

SOMMAIRE

Todor Jivkov à 60 ans

" " Disciple fidèle de Blagoëv et de Dimitrov

3

Elka Constantinova — Dans le laboratoire créateur de Guéorgui Karaslavov	11
Boris Deltchev — Rencontres et entretiens avec Dimitre Dimov	21
Isaac Passy — De l'essence du ridicule	40
Ditmar Endler (Leipzig) — Des récits de l'époque tardive dans l'œuvre de Ivan Vasov	61
Siméon Hadjikossev — Le surréalisme — forme de l'esthétique et de l'idéologie bourgeoise tardive	74
Ilya Todorov — La question de l'édition critique de l'„Histoire des Slaves bulgares“	93
Liubomir Stamatov — Assène Raztvetnikov — de la revue „Le Rire rouge“ à la revue „Le Chemin nouveau“	110
Pavlina Pirinska — Thoédor Dreiser et l'Amérique	133

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues de l'URSS, de Pologne, France, RDA, RFA

146

Revue

Katia Yanëva — „Vaptzarov. Nouvelles recherches“	163
Dotcho Lëkov — „Braïla et la Renaissance nationale-culturelle bulgare“	166

Chronique

Vëra Athanassova — Le Colloque „Romain Rolland et l'Europe“	169
K. Y. — Examen de la revue „La Pensée littéraire“	173

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ, РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАШИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц., тел. 88-42-89
 Адреси — на администрацията: Издателство на БАН, София 13, кв. Гео Милев, ул. 36, бл. IV
 тел. 72-44-11. Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с-ка № 96Т 115 БАН—
 Софийски градски клон

Технически редактор К. Иванова

Коректор М. Икономова

Дадена за набор на 21. VII. 1971 г.

Подписана за печат на 13. X. 1971 г.

Печатни коли 11,13

Издателски коли 13,24

Формат 71×100/16

Тираж 1800

Поръчка 347

Изд. индекс 4518

Годишен абонамент 4 лв.

На печатана в Печатницата на Издателството на БАН

SOMMAIRE

Todor Jivkov à 60 ans

" " Disciple fidèle de Blagoëv et de Dimitrov

3

Elka Constantinova — Dans le laboratoire créateur de Guéorgui Karaslavov	11
Boris Deltchev — Rencontres et entretiens avec Dimitre Dimov	21
Isaac Passy — De l'essence du ridicule	40
Ditmar Endler (Leipzig) — Des récits de l'époque tardive dans l'œuvre de Ivan Vasov	61
Siméon Hadjikossev — Le surréalisme — forme de l'esthétique et de l'idéologie bourgeoise tardive	74
Ilya Todorov — La question de l'édition critique de l'„Histoire des Slaves bulgares“	93
Liubomir Stamatov — Assène Raztvetnikov — de la revue „Le Rire rouge“ à la revue „Le Chemin nouveau“	110
Pavlina Pirinska — Thoédor Dreiser et l'Amérique	133

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues de l'URSS, de Pologne, France, RDA, RFA

146

Revue

Katia Yanëva — „Vaptzarov. Nouvelles recherches“	163
Dotcho Lëkov — „Braïla et la Renaissance nationale-culturelle bulgare“	166

Chronique

Vëra Athanassova — Le Colloque „Romain Rolland et l'Europe“	169
K. Y. — Examen de la revue „La Pensée littéraire“	173

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ, РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц., тел. 88-42-89
 Адреси — на администрацията: Издателство на БАН, София 13, кв. Гео Милев, ул. 36, бл. IV
 тел. 72-44-11. Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с-ка № 96Т 115 БАН—
 Софийски градски клон

Технически редактор К. Иванова

Коректор М. Икономова

Дадена за набор на 21. VII. 1971 г.

Подписана за печат на 13. X. 1971 г.

Печатни коли 11,13

Издателски коли 13,24

Формат 71×100/16

Тираж 1800

Поръчка 347

Изд. индекс 4518

Годишен абонамент 4 лв.

На печатана в Печатницата на Издателството на БАН

Хоум,¹ и все по-често в остроумието се търси разгадката на цялата или на част от истината за смешното.

За Лок „остроумието се състои най-вече в събирането на идеите и в съпоставянето с бързина и разнообразие на онези от тях, в които може да се открие някаква прилика или съответствие, и от това да се предизвикат във въображението приятни картини и привлекателни видения“².

Според Кант: „Приятно е, любимо и ободрително да се намират прилики между нееднакви неща и така, както прави остроумието, да се дава на разсъдъка материал, за да прави своите понятия общи... Дейността на сравняващото остроумие е повече игра, дейността на съдната способност е повече работа... Едно такова остроумие, което чрез контраста прави презрѣното още по-презрѣно, е поради изненадата на неочакваното твърде ободряващо, но то е винаги само една *игра* и леко остроумие.“³

И за Новалис „остроумието е творческо, то създава прилики“⁴.

Като следва познатата традиция, Жан Пол определя остроумието като „способност да намира далечни прилики“. Затова естетическото остроумие или остроумието в тесен смисъл е „преоблечен свещеник, който венчава всяка двойка“⁵.

И Лок, и Кант, и Новалис, и Жан Пол не отъждествяват остроумието със смешното, те виждат разликите помежду им: не всяко остроумие е смешно и не всичко смешно е остроумно. Но в опита на Жан Пол да разграничи смешното остроумие (Witz) от проникателността (Scharfsinn) и дълбокомислието (Tiefsinn)⁶ вече прозира опит за сближаване на широката сфера на смешното с по-тясната сфера на остроумието и при това сближаване да се намерят по-сигурни опорни точки за определянето на смешното.

СРАВНЕНИЕТО

С какво теорията за остроумието може да обогати теорията за смешното? Какво ново тя може да ѝ даде в сравнение с определенията, които по един или друг начин възхождат към Аристотел?

Теорията за остроумието навежда теорията за смешното към сравнението, към сравнение на две реалности или на две идеи, на две представи. В светлината на теорията за остроумието смешното, всяко смешно, се разкрива като някакво сравнение или между различните му ingredienti, или между него и даденото, установеното, приетото. Както остроумието се състои в бързото свързване на противоположни идеи, между които обаче се открива и някаква прилика (Лок — *resemblance*, Кант, Новалис, Жан Пол — *Ähnlichkeit*), така и смешното не трябва да се търси само в грешката, в грозотата, в деформираността, дори и когато те не причиняват болка и вреда (Аристотел), дори и когато те са изразени по негрозен начин (Цицерон). Смешното е в сравнението от особен род на грозното, грешното, деформираното с нещо друго, прилично и различно, или с представата за правилно, нормално, редно. Сега анализът на смешното се насочва тъкмо към това сравнение от особен род, а не просто към грешката или грозотата сами по себе си или с

¹ H. Home, *Elements of Criticism*, MDCCVC, Vol. 2, Chap. XIII.

² J. Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, II, 11, 2, *Philosophical Works*, Vol. I, London 1892, p. 271.

³ Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 55, *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, Berlin 1917, S. 221, 222.

⁴ Novalis, *Fragmente*, *Schriften*, hrsg. v. J. Minor, Bd. III, Jena 1907, S. 374.

⁵ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, § 42, 44, *Werke*, Bd. 4, S. 217. 221.

⁶ *Ibid.*, § 43, S. 219—221.

оглед на тяхната неспособност да причиняват болка и вреда. Предпоставката на сравнението, на съпоставянето лежи във фундамента на смешното.

Теорията за смешното като някакъв вид сравнение принадлежи на философията и психологията на новото време. Нейната заслуга е още и в това, че тя даде възможност да се свържат по-здраво обективното със субективното в смешното, да се поставят в причинна връзка смехът като субективен ефект с обективните и адекватните нему обективни предпоставки. Защото сравнението вече в някаква форма отвежда към субекта било защото субектът е, който го прави, било защото в сравнението участва и нещо от субективното. Томас Хобс е първият, който хвърли този мост между обекта и субекта в комическата сфера,¹ той е и първият, който най-определено формулира теорията за смеха, причиняван от някакво сравнение, comparison. Според Хобс смехът не е нищо друго освен „внезапна радост, възникваща от едно внезапно разбиране на някакво превъзходство у нас в сравнение с недостатък на другите или с предишния наш собствен“².

Теорията за смешното като някакво сравнение е „общо място“ в естетиката и психологията на смешното през XVIII, XIX и XX в. Това общо място остава въпреки всички сложни духовни преходи на тези епохи — от рационализма на XVIII в. към спекулативното и ирационалистическото мислене през първата половина и психологизма и емпиризма през втората половина на XIX в. до сложните и различни насоки на теорията през XX в.

Осемнадесетият век видя смешното в духа на своя любим рационализъм като интелектуално непостигаемо или интелектуално постигаемо сравнение.

Според Зулцер: „Нещата, над които се смеем, всякога имат според нашето съждение нещо несъобразно (ungereimtes) или нещо невъзможно и странното състояние на душата, което предизвиква смеха, възниква от несигурността на нашето съждение, според което две противоречиви неща изглеждат еднакво верни. В мига, когато ние искаме да отсдим, че едно нещо е така, усещаме противоположното; докато ние образуваме съдението, то отново се разрушава.“³

Също и според Флъгел чувството за смешно възниква от „бързото схващане на една необикновена, неочаквана и рядка връзка между нееднакви неща или понятия“⁴. Свойствата на смешното, както ги описва Флъгел, са: „1. Смешното се основава на представната способност на човека. 2. Една изолирана идея не възбужда смех или чувство за смешно. 3. Тук две или повече идеи трябва да бъдат сравнени една с друга. 4. Между тези идеи трябва да има някакво недоразумение. 5. Това недоразумение не трябва да бъде всеобщо, всекидневно, обикновено, а ново, изненадващо и неочаквано.“⁵

В същото направление са и усилията на всички теории за смешното, които го представят като някаква противоположност. Защото с оглед на комическия смях противоположността не съществува сама за себе си, а за съзнанието, което сравнява противоположните страни. В пределите на комичното противопоставянето е заради съпоставянето, което смеещата се субективност прави — противоречието води до сравнение, а оттук и до смях. В тази област на теорията инвенциите на мисълта са се оказали наистина неизчерпаеми.

¹ Fr. Jahn, Das Problem des Komischen in seiner geschichtlichen Entwicklung, Potsdam 1904, S. 15.

² Th. Hobbes, Human Nature, IX, 13, English Works, Vol. IV, London, MDCCCLX, p. 46.

³ J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Th. II, Leipzig 1774, S. 644.

⁴ C. Fr. Flögel, Geschichte der komischen Literatur, Bd. I, Liegnitz u. Leipzig 1784, S. 4f.

⁵ Ibid., S. 36—37.

Противоположността може да бъде:

- между „великото“ и „безсилието“, „великото без сили“ (Ю. Мьозер¹);
- между „съвършенството и несъвършенството“ (М. Менделсон²);
- между „напрегнатото очакване“ и „нищото“, в което то се превръща, „внезапното превръщане на едно напрегнато очакване в нищо“ (Кант³);
- между „ограничената свобода на човека“ и една „по-висша свобода“ на природата, която си играе с човешката свобода, или по-общо — между свободата и необходимостта (Ш. Шютце⁴ и школата на Шелинг);
- между „същественото и неговото явление“, между „целта и средството“ при просто смешното и между „целите вътре в самите себе си“ и „тяхното съдържание спрямо случайността на субективността и външните обстоятелства“ при истински комичното (Хегел⁵);
- между „образа“ и „идеята“, при което образът превъзмогва идеята (Фр. Т. Фишер⁶);
- между „понятието“ и „реалния обект“, „внезапно схванатото несъответствие (Jnkonguenz) между едно понятие и реалните обекти“ (Шопенхауер⁷);
- между „това, което е и което трябва да бъде, или което то иска да бъде“ (М. Лацарус⁸);
- между „очакваното значително или внушително“ и „нещо най-малко внушително“, между „нещо, което се държи като голямо и след това се проявява като малко“ (Т. Липс⁹);
- между „нещо механично“ и „нещо живо“, към което то е прикрепено (Бергсон¹⁰);
- между „малкото и незначителното в обекта“ и противоположното му „усърдие на човешките усилия“ (Фр. Юнгер¹¹).

И най-беглият поглед към някои от концепциите за смешното като противоречие показва колко солидно се е разположило сравнението в неговата теория. Вече не е трудно да се докаже, че сравнението е вътрешен принцип на смешното. Трудността е в изследването на *differentia specifica* на смешното сравнение.

В съвременната марксистическа литературна наука П. В. Палиевски обърнал внимание върху една особеност на структурата на художествения образ изобщо. Според него *сравнението* е елементарният модел на художествената мисъл. „В сравнението действително е скрит един от най-простите типове на образа. В него се раздвижват образните първоелементи.“¹² Сравнението е образен първоелемент още и в този смисъл, че от него чрез разгръщане или гра-

¹ Just. Möser, Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen, 1761, S. 48.

² M. Mendelssohn, Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen, Gesammelte Schriften, Bd. I. Berlin 1929, S. 403.

³ И. Кант, Критика на съзнателната способност, § 54, За красотата и изкуството. Фрагменти из историята на западноевропейската естетика от ренесанса до романтизма, XV—XIX в. Възпитателна студия, подбор и обяснителни бележки от Исаак Паси, С., 1966, стр. 213.

⁴ St. Schütze, Versuch einer Theorie des Komischen, Leipzig 1817, S. 23—25.

⁵ Хегел, Естетика, 2, С., 1969, с. 753, 756.

⁶ Fr. Th. Fischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, I, § 147 ff, Reutlingen u. Leipzig 1846, S. 334ff.

⁷ Ar. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 1, § 13, Sämtliche Werke, Bd. II, Leipzig 1888, S. 70.

⁸ M. Lazarus, Das Leben der Seele, Bd. 1, Berlin 1883, S. 304.

⁹ Th. Lipps, Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung, Leipzig 1922, S. 44; Grundlegung der Ästhetik, Leipzig u. Hamburg 1914, S. 576.

¹⁰ А. Бергсон, Смехът, С., 1947, стр. 61.

¹¹ Fr. G. Jünger, Über das Komische, Frankfurt a. M. 1948, S. 21.

¹² П. В. Палиевски, Внутренняя структура образа, Теория литературы, М. 1962, стр. 75.

дация се развиват и други художествено-образни средства, т. нар. тропи — метафората, метонимията, синекдохата, хиперболатата и т. н.

Всяко сравнение предполага не само сравняващо съзнание, но и сравними величини. Характерното за сравнението е, че то в една или друга степен транспонира, пренася духовен или физически материал: духовно към духовното, физическо към физическото, духовно към физическото, физическо към духовното. Единият (или дори двата) от компонентите на сравнението излиза от себе си, за да се пренесе, да се отнесе във или към другия. Дори най-елементарното сравнение показва оприличаването на един предмет с друг, подвеждането му под характеристиките на другия предмет. Тяло, гъвкаво като змия, очи черни като въглен, ръце здрави като клещи — тези най-банални сравнения показват характерното за сравнението *подвеждане*, това *като*, без което не са възможни дори елементарните форми на сравнението. Тялото е като змия, сиреч притежава някои от качествата на змията, очите са като въглен, а ръцете са като клещи, сиреч притежават някои от качествата на въглена и клещите — тялото е тяло, но по отношение на гъвкавостта то е змия, очите са очи, но по отношение на цвета те са въглен, ръцете са ръце, но по отношение на силата те са клещи.

В определен смисъл сравнение е цялата естетическа сфера, всичко, което принадлежи на красотата. Ако красивото е онова, което е „съзвучно на нашата душа“, в което се открива живот или идеал, или страна от идеала, или, нещо друго от този род, тогава красотата също не е възможна без сравнение най-малко без едно интуитивно, спонтанно, сетивно постигаемо сравнение на обективната даденост на предмета с някои страни на човешката душевност. Може би тъкмо поради това сравнимостта и сравнението са първичен принцип и изконна характеристика на художествено-естетическата сфера, на художествения образ. При цялата самостоятелност на естетическата реалност на изкуството спрямо естетическото извън изкуството тя запазва най-съществена общност с него, общността на единната природа на естетическото, независимо и от сферите на неговото проявление, и от неговите всевъзможни модификации. А това прави още по-необходима диференциацията на онова сравнение, което е присъщо на смешното. Тук може да бъде полезно сравнението на смешното при смешното със сравнението при алегоричното и символичното. Защото и алегорията, и символът са също сравнение — и също от особен род.

АЛЕГОРИЯ, СИМВОЛ, СМЕШНО

Всяка алегория и всеки символ предполагат сравнение между това, което непосредствено казват, и онова, което биха искали да кажат и наистина казват. Характерното за това сравнение е, че единият от сравнимите компоненти подсказва, наемква, подпомага, утвърждава, разкрива, обогатява, конкретизира и т. н. другия, че изобщо „действува в негова полза“.

При алегорията: маската подсказва за театър, лирата — за музика и поезия, змийската отрова — за медицина, везните — за справедливост, стрелата и сърцето — за любов, шлемът и мечът — за война.

При символа: лъвът означава сила, лисицата — хитрост, змията — коварство; знамето символизира народа, националния идеал, гербът — държавата. Лъвът показва размера на силата, лъвът е най-силното животно, змията показва степента на коварството (тя е безшумна, трудно различима и отровна, още библейската легенда свързва човешкото грехопадение със змията), печатът наемква за неотменимостта на държавните разпоредби и т. н.

При символа сравнението конкретизира и индивидуализира, то свързва по-общия признак или качество с конкретно и индивидуално явление, което може да има и други признаци, но в което най-изтъкнат е именно символизираният признак. Много неща са силни, но силата на лъва е изключителна (Херакъл побеждава немейския лъв, а после неговата кожа започва да символизира силата на самия Херакъл). Символът сравнява общото с индивидуалното, но с образцово индивидуалното и така издига абстрактното до конкретното. При сравнението = символ символизираното качество се издига до явлението, в което то се проявява силно, ярко, идейно-нормативно. Оттук и вътрешната, съдържателната разлика между алегорията и символа, на която немската класическа естетика (Шелинг, Гьоте) отдава първостепенно значение. Проблемата не е само в това, че алегорията е по-конкретна, директна и елементарна, а символът е по-абстрактен, многозначен и сложен (както може да се разбере от речника на литературните термини), защото тези квалификации се отнасят повече до количествената, отколкото до качествената страна. Разликата между алегорията и символа е по-дълбока, тя е в значението и мястото на отделното (конкретното) и общото (абстрактното) в сравнението.

При алегорията отделното (конкретното) се поглъща от общото (абстрактното), отделното е само път към общото и поради това вниманието се насочва към общото, тук частното се съзерцава в общото. Везните са алегория — в справедливостта се виждат везните.

При символа, напротив, общото (абстрактното) се поглъща от отделното (конкретното), общото намира своята последна и висша конкретизация в отделното и поради това вниманието се насочва към отделното, тук общото се съзерцава в частното. Знамето е символ на нацията — в знамето се вижда нацията.

Но тези различия в сравнението, в значението и мястото на сравнимите величини при алегорията и при символа са видови различия, докато различieto между алегоричното и символичното сравнение, от една страна, и сравнението, присъщо на смешното, от друга страна, са по-дълбоки, родови различия.

При алегоричното и символичното сравнение, както още и в най-елементарното сравнение се проявява тенденцията към *единение на двойното* (отделното с общото, общото с отделното, отделното с отделното). Очи като възглед, сиреч очи = навъглен, град като чудовище, сиреч град = на чудовище. Само доколкото единият от сравнимите елементи се пренася, отнася, прилага към другия, само дотолкова съществуват простото сравнение, алегорията или символът. Тази особеност е доловена много отдавна. Квинтилиан определя алегорията като троп, който изразява „едно нещо с думи, а друго по смисъл, а понякога и нещо противоположно (*aliud verbis, aliud sensu ostendit, ac etiam interim contrarium*)“¹. Но по-новата реторика ограничава това друго, което алегорията изразява, в сходното, подобното, приличното. Лесинг убедително защитава такова разбиране. „Алегорията следователно казва не онова, което според думите изглежда, че казва, а нещо *подобно* (Ähnliches).“² И тъй като при сравненията от този тип целта е една — единият от сравнимите компоненти да *подпомогне* другия, да го разкрие, обогати, осветли, да извлече от него онова, което сам той едва ли би дал — тя е осъществима само при възможните степени на *сериозността*. Простото сравнение, алегорията и символът съществуват в тенденцията към единение

¹ Quint. Inst. orat. VIII, VI, II.

² G. E. Lessing, Abhandlungen über die Fabel, Gesammelte Werke, Bd. 4, Aufbau-Verlag Berlin 1955, S. 16.

на двойното, което, за да бъде истинско единение на двойното, предполага сериозност. Тук сериозността изключва не само всяко несериозно третиране, но често и всяко колебание. Ако се съмняваме, че градът може да бъде непознат и страшен като чудовище, че от змийската отрова се правят спасителни лекарства и че силата на лъва е норма и образец за сила, тогава няма да възприемем простото сравнение, алегорията и символа, които предполагат тъкмо доверие, сериозността, вярата, че едното е като другото или най-малко, че нещо от едното е като нещо от другото.

Принципът на сравнението при смешното е друг — неговата разлика се откроява още в обективна основа, в характера на съществуващите или целеположените обективни величини. Смешното е възможно само при някаква форма на сравнение на физически или духовни явления помежду им с помощта на една предварително съществуваща наша, човешка мярка за тях, или на физически и духовни явления — непосредствено — със същата тази мярка.

При всяко сравнение между сравнимите величини трябва да има — реално или в претенцията — един момент на общност, на сходство, на тъждество, който да допуска и да прави възможно самото сравнение. В това отношение изискването е общо за цялата широка сфера на сравнението. Особеностите на сравнението при смешното са зад тази необходима предпоставка, която тук може да бъде най-различна — от звуковото съвпадение на думите до най-външната или формална аналогия между две явления или два процеса.

Значителен риск, реална опасност съпътствува всеки опит да се извлича естетика и теория от художествената творба. Творбата тегне към единичното и особеното, теорията — към всеобщото, затова разминаването им е напълно възможно, то се улеснява от различната природа на творба и теория, на изкуство и наука. Но творбата не е лишена от теоретически потенции особено когато принадлежи на автор-мислител, на автор-философ или на автор, чийто художествен инстинкт го води към върховете на познанието, отчасти и без сам той да разбира това. Така една от героините на Шекспировата комедия „Сън в лятна нощ“ несъзнателно, но проникновено схваща една от най-съществени особености на смешното:

За мен пък всичко някак
се раздвоява, сякаш че го гледам
с очи несъгласувани!

За разлика от простото сравнение, алегорията и символа сравнението при смешното показва една тенденция не към единение на двойното, а към *раздвояване на единното*. В смешното това единно често пъти е външно и формално и без да съдържа каквото и да е реално единство, се проявява само като някакво съвпадение, някаква аналогия, или дори като недостигащо до смисъла звукоподобие на думите, омонимите и т. н. Тук ingredientите, макар и да запазват известна общност, известна прилика, която е необходима за всяко сравнение, преди всичко съществуват така, че да разкриват особеното, различното, аномалното.

В карикатурата се оглежда — некарикатурно — тази природа на смешното. Карикатурата трябва да прилича на модела, иначе не би била *негова* карикатура, но тя става негов, на модела, карикатурен образ само когато му привнесе и нещо друго, различно, взето от друга сфера, напомнящо за друго, или когато го „превърне“ само в една негова особеност, която именно за това силно, прекомерно се преувеличава. Карикатурата прилича на модела, но тя става *карикатура* само доколкото го „вижда“ като нещо друго, доколкото го „раздвоява“ и заменя познатата същност или видимост с друга, запазвайки

същевременно връзките си с първата. Както и Шекспировата героиня: „За мен пък всичко някак се раздвоява, сякаш че го гледам с очи несъгласувани!“

При смешното раздвояване възможното сравнение се предпоставя от обективната даденост или създаденост, от характера на сравнимите величини. Сравнимото е или в две — в противоположни посоки — отклонения от нормата, нормалното, общоприетото, при което човекът, който сравнява тези отклонения, има в себе си и в представите си това нормално и общоприето, или само в едно явление, което пак човекът сравнява не с някое друго, което му противостои, а само със своите представи за нормално и общоприето. В първия случай са сравними две отклонения от нормалното, във втория — само едно, но и в двата случая човекът е, който сравнява и носи критериите за нормално и общоприето.

Смешното отклонение от нормалното и общоприетото не се схваща като обект на приложната психиатрия. Отклонението от нормата, от общоприетото, конвенционалното може и да е по посока на по-доброто, което обаче било поради внезапността, било по други причини не може да се разбере или да се вмести в нормалните представи, или — и този е най-честият случай — по посока на по-лошото, деформираното, деградираното. Според Аристотел „в това се състои разликата и на трагедията спрямо комедията: втората иска да подражава по-лоши лица, а първата — по-добри, отколкото са днешните“¹. Но и в каквато посока да е това отклонение и в колкото — една или две — посоки да е то, в него трябва да се търси източникът на онова сравнение, което е неутделимо от комическия смях.

Както едно явление не може да се сведе безнаказано до неговите предпоставки, така и смешното — още по-малко — може да бъде обяснено само с видимости, отклонени от нормите на общоприетото (недостатъкът на всички дефиниции на смешното от типа на Аристотеловата). Защото безброй неща са отклонение от нормата и нормалното, без да бъдат — и в най-малка степен — смешни, защото отклонение от нормата са и явления, които предизвикват тъкмо противоположните чувства, трагическите, и в пределите на конвенционалното съвсем не може да се побере трагическият герой с неговото противопоставяне на обществото, с неговия устрем към бъдещето и с неговата трагична самотна обреченост. Теорията на смешното — тръгнала от сравнението като негова прелиминарна характеристика — трябва да направи още няколко необходими крачки, за да се добере до признаците, които ще диференцират смешното сравнение от общата сфера на сравнимото и сравнението.

ПРЕТЕНЦИЯТА

Смешното е не само раздвояване на единното, дори и когато това единно е съвсем формално. Тук едната страна не само че не подпомага, не разкрива, не подсилва другата, а, тъкмо обратно, тя е насочена към нейното разрушаване, опровергаване, отричане. В пределите на известно единство смешното показва вътрешното разрушение, обезсмисляне и отрицание. При смешното противоречие — контрастът е почти задължителен момент в съвременните теории за смешното — едната (а понякога поотделно и двете) страна на противоречието съществува не изобщо и не в себе си. Тя съществува за другата, в претенцията към другата. Извън тази претенция (в немската литература: *Anspruch*) страните в смешното сравнение не могат да бъдат разбрани като компоненти на смешното противоречие.

¹ Arist. De poet. 1448 a 16—18.

Претенцията на едната (или дори поотделно на двете) от сравнимите страни на смешното противоречие не трябва да се разбира само буквално, само като *аз искам това* или *аз мисля това*. Макар че много често смешният персонаж излиза тъкмо с такива фрапиращи и недвусмислени претенции и в тях се разкрива като смешен. Претенцията често се превръща в главен източник на смешното във фарса и в комедията, в обектите, предизвиквали иронията или смешното остроумие — противоречието между претенция и реалност лесно предизвиква комически смях. В много комедии глупостта претендира за ум, страхливостта за смелост, грозотата за красота, слабостта за сила, старостта за младост, недосетливостта за дълбокомислие, нахалството за скромност, бърливостта за дискретност, лъжата за истина.

Но претенцията на едната (или поотделно на двете) страна на смешното противоречие — претенция, че тя не е това, което е, че тя е като другата страна, на която в действителност е противоположна и която поради това провокира — не е при всеки случай директно и недвусмислено изразена. В смешното не винаги нещата казват „аз съм умен“, „аз съм смел“, „аз съм красив“, защото не всички смешни обекти могат да казват това или изобщо да казват нещо.

Понякога в смешното противоречие претенцията на едната от сравнимите страни спрямо другата, спрямо критерия за нормално и общоприето, който смещият се субект прилага към нещата, произтича не от нейните декларации (които тя изобщо не е в състояние да прави), а просто от мястото ѝ, от функцията ѝ при това заето от нея място. Една дреха, една шапка, една вещ, едно украшение, един нос, едно ухо, един грим носят *в себе си* инерцията на своето естествено място и форма, на своята общоприета употреба и функция. Всеки очаква там, на онова място да види привичните шапки, носове или украшения, а вижда нещо друго — в други форми, цветове или материи, което сякаш претендира да е като очакваното, а в същност е нещо друго или противоположно. Тук претенцията е само *подразбираща се* и като че ли произтича от мястото на предмета, място, от което се очаква да се види нещо друго. Предметът влиза в дисонанс с очакваното, а не се възприема като нещо неутрално, ирелевантно спрямо очакваното, именно защото *сакаш* претендира да е това очаквано. Наистина *съзнанието* открива този дисонанс и този дисонанс съществува само за съзнанието, по той не е чисто субективна креация. Защото съзнанието тук взема онова, което обектът му дава, и му дава това, което като че ли сам той иска да вземе.

Така широко разбрана, *претенцията* е втората конкретизация на сравнението (първата се отнася до раздвояването, до опровергаването или отричането на едната страна от другата) в качеството му на *смешно* сравнение. При смешното опровергаването или отричането не е директно, а се осъществява чрез претенцията на едната страна да бъде като другата, без в същност да е като нея. Едната страна (а понякога поотделно и двете) се представя — сама, непосредствено или втурвайки се в потока на съзнанието на възприемателя, в нормалния ред, по който нормално се възприемат нещата — за обратното на което е, за различна от онова, което е. Една противоположност или неценност се представя за ценност, опитва се да функционира като ценност и вече с това разклаща ценностната система, която губи от своята стабилност, представя се като нестабилна — неценността е проявила своята агресия и е завзела от нейния терен. Това става в пределите на смешното и неотделимо от другите компоненти на смешното. Защото претенции и агресии, представяне на едно за друго и дори противоположно, са напълно възможни и в несмешните сфери на живота и изкуството, и дори в трагедията. Ричард III се представя за друг, Яго се представя за друг, по-големите дъщери на Лир също предявяват претенции, които не отговарят на тяхната същност.

В смешното претенцията, агресията, откраднатата функция на една от сравнимите величини от другата, не е напълно сериозна. Или по-точно тя е само толкова сериозна, колкото сериозна е и всяка *игра*. Раздвояването на единното, отклонението от нормалното, от общоприетото съществува не само за себе си и не само в претенцията, в агресията на едната към другата реалност в смешното сравнение. При смешното двете сравними реалности са в отношения, които не просто напомнят, а са от един род с играта. Игровият характер на сравнението при смешното е най-съществената — трета по ред — конкретизация на сравнението като смешно сравнение, най-същественият момент в търсената *differentia specifica* на смешното.

Теорията за смешното като игра принадлежи на Кант — той е, който пръв се домогва до научната ѝ формулировка с присъщата строгост на своята философска терминология. Според Кант „всяка сменяща се свободна игра на усещанията (която в основата си няма цел) наслаждава, защото тя способствува чувството за здраве“¹. Смешното е тъкмо такава безцелна игра с идеите и с представите на разсъдъка — в това отношение то прилича на музиката. „Музиката и материалът на смеха (*Stoff zum Lachen*) са два вида игра с естетически идеи или също с представи на разсъдъка, чрез които в края на краищата не се мисли нищо и които просто със своята смяна и при това живо могат да наслаждават.“² „В шегата... играта започва от мислите, които изцяло, доколкото те се стремят да се изразят сетивно, занимават също тялото.“³ А така също и „дейността на сравняващото остроумие е повече игра“⁴.

Тази идея за комичното, за смешното и за неговите форми като игра бе възприета от школата на Шелинг и за нея тя стана основна и изходна идея. Формулирана е най-ясно от Шефан Шютце, според когото комичното е „видимостта на света като една весела игра ту на природата с човека, ту на човека с природата“⁵.

В школата на Хегел идеята за смешното или по-точно за смешното остроумие (*Witz*) като игра се представлява от Куно Фишер. В известен смисъл Куно Фишер е и автор на тази теория. „Остроумието е едно игрово съждение (*spielendes Urtheil*).“⁶ „Колкото съждението е по-игрово и колкото играта е по-богата на съждения и мисли, толкова остроумието е по-съвършено.“⁷

По-новата естетика неведнъж се е връщала към идеята за смешното като игра — в някакъв смисъл и в някаква степен. „В цялото си развитие — пише Фолкелт — комичното е свързано с това игрово съзнание (*spielende Bewußtsein*).“⁸ „Комедията е една игра, която имитира живота“ — казва Бергсон.⁹

Не са необходими големи теоретически усилия, за да се докаже, че играта и смешното са различни явления, че между тях съществуват принципи несъвпадения, че смешното не е игра и играта не е смешно. Но ако, от една страна, смешното и играта не са тъждествени (тези термини не са синоними), от друга страна, отношението смешно—игра не е някаква далечна и чисто формална прилика.

¹ Kant, Kritik der Urtheilskraft, § 54, Gesammelte Schriften, Bd. V, Berlin 1913, S.331.

² Ibid., S. 332.

³ Ibid.

⁴ Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, § 55, Gesammelte Schriften, Bd. VII, S. 221.

⁵ St. Schütze, Versuch einer Theorie des Komischen, S. 25.

⁶ K. Fischer, Ueber den Witz, Heidelberg 1889, S. 51.

⁷ Ibid., S. 73.

⁸ J. Volkelt, System der Ästhetik, Bd. II, München, MCMXXV, S. 358.

⁹ A. Бергсон, Смехът, стр. 71.

Най-характерното за играта и за игровото отношение към нещата може да се види там, където и самата игра се проявява в своите най-чисти и завършени форми — при децата. А онова, което преди всичко характеризира играта, е своеобразното сливане на два рода отношение към нещата: вземането им едновременно като истински и като неистински, приемането им едновременно сериозно и несериозно, действително и на „ужжим“. Детето знае, че играчката не е влак, но то вярва, не просто си представя, въобразява, а вярва, че е влак. Всеки момент — веднъж играта прекъсната — то е готово да засвидетелствува, че играчката е играчка, дърво, желязо или пластмаса, но стига в следващия миг играта да започне отново и играчката наистина става влак. В играта вземането на нещата за истински и вземането им за неистински не са два отделни, два съществуващи независимо един от друг момента. Странният, своеобразният характер на феномена игра е в това, че нещата се приемат като истински в същото време, когато се разбира, че те не са истински, и че се разбира тяхната недействителност в същото време, когато се вярва в тяхната истинност. В това отношение никое друго явление — освен изкуството — не може да бъде оприличено на играта, в това отношение изкуството е единственият аналог на играта.

В още един пункт — най-малко — се демонстрира родството между игра и изкуство. И играта е една сътворена действителност, една продуктивна реалност. При по-низшите и по-елементарните ѝ форми играта предизвиква удоволствие просто поради правенето на нещо, поради в повечето случаи безцелното действие или просто поради радостта от употребата на сила. Както и според известната, използвана от Грос формула на Ницше *Freude an der Macht*, радост от силата: детето развива кълбо, скупчва камъни, дълбае в пясък. Но по-висшите и по-сложни форми на играта вече съдържат и един чисто творчески елемент. Тук насладата идва от сътворената фантазна игрова реалност, от това, че клечките са станали войници, камъните са станали кули, парцалите са станали блестящи рокли, че нещата и постъпките са преформирани и те са станали други, защото са направени, сътворени други. Сега играта разкрива почти необозрими перспективи пред фантазията и при реализацията, при духовното овеществяване на тези перспективи играещият изпитва насладата на творчеството, *Freude an der Schöpfung*. Сера удоволствието от безцелната употреба на силата намира своята по-висша конкретизация в насладата от сътворената от силата на творческото въображение нова фантазна реалност. Така също и съпътстващата изкуството — при неговото създаване и при неговото възприемане — наслада частично принадлежи на онази свободна и неутилитарна творческа дейност, която от съществуващите стари възприятия създава нови художествени образи.

Аналогите между игра и изкуство са стара тема на естетиката — усилителна на деветнадесетия век за тяхното равнопоставяне дадоха резултат. Както при играта, така и при възприемането на изкуството едновременно вярваме и не вярваме, вярваме, че изобразеното, изразеното, представеното в произведението е истинско, фактическо, достоверно, отнасяме се към него най-сериозно и същевременно знаем, разбираме, че то не е истинно, фактическо, достоверно, отнасяме се към него като към фантазия, измислица. Към изкуството, както и към играта са приложими тези *Ernstnehmen* и *Nichternstnehmen*, вземане на сериозно и на несериозно. Когато се вживяваме в съдби, ситуации и обстоятелства, за които предварително и в процеса на вживяването много добре знаем, че не са действителни, ние в известен смисъл като че ли играем и също, както при играта, представяме нереалното за реално, докато в същото време знаем, че то е нереално.

Но играта и игривостта като съществен признак на смешното сравнение включват нещо повече, отколкото общата аналогия между изкуство изобщо и игра изобщо. При възприемането на художествено смешното фигурира и този (свойствен за възприемането на цялото изкуство) момент на игра. Но играта, игривостта е и *вътрешен белег* на смешното сравнение, по-първичен, по-фундаментален признак на самото функциониране на смешното. Тук игривостта е изначална, още в сравнимите, в съпоставимите сфери и съществува, преди да се прелее в игровия момент при възприемането на смешното.

При смешното отношението между сравнимите величини, страни, реалности има характер на игра в този смисъл, че едната страна (понякога поотделно и двете) проявява сериозна претенция към другата, докато в същото време тя е несериозна претенция, претенция „на уж“. Много обстоятелства са в състояние да създадат това впечатление, че претенцията, изглеждаща сериозна, е претенция несериозна: и внезапността, с която тя се явява, и невероятното преувеличение, и необичайните или странните ѝ форми, и липсата на нормална мотивировка, и краткостта, при която се съкращават средните моменти, за да останат само крайните. Жените искат мир, но те постигат своята цел, когато отказват на мъжете си женските ласки. Героят играе на герой, докато в същност е жалък страхливец. Ревизорът представя величие, когато е само дребен мошеник.

Затова когато този игрив момент изчезне, изчезва и смешното — то потъва в едно напълно сериозно отношение към обекта, което може да бъде възторжено или негодуващо, но винаги сериозно и еднопосочно. Сега изчезва двойното, двойнственото, раздвояването, за да отстъпи мястото си на една директна праволинейност. Тъкмо с това трябва да се обясни защо сатирата, която често тръгва от комичното и продължава да се разполага в него, също така често излиза от неговите собствени очертания, тъкмо защото от нея започва да изчезва смешното. При някои от крайните и „абсолютни“ форми на сатирата присъщата на смешното игра преминава в пряко негодуване, в открита критика. Развитият до „последната точка“ сатиричен принцип е в състояние да възбуди всички степени на възмущението, но вече все по-малко или дори никак чувството за смешно. Няма нищо смешно в „Господа Галавльови“ на Щедрин, в мрачните гротески на Гойя, в много от злобните карикатури на Домие. „Глупостта е твърде невинна за удара на сатирата, както и порокът е твърде грозен за гъдела на смеха.“¹ Така схваща сатирата и Белински: „Под „сатира“ трябва да се разбира не невинният смях на весели шегобийци, а гръмотевиците на негодуванието, бурята на духа, оскърбен от позора на обществото.“² Оскърбление, буря, негодувание — в тяхната директна насоченост често изчезва играта на смешното.

Със същата неспособност да се гледа на нещата игрово трябва да се обясни поне донякъде и една друга душевна формация — фанатикът. На фанатика са чужди играта на нещата и играта с нещата, свободното издигане над тях, фанатикът няма чувство за смешно. Той не може да приеме света като истински и като неистински, за него човекът не е актьор и историята не е сцена. За фанатика историята е само история и светът е само истински, фанатикът трябва да преследва греха, грешката и заблудението до края им и да се бори за добродетелта, истината и справедливостта до собствения си край.

¹ J. Paul, *Vorschule der Ästhetik*, § 29, Werke, Bd. 4, S. 163.

² В. Г. Белински, *Стихотворенията на М. Лермонтов*, Избр. произв., С., 1955, стр. 196.

Играта в смешното, игровият характер на смешното сравнение ярко проличава при онези негови форми, които дават възможност вземането на нещата сериозно и несериозно да се съпоставя непосредствено в случаите, когато при говоренето несериозното отношение се скрива зад външната форма на пълната сериозност. На този изпитан прием за усиляване на смешното, за превръщането му в още по-смешно са обръщали внимание мнозина автори — от различни времена и направления:

Квинтилиан: „Впрочем макар и сериозността да придава най-вече прелест на речта, възможно е да стане смешно самото това, че който говори, не се смее.“¹

Новалис: „Истинският комик, когато се шегува, трябва да изглежда сериозен и важен.“²

Гогол: „Колкото по-малко актьорът мисли как да разсмива или да бъде смешен, толкова повече ще се прояви смешното на поетата от него роля.“³

Маркс: „Прекомерната сериозност — това е най-комичното.“⁴

Т. Ман: „Добра шега се получава само тогава, когато се влага в нея всичката сериозност.“⁵

Във всички тези случаи (актьори, оратори), при които смешното се носи от говорител, за да се предаде на слушател, играта, сериозното и несериозното стават непосредствено достъпни — визуално или слухово, или визуално и слухово.

ИЗКЛЮЧВАНЕ НА СЪСТРАДАНИЕТО

Игровият характер на смешното сравнение обяснява още една отдавна известна и отдавна изследвана особеност на цялата комическа сфера: частичното емоционално безразличие или по-точно липсата — пълна или относителна — на съчувствие, на състрадание към смешния персонаж.⁶ В това отношение смешното е противоположно на тъжното, комичното на трагичното. Защото, ако съчувствието, състраданието е иманентен признак на трагичното,⁷ смешното поставя своя възприемател в съвсем противоположна психична ситуация. На сцената героят плаче, а в салона публиката се смее.

Тази противоположност понякога сама става предмет на комично литературно превъплъщение. В „Общинско дете“ на Бранислав Нушич кандидатът за актьор Тома влиза с подхвърленото му общинско дете (Недялко) зад кулисите на театъра, в който играе актрисата Ленка, негов отколенен кумир. Но тъкмо при най-възвишената реплика на героинята детето заплаква с все сила. И тогава „публиката, вместо да ръкопляска, както очакваше госпожица Ленка тъкмо на това място, започва гръмогласно да се смее. Госпожица Ленка

¹ Quint. Inst. orat. VI, III, V.

² Novalis, Fragmente, Schriften, Bd. II, S. 217.

³ Н. В. Гогол, Предварителни бележки за ония, които биха поискали да играят „Ревизор“, както трябва, Събр. съч., т. IV, С, 1955, стр. 270.

⁴ К. Маркс, Бележки върху най-новата пруска цензурна инструкция, Маркс—Енгелс, Съч., т. I, С., 1957, стр. 7.

⁵ Th. Mann, Gesammelte Werke, Bd. VIII, Aufbau-Verlag Berlin 1956, S. 524.

⁶ Този въпрос се отнася към по-общата проблема за психологията на смеха, за субективно-психичните моменти на комическия смях, следователно принадлежи на сфера, която преднамерено е изоставена при това разглеждане. Тук съчувствието или безразличието се засягат само дотолкова, доколкото характеризират обективния източник на комичния смях — смешното. Не случайно в този контекст те фигурират донякъде още в най-старото и най-обективното определение на смешното, в определеното на Аристотел.

⁷ И. Паси, Трагичното, С., 1963, стр. 231—260.

се смуги, почервения и мълкна. Първият любовник започна с нежен любовен глас да псува, макар че по текста не беше негов ред да говори. Публиката трещи от смях, а Недялко реве като магаре, и то така ревностно, като че ли има роля в пиесата. От срам и яд госпожица Ленка удари на плач и избяга от сцената. Звънецът започна да звъни и завесата се спусна, за да утихне публиката и не се излагат повече.“

Бергсон казва: „Комичното прочие изисква нещо като мигновена нечувствителност на сърцето; само при това условие то би могло да произведе пълното си въздействие. Изобщо, то е отправено към чистия разсъдък.“¹ Но комичното изключва не изобщо чувствителността, а съчувствието, състраданието. Защото радостта, съпътствуваща смешното, е също чувствителност.

Констатацията за пълната или относителна липса на съчувствие към *смешното* не противоречи на безспорните случаи на съчувствие към смешния *персонаж*. Като цяло смешният герой не винаги е отблъскващ и не винаги държи на своята дистанция спрямо възприемателя. Понякога дори именно с това, че е смешен, неприспособен, нелеп, той става по-симпатичен, очарователен и дори пленителен, понякога само с това, че е смешен, той стопява дистанцията. Смеем се на Чеховия Ванка, на неговото смешно-мило „на село за дядо“, но мигар това дистанцира. Бедите и смешните злополучия на „Дон Кихот“ не пораждаат ненавист, а симпатия и ненапразно Хайне е плакал за героя. Също и „малкият човек“ на нашето време, героят на Чаплин, Швейк на Хашек или на Брехт привлича със своята смешна неприспособеност към жестоките условия на жестокия век. А и всякога, когато се смеем над детската несъобразност, наивност, прекалена искреност или простодушие, ние чувстваме обекта на този смях по-близък, по-трогателен, по-привлекателен от безукорната сериозност на възрастния.

Но във всички тези случаи, погледнато строго, симпатията, привличането, съчувствието идва не от самото смешно, не от онова, което поражда комическия смях. Смешният персонаж може да предизвика съчувствие с цялостната си личност или поведение, при което смешното е само една негова страна. Когато се смеем над Дон Кихот, ние не му съчувствуваме, ние му съчувствуваме за друго, усещайки несправедливостта на поредния побой и съпоставяйки го с цялостната му личност, която най-малко заслужава тези унижения и тези страдания. Когато се усмихваме или се смеем над Ванка, над детската несъобразителност, ние не съчувствуваме, а възприемаме нещо, което е извън реда на нашите представи и понятия. Тук съчувствието се разполага на друга плоскост — онази, на която възприемаме несъобразността с оглед на страданието на героя, на неговата мъка, на неговите терзания. Или най-малкото, когато смешната несъобразност съдържа и един трогателен и затрогващ момент, когато отклонението от нормите може да се възприеме и като липса на норми, като още несъздадени норми. Децата правят езикови грешки, защото те още не познават езиковите правила. Във всички тези случаи ние *не* се смеем, *защото* съчувствуваме, а можем да съчувствуваме, *докато* сме се смели.

Симпатията към смешния персонаж може да се предизвика и от неговото чувство за смешно, а не от това, че сам той е смешен. Сега симпатията не е свързана с предмета на самото смешно, а изразява положително емоционално отношение към човека, притежаващ способността сам да се смее и да кара другите да се смеят. Много съществена е разликата между отношението към смешното като такова и отношението към човека, който го твори, към предмета на остроумието и към автора на остроумието, към

¹ А. Бергсон, Смехът, стр. 37.

обекта, подлежащ на осмиване, и към онзи, благодарение на когото става възможно това осмиване. Относителното или абсолютното емоционално безучастие, липсата на съчувствие и състрадание се отнася до първото отношение (към смешното, предмета на остроумието, обекта на осмиването), но не и до второто отношение (към твореца на смешното, автора на остроумието или осмиването).

Смеем се над сър Джон Фалстаф, но се смеем и заедно със сър Джон Фалстаф (особено в „Хенри IV“, а до известна степен и във „Веселите уиндзорки“). Защото наистина Фалстаф е сладострастен, страхлив, самохвалко, лъжец, пияница, чревугодуник. Но той е и цял отдаден на живота, с всичките му материални прелести, той е весел, изобретателен, той е от хората, излезли от средновековния аскетизъм и до гуша потънали в света, който им принадлежи. Фалстаф не е от онези, които чакат материята да им се усмихва със сативен блясък, той сам ѝ се усмихва, жадно отворил уста, за да поеме в огромния си търбух всичките ѝ материални прелести — вкусна храна, хубаво вино, красиви жени. Така и Остап Бендер възхищава със своята духовитост, изобретателност, неизтощимо жизнелюбие. Така и Швейк привлича, когато зад престорената бърливост и невинна глупост разкрива остроата, сарказъм, жлъч и ирония, когато от престореното смирение на войника изскачат стрелите, насочени в мрачните бездни на империята. Фалстаф казва за себе си, че той не само е остроумен, но и поражда остроумие у другите. Познатите и многобройни случаи на съчувствие и дори на състрадание към смешните герои показват само тяхната многостранност, другите обстоятелства и черти на характера, които предизвикват съчувствието, а не нашето активно и положително емоционално участие в самото онова, което е смешно и на което се смеем. Тази особеност на смешното поддържа интелектуалистичните теории в неговата естетика, от нея те черпят престиж и сила.

Още Хораций е знаел, че светът е трагедия за тези, които чувствуват, и комедия за онези, които мислят. С поведението си Демокрит и Хераклит изразяват същата противоположност. Демокрит винаги се смеел, защото разбирал нищожеството на човека, а Хераклит постоянно плачел, защото съчувствувал на нещастния човешки жребий. Едно от есетата на Монтен е посветено на този душевен антагонизъм. В аналогичен смисъл са и много сентенции на Шекспировите герои — човек трябва да знае, да разбира и тогава всичко ще се покаже откъм смешното, целият свят лицедейства, светът е сцена и всички мъже и жени са актьори, които играят много роли. И според Хайне до последния момент ние играем комедия със себе си. И известният герой на Виктор Юго, човекът, който се смее, казва: „Мене, ако ме питат: Защо се смеете?, ще отговоря: Защото знам.“ Интелектуализмът в теорията на смешното има авторитетни представители: мислители, художници и дори литературни герои.

Това разбиране, това интелектуално вникване в смешната ситуация, постъпка, фраза става възможно, когато измести — напълно или до голяма степен — съчувствието, положителното емоционално ангажиране. За да се смее, разумът трябва да разбере, че ставашото не е съвсем истинско, съвсем сериозно и че не трябва да се взема съвсем сериозно, че то е някаква игра. Много комични ситуации могат — при други условия — да станат отлична тема за трагедия (гръцката трагедия и комичната сатирна драма, сериозните епос и трагедия и техните комични пародии), ако от тях изчезне играта, неистинската претенция и поради това на нейно място дойдат емоционалната привързаност, състраданието.

Всеки се смее над оня герой, който безпомощно и безуспешно гони търгалия влак — той сякаш си играе на гоненица, и то с партньор, много по-

бърз от него. Но ако това е предпоставка за драма, ако героят не се яви навреме, както е обещал, и ако това ще струва живота на приятеля му, който сам се е жертвувал за него (аналогична ситуация е изобразена в баладата на Шилер „Поръчителство“), тогава изчезва играта, изглеждащото като игра, а заедно с това и смешното. Световната комедия е използвала многократно обстоятелства и събития, които, разгледани сами по себе си и извън смешния контекст, са тъжни, жални, скръбни и дори ужасни и които могат да дадат всякакви основания за съчувствие, състрадание и скръб. В комедията има и убийства, и наранявания, и побои — боят е от най-популярните комедийни прийоми.

Боят се появява още при Епихарм, родоначалника на комедията, после играе у Аристофан (в „Облаци“ Фидипид набива баща си Стрепсиад) и при Плавт (в „Менехмовците“ и не залудо излизат роби-биячи). Безброй са тоягите, които получава Дон Кихот, а покрай него и Санчо Панса. Бият слугите близнаци в „Комедия от грешки“ на Шекспир, Катерина бие Бианка в „Укротяване на опърничавата“, Себастиан бие сър Андрию в „Дванайsetsa нощ“, Форд бие Фалстаф във „Веселите уиндзорки“. В „Брак по принуда“ на Молиер бият Сганарел и това е, което го принуждава да се ожени — тук боят е действащо лице. В „Хитрините на Скапен“ Скапен бие Жеронт, а в „Господин дьо Пурсоняк“ героят попада в беди, които биха могли да дадат достатъчно поводи за драма, ако не и за трагедия. И в известния епизод — един от най-смешните — с „Панурговото стадо“ от „Гаргантюа и Пантагрюел“ на Рабле фигурират всички пакости и злини за смешния репей, а накрая и самата му смърт. Една от най-важните маски в *commedia dell'arte*, Панталоне, старият женкар, почти винаги завършва своите приключения с почтена доза насмешки или бой. Лопе де Вега и Карло Голдони също използват боя, за да възбудят смях.

И болката (а, както е известно, от боя боли), и свързаното с нея страдание сами по себе си са твърде сериозни и, както показва опитът на световната трагедия, са изпитано средство на трагичното, макар и не толкова откъм външно телесната им страна, колкото от вътрешно нравствената. Защо принципно едни и същи обстоятелства и събития могат да предизвикват тъкмо противоположния ефект — комическия смях. Още в Аристотеловата дефиниция за смешното най-важно значение има изискването то да не причинява болка и вреда. Действително смешното не причинява болка и вреда на зрителя и слушателя, на възприемателя. Непосредствена вреда, разбира се, то не може да причинява, а болка, душевна болка, то не е в състояние да причинява именно защото смешното е като играта и на него се гледа като на игра, сериозно и несериозно. Известният момент от известната дефиниция на Аристотел трябва да се преосмисли. Смешното не причинява болка и вреда не защото неговата материя не е в състояние да направи това, а защото тя е игрива и поради това не предизвиква състрадание, активно и положително емоционално съпричастие — разбиращият разум схваща играта. Затова толкова често материалът на смешното получава чисто човешки измерения, човешки смисъл, така неговите страни по-лесно започват да се отнасят игрово към своите антиподи. Онова, което, без да е човешко, се прави на човешко, вече е годно да играе на човешко.

Теорията на смешното отдавна е разбрала, че мъртвите предмети в тяхната собствена определеност не могат да бъдат смешни. Шютце е забелязал, че мъртвите неща, като скали, камъни, реки, никога не са смешни, освен ако им са приписани човешки качества.¹ И Бергсон счита, че комичното не съ-

¹ St. Schütze, Versuch einer Theorie des Komischen, S. 36.

сшествува във от границите на чисто чевешкото, че ако неодушевен предмет възбужда смях, това е само последица от знака, отпечатан върху него от човека.¹ Смешното предполага очовечаване на нещата, функционирането им поне донякъде в качеството им на човешки. „Обектите най-напред се очовечават и след това осмиват, като че биха били човешки.“²

Игровият характер на смешното сравнение, неговото вземане не само сериозно, но и несериозно обяснява пълната или преобладаващата емоционална непричастност (в смисъл на липса на състрадание) към непосредствения предмет на смешното. Този характер на смешното сравнение обезсмисля други популярни обяснения на комическия смях като израз на нашето съзнание за превъзходство, злорадство, Schadenfreude.

Теорията за смеха като израз на превъзходство, както е известно, принадлежи на Хобс, първият, който в тази област потърси каузалната връзка между обективната предпоставка и субективния резултат — смехът е радост от разбирането на нашето превъзходство над недостатъка на другия. Към тази теория се придържа Чернишевски,³ опит за нейното модернизиране прави Карл Грос,⁴ не ѝ бе чужд и Фолкелт.⁵ Но въпреки своите авторитетни защитници теорията за превъзходството не може да обясни цялата сфера на смешното, а следователно не може да бъде автентична теория на смешното.

Няма съзнание за превъзходство при смеха, който поражда много смешни персонажи, например изобретателните мошеници от т. нар. „мошенически роман“ или ловките хитреци, всичките тези Ласарильо и многобройните му испански събратя, Бригела и Труфалдино, Маскарил и Фигаро, Феликс Крул и Остап Бендер, Настрадаин Ходжа и Хитър Петър. Защото във всички тези случаи ние се смеем, и не над, а заедно с героя, защото във всички тези случаи ние не изпитваме никакво чувство на превъзходство, а по-скоро на възхищение. Грос пише: „При всяко комично имаме приятното фарисейско чувство, че ние не сме като това комично превратно.“⁶ Но в действителност при тези случаи чувството е противоположно на онова, за което говори Грос, и ние се възхищаваме от нещо извън нас, вместо да се възгордяваме поради него.

Няма съзнание за превъзходство и при много от видовете на смешното остроумие, защото и тук се смеем не над, а заедно с остроумника — за точно намерената дума, за сполучливата игрословица, за тънката двусмислица, за внезапно откритата прилика между онова, което не си прилича, и т. н. Няколко примера, които използва Фройд в известната си книга върху остроумието:

1. Людвик XV поискал от един свой придворен, за чийто талант бил слушал, да разкаже виц, на който самият той, кралят, да бъде сюжет (sujet). И тъй като тази дума на френски има и друго значение — поданик, придворният отговорил веднага: „Le roi n'est pas sujet“, „кралят не може да бъде поданик“.

2. Шадхен (при евреите посредник за сватби) уверява жениха, че бащата на момичето не е жив. След годежа става ясно, че той е жив и е в затвора. Женихът упреква шадхен. Шадхен му отговаря: „А аз какво Ви казах! Нима това е живот!“

¹ А. Бергсон, Смехът, стр. 36.

² W. Schweizer, Der Witz, Bern u. München 1964, S. 164.

³ Н. Г. Чернишевски, Възвишеното и комичното, Избр. произв., С., 1955, стр. 387.

⁴ K. Groos, Einleitung in die Aesthetik, Giessen 1892, S. 392.

⁵ J. Volkelt, System des Ästhetik, Bd. II, S. 373.

⁶ K. Groos, Einleitung in die Aesthetik, S. 392.

(Вариант на този виц е и друг популярен еврейски виц:

— Тук ли живее Рабинович?

— Не, не живее.

— Но мен ми казаха, че той тук живее.

— А нима това е живот!

3. Лекар излиза от стаята на болна жена, придружен от съпруга ѝ. Лекарят клати глава и казва: „Тази жена не ми харесва.“ Мъжът бързо се съгласява: „И на мене отдавна не ми харесва.“¹

Над кого се смеем тук, над кого изпитваме чувство за превъзходство и чий недостатък сравняваме с нашето собствено съвършенство — на краля или на остроумния му поданик, на жениха или на хитрия шадхен, на лекаря или на уморения съпруг? Очевидно е, че тук на смешния или на смехотворящия обект се гледа не като на долустоящо, а като на горестоящо, че отклонението от нормалното, общоприетото, установеното не е в посока „долу“, а в посока „горе“.

Още по-неприемливи са и крайните изводи от тази теория — чувството за смешно е злорадство, Schadenfreude, насладата от смешното е показател за човешка жестокост, за духовен садизъм. В теорията на Хобс — смехът идва от гордост — се съдържат всички необходими предпоставки за тези заключения. Близко до тях стигна Стендал („Опит върху смеха“), а Шарл Бодлер отива още по-далеч. „Комичното е един от най-открояващите се сатанински белези на човека.“ „Смехът е един от най-честите и най-многобройни изрази на лудостта.“ Именно защото „смехът е сатанински, той е дълбоко човечен“². Смехът е резултат на лично превъзходство и този безумен егоизъм е, който го сродява с адското.

Още Жан Пол е негодувал срещу теорията на Хобс — и преди да познава (и да е могъл да познава) нейните по-късни варианти. Чувството за гордост е твърде сериозно и съвсем не е родствено на комичното. А какво чувство за превъзходство е възможно, когато осмиваният обект често е така низък и нямащ нищо общо с нас, че всяко сравняване става невъзможно. Децата и жените се смеят най-много, а гордите любители на самосравненията — най-малко. Представящият се за нищожество Арлекино се смее над всичко, а гордият мюсюлманин — над нищо.³

Не само проявите на възхищаващия ни остроумник, но и случаите на съвсем низките обекти на осмиването не могат да подкрепят теорията на Хобс за смеха като горделиво превъзходство. Но тази теория противоречи и на характера на самата човешка природа, от която тя самата претендира да бъде изведена. Защото тогава съвсем необясними биха били съчувствието, състраданието, които човек изпитва при трагичните ситуации. Как човешката природа, зла и жестока при комедията, изведнъж се оказва милозлива и състрадателна при трагедията. Въпросът не се свежда до характера на човешката природа, а до естеството на самата ситуация: претендираща за истинска и следователно сериозна при трагичното, и претендираща едновременно за истинска и за неистинска, следователно играва, при комичното.

Смешното в качеството му на смешно не поражда към себе си практически интерес, корист. И в това отношение то прилича не само на цялата естетическа сфера, но и на играта, която в качеството ѝ на игра също така е прак-

¹ S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig u. Wien 1905, S. 26, 41, 26.

² Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Oeuvres complètes, Paris 1968, pp. 372, 373.

³ J. Pauli, *Vorschule der Aesthetik*, § 30, Werke, Bd. 4, S. 169—170.

тически незаинтересована, дори когато подготвя животното или човека за неговата бъдеща практическа дейност. Но незаинтересоваността на смеха от собствения си обект — смешното — има по-особен характер. Личната заинтересованост разстройва смеха, трансформира го в друго и често съвсем различно отношение. Когато интересът към смешната ситуация се прояви като пряк и непосредствено засягащ индивида интерес, обикновено чувството за смешно отстъпва мястото си на други чувства. За засегнатия смешната ситуация често престава да бъде смешна ситуация, защото за него несериозното и игровитото са изчезнали. Казано е — лесно ти е да се смееш, това не те засяга. Едва ли ще се смеят близките на осмения или на попадналия в смешно положение, на оратора, който разсмива със своите глупости, на учения, който от свое име излага очевидно нелепи теории, на Бранислав Нушичовия Д-р. Смешното предполага вземането на нещата сериозно и несериозно и при тяхното несериозно вземане се изключва или се превъзмогва непосредствената лична интелектуална и емоционална заинтересованост, изразяваща се в съчувствие и в състрадание, а още повече в страдание.

Но възприемането на смешното не е чисто познавателен акт, смешното не е адресирано единствено към логическата способност на човека и смеещият се не изпълнява ролята на размишляващ философ, който тънко анализира кое и доколко се отклонява от нормата и кое и доколко е нормално и общоприето. Сами по себе си интелектуалните моменти в смеха не доказват, че той е акт на познанието, на чистия разум. Възприемането на нещата като смешни и следователно като противоречащи на нормалното, установеното, общоприетото е и интуитивно, спонтанно, непосредствено, без човек да си дава точна теоретическа сметка за степента и естеството на отклоненията от „своите“ норми. Тези отклонения *се разбират и се чувствуват*, те се схващат от цялостната личност на възприемателя, от всички компоненти на неговата душевност. Смеещият се човек не е само мислител, и дори не е толкова мислител. Защото при смешното най-важното не е разбирането на нещата като причинно-следствена верига, схващането им откъм техните причини и основания, а възприемането им като отклонение от нормата, понякога като кръстосване — странно, нелепо, неправомерно — на причинни вериги, които в своята собствена сфера са напълно обясними и правомерни. Смешното в „Облаци“ идва не от причините, породили Сократовата философия, нито от нейните евентуално пагубни последици, а от това, че тя трябва да научи как да не се плащат дългове или колко са големи стъпката на блъхата и задната част на комара.

Смехът дистанцира не само интелектуално, а също така и емоционално. Но въпреки пълното или преобладаващото емоционално безучастие (липса на състрадание) към самия предмет на смешното той винаги изразява и едно емоционално отношение, едно оценъчно отношение. Един от парадоксите на смеха е именно в това, че тръгнал от разбиращия разум, от емоционалната непричастност към непосредствения предмет на смешното, той същевременно се отнася към него и емоционално оценъчно, прилага върху него — *върху цялостния му облик* — и цял регистър от чувства, от рязкото негодуване до милата симпатия. „В дълбочината на студения смях могат да се намерят искри на вечна, могъща любов.“¹ Смехът може да изразява и привличане, и отблъскване, а понякога и двете, както великолепно е показал това М. Бахтин за карнавалния смях. „Карнавалният смях... е *амбивалентен*: той е весел, ли-

¹ Н. В. Гогол, Разотиване от театъра след представяне на новата комедия, Събр. съч., т. IV, стр. 262.

² М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средновековья и ренессанса, М., 1965, стр. 15.

куващ и — същевременно — насмешлив, осмиващ, той и отрича и утвърждава, и погребва и възражда.¹

Оценъчният момент в смеха е неделим и фактически изразява емоционалната характерност, емоционалната реакция на личността. Той е, който преди всичко различава смеха от имперсоналното, от неиндивидуалното и логически хладното познание. В такъв смисъл още Спиноза противопоставя познанието на смеха. „Аз ревностно се постарях не да осмивам човешките действия и не да ги оплаквам, нито да ги проклинам, а да ги разбирам.“² Ако в смисъла на Демокрит смехът предполага разбиране и от знаенето на истинската стойност на нещата идва смехът, сега в един по-друг смисъл, в смисъла на Спиноза, познанието изключва смеха и особено насмешката. Познанието се интересува само от голата същност на нещата, от техните причини и от техните действия и изключва онова, което изразява личното отношение, изключва всяка емоционална реакция. А смехът, макар и да предполага частична или пълна емоционална безучастност към самия предмет на смешното, вече сам по себе си е израз и на едно емоционално отношение — не на съчувствие или още по-малко на състрадание към този предмет, — а на емоционално отреагиране на съзнанието, породено от необичайността, ненормалността, не-обикновеността на нещата.

Ако смешното идва от дисхармонията, от нередовното и ненормалното, които при това игриво претендират за онова, което им липсва, за хармония, ред и норма, то комическият смях съдържа като своя предпоставка съзнанието — мисъл и чувство — за тази хармония, ред и норма. Реакцията се обуславя от обекта и е адекватна нему, комическият смях се обуславя от смешното и е адекватен нему. Когато се смеем над глупака, който претендира да е умен, с това вече показваме, че поне спрямо разиграваните събития схващаме къде свършва глупостта и къде започва умът. Онова, което комическият поет показва като разкъсано от действителната му същност, като невероятно вероятно, като алогичност и дисхармония, това същото зрителят на комедията — със схема си — възприема в разумната му връзка със същността, във възможната му хармония и логичност. В смеха си зрителят на комедията събира разхвърляните камъни на мирозданието. Той има в себе си антиподите на дисхармонията, на алогичното, на безобразието, той има идеала и красотата и с обилието на смеха си възмездява липсите на смешната действителност. Затова той напуска комическия театър в спокойствие и доволство. И когато се смее на блестящото остроумие, на изобретателността, на най-великолепните образци на находчивост, смеещият се отново остава при своите норми и конвенции. Остроумникът и хитрецът му откриват някои нови страни и необичайни страни на битието и на мисълта, но той пристъпва към тях от твърдината на своите мисловни и емоционални конструкции, от определеността на своя живот и своите понятия.

¹ B. de Spinoza, Tractatus politicus, cap. I, § IV, Opera quotquot reperta sunt, vol. I, Hagae MDCCCLXXXII, p. 282.