIII век

¹ Бж. Miguel de Unamuno, *Tragic Sense of Life*, 1954, p. 323.

работеше Шилер, но още Дидро ратуваше за сериозна драма, която да примири комедията и трагедията. Сериозната драма доминираше в драматургическото творчество на XIX век, измествайки на заден план класическите форми на трагедията. В пределите на литературния род — драматургията — все повече практически се сливаха трагичното и комичното, като нерядко трагичното се разкриваше чрез излизация на повърхността комичен облик. Този похват съставя една от отличителните особености на Чеховата драматургия. Ермилов пише: „Комичното и драматичното, комичното и трагичното, комичното и лиричното, в разбирането на Чехов не се противопоставят едно на друго, а естествено се сливат, явявайки се различни страни на едно цяло — самия живот“? Над трите сестри се смеем, но по ни се иска да плачем за тяхната неприспособимост, доброта, за тяхната скръб. Героите на „Вишнева градина“ са комични, но и те носят своя трагизъм.

Ако в границите на драматургията комичното и трагичното често се сливаха и дори изразяваха едно чрез друго, то съвременните епични форми, и преди всичко романът, разкриха в това направление неподозирани възможности. Ако в известен смисъл романът примиряваше р о д о в а т а ф о р м а на епоса и драмата (трагедия и комедия), заедно с това той примиряваше и традиционното съдържание на тези родови форми — трагичното и комичното, възвишеното и обикновеното, реторичното и всекидневното. Сега трагичното можеше да се изразява не само чрез открито комичното, както при Дон Кихот, но и чрез нелепото. Много от житейските реакции на Макар Алексеевич Дедушкин не са комични, а просто нелепи. И тази нелепост е чрез която се разкрива вътрешния и неосъзнат трагизъм на героя. Ето един момент, и то не най-характерния. Героят протестира срещу Гогол, негодува срещу неговия „Шинел“. А всъщност Дедушкин е продължител на „делото“ на Акакиевич, „Бедни хора“ поема факела, запален от „Шинел“. Когато Дедушкин критикува „Шинел“ той само показва, че не разбира собствената си същност — тогава той прилича на човек, който стои пред огледалото и сериозно се сърди на огледалния образ.

Литературно-теоретическото и литературно-историческото изследване на трагичното е невъзможно, ако не се има предвид цялата сложност на взаимното проникване на естетическите категории. Това взаимнодействие и взаимопроникване може да се разглежда като закон на съвременното изкуство, закон, наложен настойчиво от художественото развитие през последните пет века, от динамиката на новото време.

¹ В. Ермилов, Драматургия Чехова, 1954, стр. 208.