

НЯКОИ АСПЕКТИ НА СМЕШНОТО*

Исак Паси

СРЕДСТВА НА ИГРАТА

Игривият характер на смешното сравнение, игривата — сериозна и несериозна — претенция на едната страна (или поотделно на двете) спрямо другата може да се осъществи с различни средства. Много от теоретичите на смешното са изследвали тези средства на смешната игра и, както често се случва при умствените занимания, които поглъщат цялото внимание на изследователите, са ги представяли за най-важна и дори единствена характеристика на смешното. По този начин онова, което е само средство, се предлага за същност, а примерите, които не се нуждаят от това средство, насилствено се вкарват във вече дадената и извлечената от една по-ограничена сфера дефиниция. Но ако на тези показани като същност на смешното особености се погледне само като на средства на играта средства, с помощта на които смешното прави сериозното игриво, тогава те намират своето естествено място, без да е необходимо насилствено да притеглят към себе си и онова, което не им принадлежи. Между най-популярните и най-често използваните игриви средства на смешното са: а) преувеличението и противоположното му умаление; б) прекомерната краткост; в) изненадата.

А. Преувеличение и преумаление. Преувеличението, показването на малкото като голямо и преумалението, показването на голямото като малко, са толкова разпространени средства на смешното, че неговите теоретици често са се изкушавали тъкмо от тях (както и от другите средства на играта) да извеждат своята дефиниция. Те са били улеснявани от обстоятелството, че действително цели комически видове се основават на преувеличението или преумаляването — пародията превръща великото, важното и голямото в нищожно, незначително и малко, иронията приписва великото, важното или голямото на нещо нищожно, незначително или малко и т. н.

В известната Кантова дефиниция за смешното ролята на малкото, на голямото превърнато в малко, не е малка, а голяма. Ако смехът се ражда при прехода на напрегнатото очакване в нищо, това само означава, че едно нищо или нищожно, дошли на мястото на нещо или на нещо голямо, са най-дълбоката причина на смеха. Почти по същото време, когато Кант предлага своята дефиниция, и К. Флөгел търси разликата между бурлеската и героично-комичното в това, че първата представя голямото като малко, а второто — малкото като голямо.¹ Срещу Кантовата теория и не без основание са отправяни многобройни критики. От

* Вж. моята статия „Към същността на смешното“, напечатана в кт. 4 из списанието.

¹ К. Fr. Flögel, *Geschichte des Burlesken*, Leipzig, 1794, S. 4.

Жан Пол,¹ от Шютце,² от Мориц Кариер,³ от Адолф Цайзинг,⁴ от много от по-новите автори.

При смешното невинаги напрегнато очакване се превръща в нищо и невинаги превръщането на напрегнатото очакване в нищо е смешно. Човек напрегнато очаква на гарата своя приятел, а той не пристига — кое тук е смешно. Голям научен експеримент не дава резултат — обикновен случай в науката и пак несмешен. Често смешно е, когато вместо очакваното идва друго — вместо жената пристига тъщата, вместо любовницата се появява жената и пр. Но и тази ситуация не е универсална схема на смешното. Защото, без да има нещо смешно, вместо очаквания философски камък алхимикът получава едно химическо съединение с по-скромно приложение или пък Христофор Колумб вместо очакваната Индия открива много по-скромната по онова време Америка.

Първият, който потърси специфично смешното в специфично малкото, е Жан Пол. „Смешното е безкрайно малкото.“⁵ Тази идея на Жан Пол беше развита от Фр. Т. Фишер, който в теорията за смешното съчета субективизма на Жан Пол с ортодоксалния идеалистически обективизъм на Хегел. Според Фишер възвишеното е безкрайно голямото, а комичното е безкрайно малкото и основа на това безкрайно малко трябва да бъде безидейността, липсата, недостатъчността на идеята.⁶ Теодор Липс тръгна от Кантовото „нищо“, за да построи още една теория на комичното, основана върху превръщането на голямото в малко. „Комичното възниква, когато на мястото на очакваното значително или внушително и при предпоставката за общността на представите, която то кара да се очакват, се появява нещо, най-малко значително за нас, за нашето чувство, нашето схващане, нашето сегашно разбиране.“⁷ „Комичното е изненадващото малко.“⁸

И срещу теорията на Липс могат да се отправят познатите обвинения: не всяко малко, което идва на мястото на очакваното голямо, е смешно и не всяко смешно предполага такова малко, което да идва на мястото на очакваното голямо. При Швейк например ги няма тези „голямо“ и „малко“, а и в много комедии те просто „не играят“. Когато в „Ревизор“ градоначалникът казва за учителя по история: „Той е учена глава... само че разправя така разпалено, та просто се самозабравя... Щом стигна до Александър Македонски... скочи от катедрата, грабна стола и колкото сила има — прас о пода. То се знае, че Александър Македонски е герой, но защо да се чупят столовете? От това хазната губи“, а учителят обяснява своето поведение по свой начин: „Ваша работа, но аз за науката живота си няма да пощадя“ — тук по-скоро малкото се опитва да бъде голямо, някакво голямо, а не голямото се превръща в малко, като предизвиква при това изненада.

Не в превръщането на очакваното голямо в неочаквано малко трябва да се търси най-дълбоката причина на смешното. Превръщането на голямото в малко, а също така и не по-малко важното превръщане на малкото в голямо е средство на смешното, защото прави нещата да изглеждат едновременно като тински и неистински, защото дава възможност те да се вземат едновременно сериозно и несериозно, защото внася духа на играта в контраста, в претенцията,

¹ J. Paul, *Vorschule der Ästhetik*, § 26, Werke, Bd. 4, S. 149.

² St. Schütze, *Versuch einer Theorie des Komischen*, S. 17.

³ M. Carrière, *Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst*, I, Leipzig, 1885, S. 203.

⁴ Ad. Zeising, *Aesthetische Forschungen*, Frankfurt a. M., 1855, S. 274.

⁵ J. Paul, *Vorschule der Ästhetik*, § 26, Werke, Bd., S. 153.

⁶ Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, I, § 168, S. 374.

⁷ Th. Lipps, *Komik und Humor*, S. 44.

⁸ Th. Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, S. 575.

в сравнението. Това извънмерно (с оглед на човешките норми и мащаби) преувеличение и преумаление често се открива и в истинската игра: малкият оловен войник е истински голям войник, малките кубчета са действителни замъци, кули и бойници, строителниците правят влакове, трактори и машини, куклите са красиви госпожици. Преувеличението и преумалението са едно от средствата на смешното като реалност, предизвикваща игрово сравнение и възприемащият го се отдава на играта на фантазията, която то му предлага, като при това изключва съчувствието и особено състраданието — те не могат да се предизвикат от очевидно невероятните нарушения на физическите или духовните пропорции. Примери:

1. Търговецът, който внезапно изгубил своето имущество, беше така потресен, че за една нощ побеля цялата му перука (Кант).

2. Файтонджията се напи не като свиня, а като две свини (Бр. Нушич).

3. От неговото песне млякото прокисва (М. Твен).

4. Два лъва се скараха така люто, че се изядоха взаимно — чак до опашките, така че от тях не остана нищо (Грос).

5. Един руски пътешественик толкова забравял, че вечер в хотела поставял в леглото своите панталони, а себе си сдилпял върху стола (В. Швайцер).

От друга страна, и умаляването — в не по-слаба степен — може да направи сравнението игрово:

1. Една жена казала за своята приятелка: „Тя е малко бременна“.

2. Един гражданин на Бостон, след като прочел за пръв път Шекспир, казал: „Това наричам аз умна книга. Не вярвам в Бостон да има и двадесет души, които биха могли да напишат такава книга.“

3. Марк Твен пише до редактора на вестник, напечатал съобщение за смъртта му: „Слуховете за моята смърт са явно преувеличени.“

Така също и малкият човек, от Акакий Акакиевич до Швейк, както и цялото изкуство за този човек, Чехов, Чаплин, Хашек, са превърнали не една възможност на смешното в смешна действителност.

Теорията за комичното като изненадващо малко (Липс) — неправомерна като универсално обяснение на смешното — има и свой положителен момент. Прекомерното увеличение или умаление не е същност на смешното, а само негово средство и без да е всеобщо, то е едно от най-разпространените му средства.

Б. Краткост. И краткостта, както превръщането на голямото в малко, както неочакваното малко, е въздигана от теорията до същностна особеност, ако не на цялата комическа сфера, то поне на едно от най-важните ѝ подразделения, на остроумието, на Witz'a. Пак Жан Пол дефинира: „Краткостта е тяло и душа на остроумието, а дори и самото то.“¹

Но краткостта е само друго средство, чрез което сравнението може да стане игрово, смешно сравнение. Тук краткостта е прекалена и нейната извънмерност проличава веднага, щом тя се съпостави с нормалните човешки представи за дължина, обстоятелственост или цялост. Защото разумната, естествената краткост може да бъде неопенимо качество в цялата област на сериозното в изкуството. Чехов е наричал краткостта „сестра на таланта“. Краткостта като средство на смешното има по-друг характер. Тя е такава краткост, която усилва невероятното, екстраординарното, аномалното или алогичното, която прави нещата да изглеждат игрови, а възприемането им и несериозно. Тази краткост обикновено се изразява в съкращаването на средните моменти на необходимата поредица от съждения или на естествените процеси, в непосредственото — без необходимата подготовка — свързване или извеждане на крайните моменти

¹ J. Paul, *Vorschule der Ästhetik*, § 45, Werke, Bd. 4, S. 224. Като изследва логическия аспект на комичното, Д. Спасов изтъква ролята на съкратения силгогизъм, ентимемата. (От логическа гледна точка, С., 1965, стр. 125—129.)

един с друг или един от друг. Всичко това постига едновременно две цели: представя нещата или мислите като истински и неистински, игриво и изключва съчувствието и особено състраданието.

При някои от видовете на остроумието краткостта изтъква, изнася в предния план сравнимите величини, отделя ги от ненужните или замъгляващи междинни елементи, съдействува за тяхното игриво съпоставяне. Затова дължината, бърливостта, излишните подробности са бездната, в която остроумието попада без остатък и много разказвачи и слушатели на видове от собствен опит са се убеждавали, че „епичността“ убива именно смешното във вида, който предполага бързина, рязък преход, контрастна експресия. Примери:

1. Една девичка на изповед: „Свети отче, аз много уважавах един млад човек.“ Отецът: „Уважавала? Колко пъти?“ (Шамфор).

2. „Той е любил и страдал. Любил е парите й и е страдал, защото ги няма.“ (Илф, Петров).

3. „Съвестта му е чиста. Не е употребявана.“ (Лец).

Тук краткостта, или по-точно преднамереното съкращаване, е предпоставка на остроумието, което веднага би изчезнало, ако се „запълнят“ липсващите моменти и се постигне „епична“ пълнота. Ако те се перефразират например така:

1. Казваш, уважавала си един млад човек. Но какво разбираш под уважение? Не е ли нещо друго? Не си ли съгрешавала с него? И ако си грешала — не забравяй, че си на изповед, кажи, веднъж или много пъти. Това е важно за опрощението.

2. Неговата любов беше особена. Любов користна — към парите. А по-неже ги нямаше, той страдаше. Така се сливаха в едно — алчността, неговата любов към парите със страданието, мъката, че ги няма.

3. Той мислеше, че има съвест, но тя не му служеше. Всичко должно и безчестно, което правеше, не я засягаше, не откликваше в нея. Съвестта му оставаше чиста, но не поради чистите му стъпки, а поради това, че изобщо не беше съвест — една съвсем чиста съвест.

Краткостта като средство на играта не е еднозначна с лаконизма като средство на художествената експресия изобщо, нито с лапидарността, присъща на естетическия интелектуализъм. Тук краткостта създава или усилва контраста, внезапния преход на противоположностите, рязкото преобръщане на тезата в антитеза. Тук краткостта е краткост (или предумишлено съкращение), за да се втурне, за да наруши и естествения ход на нещата, и органичното разгръщане на мислите за тях, за да ги представи игриво, за да даде възможност да се вземат и сериозно, и несериозно — като смешни. Много често краткостта сама е средство на изненадата, която на свой ред е едно от най-разпространените средства на смешното като игриво сравнение.

В. Изненада. И това средство на смешната игра (както предишните две) е въздигано от теорията до ранга на същностна особеност на цялата област на комичното — и то още по-категорично. Според Хобс смехът е *внезапната* радост от *внезапното* разбиране на нашето превъзходство, а според Кант — *внезапното* превръщане на напрегнатото очакване в нищо. Още по-директно тази теория е формулирана от Кеплер, който извежда смеха направо от изненадата. „Изненадата е едно по-бързо пробуждане на едно ново понятие, а ново е, което ние или никога не сме узнавали, или което в тези обстоятелства, по това време, в тези отношения не сме узнали или почувствували.“¹ Децата се смеят на всичко, защото техният опит е малък и за тях всичко е ново. Силата на смеха зависи от силата на изненадата. Смешното е изненадващото. „Колкото по-

¹ Keppler, Kritische Untersuchungen über die Ursache und Wirkung des Lächerlichen, Th. 1, Cilli, 1792, S. 56.

голяма е изненадата, толкова по-силен е също взривът на смеха.¹ Но и тази толкова често прокламирана — от по-старите и от по-новите автори — изненада не е универсален белег на смешното.

Трябва да се различават: изненадата за действащите лица и изненадата за смееща се зрител. При обяснението на смешното и на неговия адекватен ефект, комическият смях, изненадата за някои от действащите в комедията лица няма значение. Толкова повече, че за тях изненадата най-често предизвиква неудоволствие, разобличение, комична катастрофа. Когато героите на „Ревизор“ изслушват писмото на мнимия ревизор, от което разбират в какво нелепо положение са се поставили и когато точно в този миг се появява вестта от истинския ревизор, те безспорно са двойно изненадани. Но тази двойна изненада не предизвиква техния смях, нито път е много съществен фактор за смеха на зрителя, който още от самото начало знае всичко, или поне най-важното, който знае, че дребният петербургски чиновник Иван Александрович Хлестаков не е ревизор. „Ревизор“, тази свършена и абсолютна комедия не предлага нито внезапното разбиране на нашето превъзходство, нито внезапното превръщане на някакво напрегнато очакване в нищо. И цели периоди от историята на комедията могат да свидетелствуват, че изненадата не е била определящият или дори само важният фактор, предизвикващ комичния смях. Например новоатическата комедия (Менандър) по правило не съдържа никакви изненади за зрителя, който по отношение на разиграваните събития знае всичко и вижда всичко за разлика от действащите лица.

Изненадата не е задължителен признак на смешното, понякога се смеем и когато знаем какво става и какво ще стане. Дори започваме да се усмихваме, когато започне да се приближава онова, за което знаем и се смеем тогава, когато то точно според нашите очаквания дойде. Само така може да се обясни толкова често срещаният факт на повторния смях при повторното гледане на комедията.

Но ако не същност или универсално средство на смешното, изненадата е едно от най-използуваните средства на смешното като игриво сравнение, особено във фарса. В „Адвокатът Патлен“ измислената от хитреца хитрост едва в последния момент се обръща срещу него. В Гоголевата сцена „Картоиграчи“ опитен мошеник е изигран от банда още по-опитни мошеници. При това до развързката нито мошеникът, нито публиката разбират истината — изненадата е всеобща. Но много по-честа, отколкото в комедията и дори отколкото във фарса, е изненадата във вица. При смешното остроумие и преувеличаването, и преумалвяването, и преднамереното съкращаване са обикновено насочени към изненадата:

1. „В тази книга има нещо много вярно и много оригинално. Жалко е само, че оригиналното не е вярно, а вярното не е оригинално“ (Лесинг).

2. „Такъв е Харис, цял-целеничък — винаги готов да поеме бремето върху себе си и да го стовари върху чужд гръб“ (Джером К. Джером).

3. „— Изнесете този симулант! — каза Бауце, когато установи, че човекът е умрял“ (Хашек).

4. „Да говорим стегнато, за да може изречението да завърши в тази епоха“ (Лец).

Изненадата като средство на смешното представя нещата игриво и засилва чувството за игра. С този рязък контраст между нещата до изненадата и след нея, с този неподготвен, внезапен и без напрежение преход от едната ситуация в другата се усилва невероятното във вероятното, нелогичното в логичното,

¹ Keppler, Kritische Untersuchungen über die Ursache und Wirkung des Lächerlichen, Th. 1, S. 62.

фриволното в строгото, несериозното в сериозното — еднакво, що се отнася до хода на нещата и до идеите за тях.

1. Запитали един философ:

— Кои жени са по-верни, русите или черните?

А той отговорил:

— Побелелите.

2. Запитали един писател какво мисли за брачните вериги:

— Те са толкова тежки, че могат да се носят само от двама, а още по-добре от трима.

3. Една героиня се моли: „Света Богородице, ти, която си заченала, без да съгреших, научи ме как да греша, без да зачевам.“

Тук изненадата се прелива в невероятното, с една или с няколко думи ни пренася от строгата теза до напълно отричащата я антитеза, от бездната до върха и от небето до дъното на морето. Тук изненадата предизвиква играта на фантазията с реда, със закона, с логиката, играта и на твореца на смешното, и на възприемащия това смешно, смеещия се.

СМЕШНОТО — СУБЕКТИВНО ИЛИ ОБЕКТИВНО?

Античната поезика търсеше обективните източници на смешното като част от обективно грозното — грешка, грозота, деформация и т. н., тя търсеше комическата субстанция. Но след като под влияние на теорията за остроумието в теорията за смешното навлезе сравнението, въпросът за субекта и субективното в тази материя се изправи с всичката възможна настойчивост.

Ако смешното води до някакво сравнение, сравнение от особен род, и ако, от друга страна, само субектът може да бъде „субект“ на сравнението, тогава лесно е да се допусне, че смешното, дори и когато е „подказано“ от реалната история, е изключително или предимно субективно явление, с присъщите му именно като на субективно явление свобода и произвол.

Един от първите философски теоретици на смешното Жан Пол остави на последвалата го естетика своя завършен субективизъм. Остроумието — неговият преоблечен свещеник — венчава всяка двойка. След Жан Пол теорията на смешното или примирително възприема субективизма като свое главно гледище, или влиза в решителна схватка с него. Но тя вече не може да го заобиколи. Само субектът може да сравнява. Заключение на Жан Пол са категорични: „Комичното, както и възвишеното, обитава не в обекта, а в субекта.“¹ „Както сериозната романтика, така също и комичната — противоположно на класическата обективност — е властителка на субективността.“² „При всеки хуморист аз-ът играе главната роля; където може той разкрива в своя комичен театър дори своите лични отношения, пък макар и само за да ги унищожава поетически.“³ Субективността е само другата страна на свободата. Остроумието е също и свобода. „Свободата дава остроумие (а заедно с него и равенство) и остроумието дава свобода.“⁴

Ако е необходимо да се различават идеалистическите конструкции от действителната същност на смешното, необходимо е също така действителната същност на смешното да не се признава за духовна собственост на идеализма. Защото наистина сферата на смешното е сфера на възможно най-голямата свобода в изкуството — за твореца и за неговата публика. Тук традиции и преда-

¹ J. Paul, *Vorschule der Ästhetik*, § 28, Werke, Bd. 4. S. 158.

² Ibid., § 34, S. 181.

³ Ibid., S. 182.

⁴ Ibid., § 54, S. 250.

ния, светини и благоговения, гордост и достойнство, слава и величие „излизат от себе си“ или по-точно са извадени от тях и са разиграни в нетърпящата никакви условности весела игра на комедията, шегата, вица, остроуми то. Тук боговете с удоволствие напушат божественото, за да изпитат удоволствията на земното, на играта, търкалянето в прахта, закачката и издевателството, шумната оргия, безметежната наслада на земята. Тук е невероятното, нереалното, „до смешно“ преувеличеното, съкратеното, неочакваното. Тук е произволно съчетаното, безсмисленото, изопаченото, избягалото от нормите на разума и реда. Смешното е от друг свят. „Смешният обект идва от един превратен свят, но той, изглежда, идва също от един превратен свят, т. е. от един космос, който има свой собствен ред и свои собствени закони.“¹

Затова в комедията през почти цялата ѝ история случаят, случайността играе толкова важна роля. Още в новоатическата комедия се появяват тези подхвърлени деца, намирания, узнавания, случайни раздели и срещи, без които тя била невъзможна. А и във всички комически видове с изобилието и изобретателността на комическия гений са пръснати недоразумения, двусмислици, всички възможни отсенки на каприза, произвола и случайността. Случайности има и в трагедията. Без тях Едип нито би оживял, нито би срещнал баща си, за да го убие, и майка си, за да ѝ стане мъж. Без случайности не би настъпила трагичната развръзка в „Ромео и Жулиета“ (Жулиета би могла да се събуди няколко минути по-рано) или трагичната катастрофа в „Отело“ (Емилия би могла да съобщи за коварството на Яго малко по-преди). Но трагическият поет взима само тези случайности, които разкриват логиката и последователността на предания и традиции, на характери и конфликти, като изоставя онези, които биха вселили хаоса в строгия ред на трагедията.

Случайностите в комедията имат друг смисъл. Тук те създават както *превратния* свят, така и *превратния свят*, усилват хаоса, дисхармонията, представят нещата преувеличено или преумалено, съдействуват за резките преходи и изненади, за взривовите на нелепостта и нелогичността. В тази област има много повече свобода, дори каприз и произвол, тук субективността се отдава на себе си. Още в древногръцкия театър комическите актьори са носели ниски обувки за разлика от трагическите, които носели високи — те са били по-близо до земята и живота, отколкото до небето и митологията, те са били потопени в жизнената стихия, обхванати от първична енергия, тяхната *vis comica*, комическа сила идва тъкмо от тази здрава връзка с обикновението, ежедневието, житейската неподправеност. Затова тук несравнимо по-широк е просторът на случайното, неограниченото, свободното и в играта с тази свобода комическият гений задоволява и себе си, и другите. По-свободното разпореждане със случайностите, по-големият произвол, допустими в комическата субстанция, са реалната причина за акцента върху субективното в теорията за смешното.

Не без някои основания и не само поради своя отчаян идеализъм немската естетика третираше комичното като най-субективната от всички естетически категории. Още в школата на Шелинг се оформи онзи възглед за комичното, който — така, както беше формулиран от Фридрих Аст — го определяше като отрицателна и безкрайна свобода на субекта. „Комедиографът поради това унищожаваше света, като го освобождава от веригите на цялата му необходимост и разумност, за да го направи огледало на своята собствена свобода и произвол.“² Близко до това определение е и дефиницията на Шютце, според когото „комичното е играта на природата с човека, която става видима във и при свободата на

¹ K. Groos, Einleitung in die Aesthetik, S. 394.

² Fr. Ast, System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik, § 195, Leipzig, 1805, S. 235.

човека“¹. Шютце извежда комичното от противоположността между свобода и необходимост и от победата на свободата при тази противоположност — доколкото човек вярва, че е свободен и се стреми към свободата, природата весело си играе с него, като осмива неговата ограничена свобода спрямо една по-висша и съвършена свобода.² Според Август Шлегел античната комедия (и комичното) се характеризират с това, че в нея „целостното общо устроителство, държавата, природата и света на боговете с шеговит произвол фантастично се изобразяват“³. Античната комедия изважда най-вече „безусловната свобода“⁴. Според К. Х. Вайсе в комичното „ограничената субективност се проявява като сила“⁵ Хегеловата школа също отдале дължимото и дори малко повече от него на субективната интерпретация на комичното. За Арнолд Руге комичното е отново победилата идея, която идва до съзнанието, нейното възразяване, повторно изплуване. Комичното е „развеселяването, възразяването от мрака, отново проблясналата красота, искрата на остроумието на съзнанието в помръкналия дух“⁶. Според Фр. Т. Фишер „най-вътрешният живот на комичното е чиста субективност“⁷. И Фолкелт говори за „подчертано субективната природа на комичното“⁸. Не само немската, но също така и естетиката на другите страни е прибавила своя дял към субективната теория на комичното. „Комичното — пише Бодлер, — способността за смях, е в този, който се смее, а съвсем не в обекта на смяха.“⁹ Според Л. Потс „комедията зависи от околото на наблюдателя, а не от характера на обекта, който той вижда; нищо в природата не е безусловно комично, дали то е комично или не, зависи от онова, което правиш с него“¹⁰.

Но комичното не е царство на чистата субективност. Защото и при мястото, което има субектът (и субективното) в сферата на смешното, тази сфера пак не е „абсолютна субективност“ и „пълнен произвол“. Защото смешното е субективно-обективно явление и без неговата обективност то е така невъзможно и така неразбираемо, както и без неговата субективност.

Съотношението между обективните и субективните моменти в смешното не е еднакво при неговите различни видове и неговите различни художествени изразения. Има такива прояви на смешното и такива негови поетично-комически видове, в които относително преобладава обективното, например в смешното, което непосредствено произтича от историческия процес, или в класическата комедия, във фарса. Но има и такива прояви на смешното и такива негови поетично-комически видове, в които относително преобладава субективното, например в остроумието, вица, шегата. Но каквото и да преобладава в смешното, във всяко смешно могат да се открият съществени и различни обективни моменти, които съществуват самостоятелно или в комбинация:

1. Историческа ситуация, която поражда смешното.
2. Исторически условия, при които стават възможни комическите художествени видове.

¹ St. Schütze, Versuch einer Theorie des Komischen, S. 23.

² Ibid.

³ A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Literatur, Th. I, Wien, 1825, S. 44.

⁴ A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Th. II, Heilbronn, 1884, S. 378.

⁵ Chr. H. Weiße, System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit, Th. I, § 29, Leipzig, 1830, S. 207.

⁶ Ar. Ruge, Neue Vorlesung der Aesthetik. Das Komische mit einem komischen Anhang, Halle, 1837, S. 59, 107.

⁷ Fr. Th. Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, I, § 185, S. 404.

⁸ J. Volkelt, System der Ästhetik, Bd. II, S. 381.

⁹ Ch. Baudelaire, De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques, Oeuvres complètes, p. 373.

¹⁰ L. J. Potts, Comedy, London, 1948, p. 45.

3. Обективност на нормите, които смешното нарушава, и обективност на критериите за това нарушение.

4. Интенциониранията обективност на величините, реалностите, сферите, необходими за присъщото на смешното сравнение.

5. Обективност, която се изразява в транспортирането на темата в комическа — при смешната интерпретация тази тема става обективно различна от нейните аналогични, но несмешни версии.

Концепцията за смешното като сравнение — внимателно анализирана — не потвърждава алчния субективизъм, насочен към цялата комическа сфера. Макар че *субектът сравнява*, той сравнява *обективни или мислими като обективни величини*. Много често субектът намира сравнимото наготово в действителността и в тези случаи чувството за смешно е в по-развитата способност на индивида да съпоставя величини, които той нито е създал, нито е накарал да бъдат такива. Още във времената на немската класическа естетика субективизмът на Жан Пол заедно с последвалата го теория за комичното е бил приеман и хладно, и дори негативно и пак тогава — в духа на античната традиция — са търсели обективни и исторически корелати на комичното. Показателна за тези усилия е естетиката на Хегел.

И според Хегел комедията осигурява по-голям простор за субективността на поета в сравнение например с трагедията, защото при комедията случайността и произволът са изначални принципи.¹ Поради това и исторически развитието на комедията в нейните класически форми става възможно едва тогава, когато „си е пробило път свободното право на *субективността* и на нейното самоуверено господство“². Така че самата субективност на комедията е вече обективно исторически детерминирана. Но поради това исторически пробило си път самоуверено господство на субективността комедията става лесно достъпна за субективистично израждане, при което художникът, изхождайки единствено от собствената си субективност и връщайки се непрекъснато към нея, третира външния обект само като повод за нейното действуване, за простора на остроумиците, шегите, хрумванията и скоковете на най-субективното настроение. Такъв хумор е по-лесен, отколкото се предполага, защото карикатурите на фантазията са по-лесни от разумното следване на необходимостта на предмета.³ Следователно и при комичното, както и при неговия поетичен вид комедията е необходима обективност, която идва от предмета, от сериозността на субстанциалното. В това Хегел вижда гаранцията за истински комичното, гаранция, подкрепена с авторитета на от него изтълкувания Аристофан. „Жалко е онова остроумие, което не е субстанциално, не почива върху противоречия, които се крият в самия предмет; Аристофан не е бил зъл шегаджия. Не е възможно да се прикачи външно насмешка към нещо, което няма в самото себе си насмешката, иронията над самото себе си. Комичното се състои в това да покажем как в своето надуване един човек, един предмет се разпада в самия себе си. Ако предметът не е в самия себе си свое противоречие, комичното е повърхностно, безпочвено.“⁴

Разбира се, смешното, пък дори и неговата според Хегел висша форма комичното съществуват и без наличието на такава строго субстанционална обективност. Ако понякога чувството за смешно извлича комическите противоречия от обективно съществуващото (в това Хегел е виждал една от главните заслуги на Аристофан), в други и не по-малко разпространени случаи то само и от себе си създава смешните ситуации и това е особено характерно за смехотворящото остроумие. В тази значима и значителна сфера на смешното възможностите на

¹ Хегел, Естетика, 2, стр. 729.

² Пак там, стр. 760.

³ Г. В. Ф. Хегел, Естетика, 1, С., 1967, стр. 409—410.

⁴ Г. В. Ф. Хегел, История на философията, 2, С., 1965, стр. 84—85.

комическия субект са наистина неизтощими и безсмислено е да се търсят нейните точни корелати и строги еквиваленти в историческата действителност. Едно явление може да се осмива и тогава, когато то не дава поводи и причини за своето осмиване. Великолепният аргумент тук е пародията.

Но когато се осмива едно несмешно явление, то самото вече се превръща в друго, следователно тук субектът интенционира един друг обект, който по отношение на комическото съзнание играе ролята на реален обект. В това се състои една от най-честите форми на обективното в смешното — в наличността на величини, сфери, реалности, които обективно насочват към сравнение от особен род, към характерната за смешното съпоставка, все едно дали те са заети от действително и исторически съществуващото или са обективно положени от фантазията на комическия творец

Ако едно и също явление може да се представи като весело и печално, като трагично и комично, това, изглежда, потвърждава изключителната субективност на смешното. Но там, където на повърхността се вижда само субективното, в дълбочините работи обективното. Обективното тук идва от обективно съществуващото или обективно положеното сравнимо, от което субектът извежда сравнението, присъщо на смешното — за разлика от сравнението, присъщо на другите художествени или извънхудожествени области, което предполага други сравними обективни величини. Комедията не зависи само от „окото на наблюдателя“, защото, веднъж поела тази зависимост, тя трябва да я превърне в обективна, в зависимост от природата на смешната материя. Това може да се види при всички примери на комична и некомична интерпретация на една и съща тема, на един и същ обект. При различните, комични и некомични, изображения темата, обектът престава да бъде един и същ, а по необходимост става различен — сам по себе си, в своята обективна характерност. Зависимостта от „окото на наблюдателя“ се превръща в зависимост от природата на самия обект, субективната зависимост прераства в обективна зависимост. Смешното е субективно-обективна категория.

*Примирителната отстъпчивост като некомична и като комична тема
(сравнение на два Шекспирови диалога):*

Хамлет, д. III, сч. 2

Хамлет: Виждате ли оня облак, дето прилича на камила?

Полоний: Ей богу, същинска камила, вярно.

Хамлет: Май че прилича на невестулка.

Полоний: Има гръб на невестулка.

Хамлет: Или на кит?

Полоний: Точно като на кит.

Укротяване на опърничавата, д. IV, сч. 5

Петручио: Луна е, казах!

Катерина: Точно тъй, луна е.

Петручио: Не, лъжеш! Туй е божие то слънце!

Катерина: Да, божие то слънце е — о, боже!

...

Петручио: . . . Признай си, Кет, че досега не си съзирала подобна хубавица! . . .

Катерина: О, росна, свежа, ласкава девойко. . .

Петручио: Какво говориш, Кет! Та ти си луда!

Това е сух, прегърбен сбръчкан старец,
а не девойка, както казваш ти!

Катерина: Ах, извинете, беловласи старче!..

Сега прозрях почтената ви възраст
и моля грешката ми да простите!

На пръв поглед тези два диалога изглеждат идентични. И в двата единият от героите преднамерено твърди най-абсурдни неща, а другият, въпреки че вижда тяхната абсурдност, бърза да се съгласи с тях. И в двата случая са налице признаците на смешната ситуация: отклонение от нормалното, заменянето на характерността на явлениято с друга, неприсъща за него характерност.

Нормално човек изгражда убежденията си въз основа на сетивните данни, на онова, което изпитва и получава в собствения си опит. Нормално човек отстоява създаденото по този начин убеждение, докато сам пак по пътя на опита (в по-продължително или по-непродължително време) не се убеди в друго. Затова бързата промяна на убежденията, отстояването на противоположни и взаимно изключващи се констатации и твърдения, и то не под въздействие на очевидното, а само под влияние на мнението на другия, вече дава първите признаци на смешната ситуация. Абсурдът тук се състои в това, че най-очевидното се приема като доказателство против самото него. В своята примирителна отстъпчивост човекът изменя на себе си, излиза от нормалното на своята човешка същност, престава да има собствени съждения за нещата и е готов да възприема най-нелепите съждения на другия. В неговата същност се втурва една друга същност и тя, чуждата, се настанява там грубо и властно, за да я принуди в едно и също време да оприличава облака на камила, невестулка и кит, слънцето на луна, сбръчкания старец на младо момиче, за да я накара във всеки следващ миг да се отказва от твърденията на предишния. Затова и двете сцени могат да се „изиграят“ като смешни и често сценичните им претворявания са тъкмо такива.

Но по-проницателният поглед ще открие, че само при повърхностното следване на текста, извън контекста и характеристиките на действащите лица, сиреч извън обективните, предметните различия и зависимости, и двете сцени могат да се отнесат към класа на смешните ситуации. В същност първият епизод е *драматичен* в рамките на една цялостна трагедия („Хамлет“), а вторият *смешен* в рамките на една цялостна комедия („Укротяване на опърничавата“). В първия епизод нарушаването на нормите, раздвойаването на единното, замената на същностите са само привидни, а във втория те са действителни.

Хамлет твърди, че облакът е камила, невестулка, кит, за да симулира лудост и чрез проявите ѝ (а значи и безнаказано) да осмее омразния му Полоний. Но ако Полоний се съгласява с всяко от абсурдните твърдения на Хамлет, то не е защото ги приема и превръща в свои собствени твърдения. В тази среща той е със „задача“, той преследва близки и далечни цели. Близката цел е да отведе Хамлет при майка му (такова е искането на краля), а по-далечната — да продължи изследването на лудостта на Хамлет. Никой не принуждава Полоний да се съгласява с нелепите твърдения на Хамлет. Опитният царедворец е така отстъпчив, за да си запази достъпа до принца, за да има възможност да изпълнява царедворските си функции, за да пази дъщеря си от любовните домогателства на Хамлет. Затова неговият диалог с Хамлет не трябва да се интерпретира — литературно и сценично — като смешен, той е акт на драматична борба, на взаимно разузнаване, на по-нататъшно задълбочаване на конфликтите, които по-късно ще доведат до смъртта и на Полоний, и на Хамлет. Показателно е, че Хамлет убива Полоний „по грешка“, но тъкмо в момент, когато Полоний продължава същото това разузнаване, скрит зад завесата в стаята на кралицата.

Съвсем различна е ситуацията на Катерина и в тази обективна, предметна разлика се разкрива смешното на втората сцена. Ако Катерина се съгласява с

Петручио във всичко, ако тя е готова да приеме, че слънцето е луна, а старецът — момиче, то не е защото превръща чуждите убеждения в свои, а защото е принудена да допусне в себе си другото „аз“, с всичките му присъщи капризи и странности. Катерина сякаш си играе, сякаш иска да влезе в една игра на равностойни партньори, но пак другото надделява: тя, опърничавата, упоритата, от която до вчера са треперили всички — баща, сестра, женихи, — днес се връща не само усмирена, кротка, добра, но и готова да приеме очевидното като аргумент против самото него. Покорството на Катерина ще стигне дотам, че във финала тя сурово укорява опърничавите жени и този най-рязък преход също усилва игровото:

Безплодните си гордости смирете
и всяка да простре в тържествен знак
ръката си под мъжовия крак!
Самата аз съм на това готова
щом иска той свидетелство такова!

Като резултат от здравото „морално“ въздействие на Петручио Катерина е преминала в противоположната крайност. Тя знае, че слънцето не е луна, че старецът не е момиче, но тя знае и нещо друго — колко е опасно да се противоречи на Петручио. Ако Полоний остава същият, когато се съгласява с Хамлет, без да му вярва, че облакът прилича на кит, то Катерина вече не е същата, когато също се съгласява с Петручио, без да му вярва, че слънцето е луна. В нейната същност (опърничавата) е влязла една друга същност (покорната) и волята на Петручио става в самата нея водещо начало, дори когато се опълчва против очевидността на всички сетивни данни, против всяка достоверност, дори когато изменя на нормалната човешка същност — да има собствено мнение поне за очевидното. Тук е постигнато отклонението от нормалното (съгласяването с всичко), раздвояването на единното (Катерина е Катерина и Петручио), тук е претенцията на едното да бъде като другото (Катерина като Петручио), тук е и игровостта на самата тази претенция (метаморфозата е рязка и внезапна). Сега примирителната отстъпчивост има друг смисъл, друга обективност, сега тя е смешна. Субективната зависимост е прераснала в обективна, зависимостта от околното наблюдателя — в зависимост от обекта, от предмета.

ИСТОРИЧЕСКАТА ДИАЛЕКТИКА — ИЗТОЧНИК НА СМЕШНО

Във всяко смешно субективното и обективното са задължителни моменти, макар и степента на тяхното участие да е различна в зависимост от изискванията на различните видове на смешното и на различните начини за неговото художествено изображение. Ако обективното казва своето слово и оставя своята диря при комичната обработка на един мотив, образ или сюжет, които дори същият художник би могъл да обработи не само като сериозни, но и като трагически, колко повече обективният момент ще бъде застъпен при онези форми на смешното, които непосредствено произтичат от световната история или които като художествени изображения са подсказани от обективната диалектика на времето.

В известен смисъл всеки смях е социален, доколкото е човешки (само човекът се смее) и всяко смешно е социално, щом като възниква от човешкото или от онова, което носи следата на човешкото. Бергсон нарича смеха „социален жест“¹, но със същия успех смехът би могъл да се определи и като социална гримаса или като някакъв вид социална реакция срещу несъобразностите на обществото. Съблазнително е също така смехът да се издигне до едно обществено наказание за отклоненията от социалната и родовата същност на човека.

¹ А. Бергсон, Смехът, стр. 80.

Широката област на смешното, на пораждащото комичен смях, винаги се разполага върху човешкото, социалното още и в този смисъл, че и критериите за редовно и нередовно, нормално и ненормално, правомерно и неправомерно са винаги обществени критерии, формирани в исторически определена степен на социалното развитие, валидни в цялото общество или само за нацията, за класата, или за по-тясна съсловна, професионална и т. н. общност. Но именно поради това, че обществото не може да функционира без общочовешки норми, съществува и смешно, което като отклонение от тези норми също има общочовешки, всеобщ характер — то е социално, въпреки че поради своята природа не е обвързано с класово преходното и с икономически променливото.

Опитите да се търси класова обусловеност на всички форми на смешното са и теоретически несъстоятелни и практически недоказуеми — социално разнородната публика на една комедия, водевил, фарс, или политическите различия между слушателите на един виц само в по-редките случаи могат да им попречат да се „заливат в смях“. Онова, което е представено като отклонение от нормата, само в по-редките случаи довежда до размисъл върху нормалността на самата норма. Над Жорж Данден се смеят и буржоата, заедно с Фигаро са се смели и аристократите.

Но извън тези по-общи определения, които най-често не надхвърлят смисъла (а понякога и безсмислието) на общите фрази — всеки смях е човешки, а значи и социален — социално-историческият източник и характер на смешното може да се търси още и в една по-тясна и по-строга сфера, защото съществува такова смешно, което като отклонение от класовите норми има непосредствено класов характер и може да бъде непосредствено изведено от действието на класовите механизми. Тази територия на смешното, без да бъде строго обособена от останалите, е по-интимно свързана с историческото, върху което възниква и в този смисъл движението на световната история е пряка причина за нейното съществуване и най-важен мотив за нейното обяснение.

Опитът на световната драматургия включва много примери, когато смешното се е търсело в отклонението от класовите норми или в усилията на героя да прескочи класовите бариери и без необходимите качества да попадне от една класова среда в друга. Жорж Данден, господин Журден, смешните фантазьорки, всички тези буржоа благородници са смешни именно в своя класов интермундиум — напуснали своята класа тялом, но не и духом, озовали се в другата класа с дрехите и парите си, но не и с привичките и манталитета си, и при това доброволно, това пожелахте вие, Жорж Данден! Буржоата благородник е една от най-основните теми на Молиеровия театър. Нейна лека модификация е темата за провинциалиста в столицата и от нея идва господин дьо Пурсоняк — героят от едноименната комедия, с всички смешни беди, които големият град стоварва върху наивната и суетна провинциална глава. Руската жанрова живопис от XIX в. показва смешното в обратната метаморфоза, благородника буржоа, дворянина до тлъстата търговска щерка, сватовството на майора.

Понякога класовите устои на смешното крепят комическото съзнание за живота на другата класа, без да е необходимо желанието да се прескачат класовите бариери и да се попадне отвъд, в рая на другата класа. Така в комедията на Толстой „Плодовете на просвещението“ за дворяните са смешни селяните с тяхната необразованост и алчност за земя, а за селяните е смешен дворянският начин на живот, ленив, глупав и изпълнен със спиритически сеанси — тук всеки остава при себе си, но затова пък му е смешен другият.

Класовите мотиви на смешното могат да проличат и в самия подбор на темата, в това, кой е смешният и кой е хитрият, осмиващият. В драматургията на XVII—XVIII в. (Молиер, Голдони, Бомарше) хитрият слуга е не само поминият, по-съобразителният, но и този, който води действието, към което глу-

павият господар може само да се приспособи, а това вече показва и класовите симпатии на комедиографа, и класовите черти на онова, което е и е станало смешно, осъществено в иманентните особености на смешното.

Отклонението от класовите норми, противопоставянето на класово-конвенционалното може да бъде смешно дори и тогава, когато самите норми са пропити от лъжа и лицемерие, когато и те самите са представени по смешен начин. В Молиеровия „Мизантроп“ смешни са не само двуличните аристократи, които говорят едно в присъствието на героя и друго, когато него го няма, но и искрено бунтуващият се срещу това двуличие Алцест. Напразно Русо е обвинявал Молиер, че е осмял Алцест, „човек прям, искрен, достоен за уважение, един истински благороден човек“, и че в неговото лице е осмял добродетелта.¹ В характерното за Алцест постоянно противопоставяне на съществуващото, в неговото съзнание, че може да се издигне над света, като пренебрегне неговите норми, вече се таят кълновете на смешното. Още преди Алцест същите тези кълнове дадоха плодове у Дон Кихот. Хамлет също бе недоволен от света, който го заобикаля, той също искаше да го преобрази, но той не наставляваше неговите представители и, което е още по-важно, той много добре разбираше и неосъществимостта на задачата, легнала на плещите му, и законите на живота, които не може просто да пренебрегне. („Разполагам с толкова много зло, че мисли не ми достигат да го премисля, въображение — да си го представя, време — да го извърша.“)

Каквито и да са възможностите на *изкуството* — възможности богати — за представяне като смешни на определени отклонения от класовите норми на мисленото и на поведението, все пак тези възможности много често се подсказват от реалния ход на *историята*, от безжалостното движение на историческото време. За пръв път този реален комизъм на историята, това историческо смешно беше анализирано в едно от най-ранните произведения на Маркс — „Към критиката на Хегеловата философия на правото. Увод“. Маркс пише: „Борбата против германската политическа действителност е борба с миналото на съвременните народи, а отживелиците на това минало все още продължават да тегнат над тези народи. За тях е поучително да видят как *ancien régime*,* който преживя у тях своята *трагедия*, играе своята *комедия* като германец, върнал се от онзи свят. Историята на стария режим беше *трагична*, докато той представляваше съществуващата открай време власт на света, а свободата, напротив, беше идея, която осявяа отделни лица — с други думи, докато старият режим сам върваше и трябваше да върва в своята правомерност. Докато *ancien régime* като съществуващ световен ред се бореше с един свят, който първа се раждаше, на страната на този *ancien régime* стоеше не лично, а световно-историческо заблуждение. Затова неговата гибел беше трагична.

Напротив, съвременният германски режим — този анахронизъм, това крепящо противоречие на общопризнатите аксиоми, това изложено на показ пред целия свят нищожество на *ancien régime* — само си въобразява, че върва в себе си и иска от света и той да си въобразява това. Ако той действително върваше в своята собствена *същност*, нима би се опитвал да я скрие под *привидността* на чужда същност и да търси спасението си в лицемерие и софизми? Съвременният *ancien régime* е по-скоро само *комедиант* на един световен ред, *действителните герои* на който са вече умрели. Историята действа основно и минава през много фази, когато отнася в гроба една остаряла форма на живота. Последната фаза на една световноисторическа форма е нейната *комедия*. Боговете на Гърция, които вече бяха веднъж — в трагична форма — смъртно ранени в „Прикованият Прометей“ от Есхил, трябваше още веднъж — в комична форма — да умрат в

¹ J. J. Rousseau, Lettre à d'Alambert, sur son article *Genève* dans le septième volume de l'Encyclopédie, Oeuvres complètes, t. III, Paris, 1883, p. 128.

* Старият режим.

„Беседите“ на Лукиан. Защо такъв е ходът на историята? За да може човечеството *весело* да се разделя със своето минало.“¹

В този естетически синтез на историята са всички компоненти на смешното:

— германският режим се е превърнал в анахронизъм, в германец, върнал се от онзи свят;

— германският режим крие своята същност зад привидността на чужда същност;

— германският режим е влязъл в крещящо противоречие с общопризнатите аксиоми;

— германският режим не само че няма на своя страна световноисторическото заблуждение, а сам не вярва на себе си и на своята същност, той само си въобразява, че си вярва, и иска от света и той да си въобразява същото;

— германският режим е изложено на показ нищожество на стария режим;

— германският режим поради всичко това вече не е онова, което е бил или е могъл да бъде; сега човечеството лесно и радостно може да го остави; човечеството *весело* се разделя със своето минало.

Заслуга на Маркс е, че показва как историческата диалектика може да направи едно явление смешно, исторически смешно, как тя може да превърне една гибел от трагична в комична. От историята могат да дойдат всички особености на смешното явление:

— неговото противоречие със съществуващото, общоприетото, дори и когато съществуващото е заблуждение, стига да не е световноисторическо заблуждение („крещящо противоречие с общопризнатите аксиоми“);

— неговата претенция да бъде онова, което не е в действителност („ако той действително вярваше в своята собствена същност, нима би се опитвал да я скрие под привидността на чужда същност“);

— неговата безпомощност, историческа безпочвеност, която едновременно го прави истинско и неистинско, вероятно и невероятно, игриво („играе своята комедия като германец, върнал се от онзи свят“);

— неговото прекалено, почти невероятно умяване — на значението, на смисъла („това изложено на показ пред целия свят нищожество на *ancien régime*“);

— неговата способност да изключва състраданието („човечеството *весело* се разделя със своето минало“).

Но, от друга страна, неправомерно е във всички форми, видове или прояви на смешното да се търсят социално-исторически основания и модификации на историческата диалектика, във всяка шега и във всеки виц да се открива веселото прощаване на човечеството с неговото минало. Нарушението на нормите може да бъде смешно, но самите тези норми могат да бъдат или общочовешки, трудно изменчиви, или класови, исторически преходни, или валидни за по-тесни социални общности и т. н. Смешното е толкова разнообразно, колкото разнообразни са нормите и редовете, които то нарушава.

Световната комедия е проявявала най-жив интерес към типажа, чийто комизъм се разкрива в историческата безпочвеност, към герои, появили се като немощни сенки на могъщи някога деди. Когато Амадис Галски беше жив, Дон Кихот още не можеше да се роди, когато Дон Кихот се роди, Амадис Галски беше вече мъртъв. Когато Ричард Лъвското сърце беше жив, сър Джон Фалстаф още не можеше да се роди, когато сър Джон Фалстаф се роди, Ричард Лъвското сърце беше вече мъртъв. Гибелта на рицарството, когато на негова страна е световноисторическото заблуждение, е трагична, животът на рицарството, когато се превърна в изложено на показ пред целия свят нищожество, стана комичен. И пак Маркс: „Още Дон Кихот е изкупил заблуждението си, че странстващото

¹ Маркс — Енгелс, Съч., т. 1, стр. 402—403.

рицарство е еднакво съвместимо с всички икономически форми на обществото.¹ Това заблуждение — да се дублира някогашното историческо величие, когато вече няма място за действително велики герои — се заплаща от героя сурово, а се възприема от публиката весело.

Панталоне и Докторът са от най-популярните маски на *commedia dell'arte*. Преобразът на Панталоне е някогашният венециански търговец, човекът, в който се сливаха търговецът, авантюристът, конкистадорът, творецът на времето си. Той завоюва Левант, той превърна кръстоносците в свои послушни оръдия, той шета по Средиземно море като по своите венециански канали. Също такава почтена фигура беше и някогашният доктор, възпитаникът на стария Болонски университет, славата на бога и на правото, чиито компетентни тълкувания имаха силата на закон. Но твърде скоро, към XVI в., историческото развитие направи от тези някога величави фигури смешни персонажи — *commedia dell'arte* художествено санкционира този преход на героичното и сериозното в нищожно и смешно. Панталоне е склперник, женкар, битата страна в нещастни приключения, а Докторът е празен бърборко, схоласт, неспособен да даде жив съвет по нито едно живо дело.² Човечеството весело се разделя със своето минало.

А понякога и със своето бъдеще. Ако то е жалко още при появата си, ако е мизерно още при раждането си. Там където Западна Европа издигна рицарите на първоначалното натрупване на капитала и сля в едно търговеца, пътешественика и завоевателя, там уродливото капиталистическо развитие на Русия постави фигурата на колежкия съветник Павел Иванович Чичиков, търговеца на мъртви души. И още веднъж Маркс: „Ние (немците — И. П.) . . . страдаме не само от развитието на капиталистическото производство, но и от недостатъчното му развитие.“³ Историческата недостатъчност на бъдещето и това, че то може да се роди като анахронизъм, като жалък закъснял продукт на велики някога образци, също може да дава необходимите предпоставки за смешното и да подсказва действителни комедии.

На историческа основа е възникнала не една трагедия, но историята е основата и на не една комедия. Откриването на тази историческа, обективно-диалектическа субстанция на определени комически видове е заслугата на Маркс пред вековната проблема за смешното.

СЕРИОЗНОСТТА НА СМЕШНОТО

Игривият характер на смешното сравнение, претенциите на компонентите му, поради които нещата се вземат сериозно и несериозно, може при осмиването да доведе до промяна в местата на истинското и неистинското, на сериозното и несериозното. Когато се отнасяме игриво (а значи и несериозно) към един обект, който претендира само за сериозно отношение, с това показваме, че не се съобразяваме с неговата претенция, че изразяваме насрещна претенция и с това разкриваме сериозно отношение. Така несериозността може да стане сериозност, а играта — действителност. Когато се третира същественото (или претендиращото за същественост) като несъществено, вече се проявява твърде съществено отношение. Когато се третира важното (или претендиращото за важност) като незначително, вече се проявява твърде значително отношение. Зад несериозността на смешното често се крие най-дълбока сериозност. Мнозина и твърде отдавна са разбрали това:

Хегел за Аристофан: „В основата на неговите шеги лежи дълбока сериозност.“⁴

¹ К. Маркс, Капиталът, т. I, Маркс—Енгелс, Съч., т. 23, стр. 95.

² А. К. Дживелегов, Италианска народна комедия, М., 1962, стр. 104—113.

³ К. Маркс, Капиталът, т. I, Маркс—Енгелс, Съч., т. 23, стр. 11.

⁴ Хегел, История на философията, 2, стр. 84.

Маркс: „Към смешното аз се отнасям сериозно, когато го представям в смешен вид.“¹

Двете страни на игровото отношение, сериозното и несериозното, правят така, че понякога се възприема само едното — сериозното. Защото несериозното отношение към определени идеи, истини, лица, образи вече е форма на сериозност. Особено в случаите на лично, персонално посегателство. Тук сериозността не е маска, поза, която трябва да скрие вътрешната несериозност на хумориста, пародиста, ироника, нито пък се отнася до онова представяне на нещата като истински, което е компонент на играта, а до едно по-дълбоко отношение на смехотвореца към своя материал и до резултата от това отношение — възприемането на самото несериозно като напълно сериозно от пряко засегнатите и не само от тях.

Не е възможно — въпреки възможните усилия — художествено смешното да се възприема като свят на чиста естетическа привидност, извън житейските му проекции и най-здрави връзки с реалността. Рядко смехът и насмешката на художника, който се е посветил на смешното, се пренаяват като локализирани само във високите естетически сфери, като художествени образци без никакви житейски еквиваленти. Самата природа на смешното, което тегне към земното, битовото, виталното, по най-решителен начин противодействува на възприемането на художествено смешното като неутрална естетическа креация, вместо — така както е — като опит за най-енергично вмесване в жизнените отношения. „Смехът на Волтер е разрушил повече от плача на Русо.“² На нищо друго от художествената сфера не се реагира с такава острота и чувствителност, толкова понякога грубо и драстично, колкото на насмешката. Във връзка с това могат да се изкажат много морални съображения — в полза на едната или на другата страна. В полза на правото на художника да отрича, напада и осмива не само явления и ситуации, но и определени лица, които той, както в класическата гръцка комедия, може да назовава дори поименно. Или за оправдаване на онези, които, като не разполагат с оръжието, причиняващо убийствен смях, разполагат с възможностите, които дават властта и силата, и за смешното, в което са се познали, отвръщат, като стоварват върху главите на неговите творци и своята власт, и своята сила. Ако се изоставят моралните аспекти на отношението между комичните поети и властимащите и се погледне на него с оглед на реално сложното се, тогава ще се види най-главното, преобладаващото.

Повече от всички други художествени явления смешното се разбира и прещенява, когато се съпоставя (поякога най-непосредствено) с действителността и личния опит на възприемателя, въпреки че толкова често смешното стига до гротеска, до причудливост, до абсурд, до най-нереални форми. Привидно най-нереалното изкуство (или онова, в което са възможни най-нереални форми) предполага силно чувство за реалност при възприемането и за възприемането му.

По-сурово, отколкото на което и да е друго художествено явление, се реагира на смешното и по-мъченическа, отколкото на всеки друг художник, е земната съдба на комедиографа. Лесно се възприема несъгласието с нашите мнения и привички и дори директното им отхвърляне и много по-трудно осмиването им, насмешката и подигравката — тук прошката е почти невъзможна. В това е един от суровите парадокси на смешното: човекът, който размива другите, сам трябва често да плаче. Гунплейн казва „аз се смея, това означава — аз плача“, Талия е нежно момиче, но мъките и трудно понася и най-силният мъж, смей се палячо!

Толкова повече, че комикът, остроумникът, хумористът, пародистът, ироникът, цялото това весело, а понякога и весело-тъжно общество на смехотворци не-

¹ К. Маркс, Бележки върху най-новата пруска цензурна инструкция, Маркс—Енгелс, Съч., т. 1, стр. 7.

² А. И. Герцен, Писъма из Франция и Италия, V, Собр. соч., т. V, М., 1955, стр. 89.

наги се ръководи от принципите на най-висшата справедливост, невинаги измерва нещата в точните им очертания и невинаги се отнася към тях съобразно собствената им същност. Хиперболата — разбрана най-широко — е иманентен закон на комическото съзнание, а хипертрофията — от някакъв вид — е най-честата мярка, в която то възприема света. Тук именно са възможни много от степените на произвола, тук съществуват и най-капризните капризи на играта. Комическото съзнание нито иска, нито, и да искаше, би могло да отдава всекиму заслуженото, добро или зло, похвала или порицание. То не би могло да прави това дори и тогава, когато същото това съзнание — в извънкомическата сфера — има ясно, точно и трезво разбиране за истинската стойност на нещата.

Затова често комическото съзнание се ръководи от собствената си инерция — не само против действителната природа на нещата, но и против действителните убеждения на насмешливия остроумник за тази природа, и дори против собственото му предпочитание да бъде повече сериозно-точен, отколкото насмешливо-произволен. Попаднало в собствената си инерция, комическото съзнание трудно може да се спре. Николай Хартман е схванал вярно често наблюдаваното явление: „Този вид граничен феномен — обратът в оскъбление — играе в живота една важна роля. По-малко поради агресивната злоба на смешника, отколкото поради изкушението, което идва от неговата дарба и увличащото въздействие върху другите. В този пункт закачливият и насмешливият човек лесно става сляп; притегателната сила на остроумието го увлича и той твърде късно забелязва какво е надробил.“¹ Често комически настроеният човек — художник и нехудожник — се надсмива поради неудържима любов към насмешката, а не от омраза към осмивания предмет. И понякога тази неудържима любов към смеха се превръща в проклетие на смеха. Такова проклетие виси над Адриан Леверкюн, с ненаситния му усет за всичко комично, с жаждата му за смях, смях до сълзи. Дистанцията на отчуждения художник чувствава своето — сякаш не от този свят — родство с дистанциращата стихия на смеха.

Но срещу правото на човека — за някои свещено право, проклето право — на смях и насмешка се противопоставя правото на другите да се защищават от смеха и насмешката. Едното право поражда срещуположното право, акцията предизвиква реакция. Много причини — социални, психологически, етически — правят реално и обяснимо недоволството на осмения, на човека, направен предмет на смешното, на засегнатия от някой от степените на комическото отношение, от добродушната шега през двусмислената ирония до злия сарказъм. Самото игрово, т. е. включващото и вземането му като несериозно, отношение към човек, идея или институция е в състояние да засегне, да уязви този човек или привържениците на тази идея или институция. Малцина са онези, които могат да се издигнат над насочените срещу им остриета на смеха, да погледнат — когато се отнася до самите тях — с очите на хумориста, ироника или саркастика, да вземат несериозното като несериозно, да възприемат игровото като игра. Тук е необходимо и мъжество, и широта, и благородна снизходителност, и чувство за хумор, което не се спира пред нищо, дори пред амбицията и честолобието. Тук са необходими и обществена атмосфера, и обществени гаранции или, както казва Станислав Йежи Лец, „по Ъглите на усмивките може да се изчисли амплитудата на свободата“².

Херцен пише: „Ако на низшите се позволи да се смеят пред висшите, или ако те не могат да се въздържат от смях, тогава прощавай чинопочитание. Да накараш да се усмихнат над бог Апис, значи да го свалиш от свещения сан в простите бикове. . . Смехът нивелира — а точно това не искат хората, които се

¹ N. Hartmann, *Ästhetik*, Berlin, 1953, S. 437.

² Ст. Лец, *Невчесани мисли*, С., 1968, стр. 96.

боят да увиснат на своето собствено относително тегло.¹ Трудно е да се допусне, че срещу тази нивелираща стихия на смеха няма да се възправят бариерите на йерархията. Много отдавна отделни личности или цели социални групи са поели своята защита срещу смеха и насмешката с всички възможни и невъзможни, допустими и недопустими средства, включително и със законодателна регламентация. И теорията не закъснява да санкционира със своите категории и постулати тази самозащита, придавайки ѝ по този начин обективността и не-заинтересоваността, от които тя има толкова голяма нужда.

Още Платон постанови изгонването на комическите поети от Държавата, защото те възбуждат смях с онова, от което всеки би се засрашил, ако би го извършил сам, защото самите те стават комици в собствените си работи.² В „Законони“ — както трябва да се предполага — тази забрана приема категоричността на закон. „На един комически поет, или на един ямбически или лирически поет да не бъде позволено да осмива по никакъв начин никой гражданин нито с дума, нито с образ, нито с гняв, нито без гняв. Ако някой не се подчини, уредниците на състезанието да го изгонят от страната. . . За които се каза по-горе, че е възможно да съчиняват стихове един срещу друг, това да бъде позволено да го правят без гняв, с шегя, а не с пристрастие и с гняв.“³

Аристотел, отделяйки смешното от хулното, вече насочва комедията по пътя на безобидното, по който тя сама тръгна в следаристотеловата епоха.

Цицерон в съчинението си „За държавата“ също не допуска да се осмиват от сцената ръководителите на държавата. Ако някои държавници заслужават осмиване, нека с тях се заемаат цензорите и съдиите, а не комическите поети. „Кого комедията не е засегнала или по-скоро кого не е нападнала? Кого е пощадила? Така да бъде, тя е нападала безчестни демагози, стремящи се към размирици в държавата — един Клеон, един Клеонфонт, един Хипербол. Нека търпим това, макар че е по-добре такива граждани да бъдат порицавани от цензора, отколкото от някой поет. Обаче да се оскърби със стихове един Перикъл, когато много години, и в мирно, и във военно време, е стоял с най-голям авторитет начело на държавата, и тези стихове да бъдат рецитирани на сцената, това няма да е по-прилично, отколкото, ако нашият Плавт или Невий биха поискали да хулят Публий и Гней Сципион или Цецилий — Марк Катон. . . . Напротив, нашите „XII таблици“, макар че за малко неща са определили углавно наказание, са сметнали, че то трябва да се определи в такива случаи, ако някой пее или съчини песен, която ще донесе безчестие или позор другиму. Чудесно. Понеже нашият живот трябва да бъде предоставен на решенията на магистратите, които се произнасят според закона, а не на находчивостта на поетите, и да слушаме хула само при условие, че можем да отговаряме и да се защитаваме в съд.“⁴

Голям е броят на текстовете от католическите отци, както и от постановленията на църковните събори, с които се преследват комиците и хистрионите, с които те се обявяват за слуги на дявола. Карл Велики е забранявал на епископите и абатите да държат при себе си сбирщини от кучета, соколи, ястреби и хистриони.

Историята на театъра през по-ново време изобилствува с примери за забрани на представления или на цели трупни — и, разбира се, тук първото място се пада на комическите представления и трупни. Колкото тези забрани са били по-категорични, толкова по-настойчива е ставала потребността от комедии или толкова

¹ А. И. Герцен (О письме, критикующем „Колокол“), Собр. соч., т. XIII, М., 1958, стр. 190.

² Plat. Res publ. X, 606 c.

³ Plat. Leg. XI, 935e—936a.

⁴ Cic. De re publ. IV, 10, 11—12.

повече са ставали всевъзможните общества, братства, фестивали и т. н. на глупаците, карнавалите, празниците, шествията, в които веселят, остроумният, злоезичният смешник играе главната роля. В борбата срещу театъра и комедията се събират усилията на френските архиепископи и на английските пуритани, на английския парламент от времето на първата революция, който забрани всяка театрална дейност и на Людвиг XIII, който великодушно запрети само неморалното в комедията. Без да се смятат тук литературните усилия на цяло сонмище църковни писатели — едва ли не във всяка страна, в която е имало комедия и духовенство.

Срещу организираната сила на организацията комическите автори противопоставят своето оръжие — смеха и насмешката. Комическият писател разбира сериозността на смешното и още по-сериозните последици от осмиването. Той знае какво прави. В Гоголевото „Разотиване от театъра след представяне на новата комедия“ двама господа водят следния разговор:

Втори господин: Да осмееш! Но със смеха шега не бива. Това значи да разрушиш всяко уважение — ето какво значи. След всичко това всеки ще ме набие на улицата и ще каже: „Нали ви се присмиват; а пък ти имаш същия чин и затова ще ти удара една плесница!“ Ето какво значи всичко това.

Трети господин: Разбира се! Това е сериозен въпрос! Казват: „Играчка, дребна работа, театрално представление.“ Не, това не е просто играчка; на всичко това трябва да се обърне строго внимание. За такава работа пращат и в Сибир. Ако аз имах власт, авторът нямаше да посмее гък да каже. Бих го пратил на такова място, че да му притъмнее пред очите.

Херцен, както и Гогол е разбирал сериозността на смешното — и също от собствен опит. „Няма съмнение, че смехът е едно от най-мощните оръжия на разрушението. . . От смеха падат идоли, падат венци и ореоли и чудотворната икона става почерняла и лошо нарисувана картинка. С тази революционна, нивелираща сила смехът е страшно популярен и прилепчив; започнал в скромния кабинет, той върви на разширяващи се кръгове до пределите на грамотността.“¹

Революционните епохи са проявявали особено пристрастие към насмешката поради съдържащите се в нея възможности за социална критика, от каквато революционната епоха винаги е чувствувала най-настойчива необходимост. „И в социалната борба — пише Луначарски — смехът възниква там, където противникът се признава за нищожество. Смехът му нанася болезнени удари, застава го да губи увереност в своите сили и във всеки случай прави очевидно в очите на свидетелите безсилието на противника.“²

Като че ли преднамерено, като знаменателно историческо предупреждение още в началото на философски осъзнатото смехотворство застава съдбата на Сократ.

Дори във външността на Сократ се виждат някои от традиционните атрибути на смешното. В „Пир“ верният и любещ го ученик Алкивиад го сравнява със силен, със сатир, със сатира Марсий. За това сравнение с почти винаги пияния, небрежния към себе си, пълен и лис старик, Сократ сам е давал достатъчно основания. „Аз ще се опитам, мъже, да възхваля Сократ чрез образи. Той може би ще си помисли за нещо смешно, но образът ще бъде за истината, а не за смях. Аз твърдя, че той най-много прилича на тези силени, които се намират в ателиетата на скулпторите и които майсторите изобразяват със сириинкси или флейта, а ако се разтворят на две, отвътре се показват със статуйки на богове. Твърдя също, че той прилича на сатира Марсий. Че на вид си подобен на тях, Сократе, сам не би го оспорил.“³ Така е изглеждал този присмехулик и изобличител и

¹ А. И. Герцен, Very dangerous!!!, Собр. соч., т. XIV, М., 1958, стр. 117.

² А. В. Луначарский, О смехе, Собр. соч., т. 8, М., 1967, стр. 536.

³ Plat. Symp. 215a—b.

скаш друг не е могъл да бъде — въпреки враговете, които си е спечелил, и омразата, която е предизвикал. Съвременниците и учениците на Сократ и преди всичко Ксенофонт и Платон го рисуват като неуморим насмешник, като лукав ироник, но все в името на истината. Както се вижда от Платоновата „Апология“ и пред смъртта си Сократ е останал същият, смъртната присъда не е могла да го превие. „За мене смъртта, ако не е грубо да се изразя така, няма никакво значение, да не върша нищо несправедливо или нечестиво — това единствено е от значение за мене. . . Послушате ли Анит или не, освободите ли ме или не, аз не ще постъпвам другояче, дори ако трябва да умра много пъти.“¹

В историята на комичния смях има много творци, които не само че не са могли да постъпват по друг начин, дори ако е трябвало да умрат много пъти, но които също като Сократ са умирали или тежко са страдали.

Ако трябва да се потърси — по стара традиция — римски паралел на тази съдба, той би могъл да се открие донякъде в смъртта на Цицерон, убит жестоко заради „Филипиките“ му срещу Антоний от неговите агенти.

От легендата, Аристофан и коментаторите му идва преданието за смъртта на Езоп, с когото още античността е свързвала възникването на изобличителната басня. Оскърбените от Езоп делфийци тайно поставили в торбата му свещена златна чаша. После, когато Езоп бил на път за Фокида, го заловили, върнали го в Делфи и го хвърлили от скалата, откъдето хвърляли светотатствуващите. За своите басни Езоп заплатил с живота си.

И за Хипонакс разказват, че е трябвало да бяга от своя роден Ефес, защото в стиховете си осмял ефеските тирани, а и в новото му местожителство язвителната насока на неговия смях също възбудила срещу него много врагове.

При целия си демократичен устрем Ренесансът не успя да стигне до пълна търпимост към комическия смях. Всички книги на Рабле бяха осъдени от Сорбоната, а сам той често бил нападан от католици, от протестанти и дори от самия Калвин — религиозната нетърпимост съпътствувала Ренесанса.

В католическа и монархическа Испания Лопе де Вега през целия си живот — въпреки старанията — не успя да получи покровителството на знатните кръгове, от които зависи поетът в една абсолютистка държава. Много по-тежък е бил животът на Сервантес.

Сурови литературни, морални и религиозни битки е трябвало да води и Молиер, най-великият комически писател на Франция. С всички, които са се познавали в неговия Тартюф. Сплетните на завистниците, интригантите и клюкарите, начело на които е стоял сам парижкият архиепископ, са тровели живота на Молиер и той и неговото изкуство едва ли биха издържали в тази неравна борба, ако зад него и трупата му не стоеше сам кралят-слънце. Затова пък Молиер, както и Боало, му се отплащаше с щедри ласкателства. И въпреки това клерикалите успяха да свалят от сцената „Тартюф“, да оплетат неговия автор в мрежите на религиозното и моралното подозрение. Тежка беше и борбата, която води Бомарше за „Севилският бръснар“.

В историята на смеха често „оригиналите успяват да забранят копията“ (знаменита фраза на Молиер), а понякога не само да забраняват литературните копия, а, както е при нашия Алеко, да изскачат от собствените им произведения и да убиват авторите им. Тартюфци забраниха „Тартюф“, байганьовци убиха своя създател.

Английската респектабилна викторианска аристокрация изпрати Оскар Уайлд в затвора, след като намери необходимия повод. За обида на крал Милан Обренович в Пожаревацкия затвор се озова Бранислав Нушич, за да натрупа по-богат комедиен опит.

¹ Plat. Apol. 32d, 30b.

И веротърпимият двадесети век има своите примери. Бертолд Брехт напусна фашистка Германия, която не би простила неговата насмешка, Чарли Чаплин — страната, в която работеше комисията за антиамериканска дейност. Животът на Михаил Зощченко не беше лек.

Няма нищо странно в сериозността на комическите писатели, Жан Пол е виждал тук нещо постоянно и закономерно. Сериозната участ на комическия писател трябва да се понесе сериозно — тук не помагат нито престореното лекомислие, нито външно оневиняващите гримаси. Спокойната тъга на Сократ е позната от много Платонов „Диалози“. Скръбта на Сервантес струи покрай най-забавните истории на Ламанчския идалго. Молиер често е бил обхващан от меланхолия, съвсем рядко се е усмихвал и Шеридън. Мрачните настроения на Суифт, Гогол, Салтиков са добре известен литературен факт. Мнозина съвременници и приятели на великите смехотворци свидетелствуват колко в своя личен живот те са се различавали от произведенията, които са част от самите тях, колко мрачни, необщителни, недуховити, колко сериозни са били тези първомайстори, тези класици на смешното.

Талия, музата на комедията, са изобразява с бръшлянов венец на главата. Но така е само при нейната застинала неподвижност. Когато Талия започне да странствува между хората, от бръшляновия венец поникват тръни.