

АНРИ БЕРГСОН СМЕХ

ПРЕДИСЛОВИЕ *

Эту книгу составляют три статьи о смехе (или, точнее, о смехе, вызванном комическим), которые мы опубликовали ранее в «Кеуие ее Рапз» **. Когда мы соединили их в одну книгу, перед нами встал вопрос о том, должны ли мы, как это принято, проанализировать тщательнейшим образом идеи наших предшественников и подвергнуть критике их теории смеха. Нам представляется, что тогда бы объем нашей работы безмерно увеличился и нарушились пропорции, столь необходимые для описания интересующего нас предмета. К тому же наиболее распространенные концепции комического — эксплицитно или имплицитно, на том или ином примере — вкратце были рассмотрены нами в критическом плане. Вот почему мы ограничились тем, что включили в настоящее издание только три отмеченные статьи и приложили к ним список основных работ о комическом, опубликованных в предшествующие тридцать лет.

С тех пор появились и другие труды, так что приводимая нами ниже библиография могла бы быть дополнена. Но мы не стали вносить в книгу никаких изменений, за исключением некоторых чисто формальных поправок.

Дело, разумеется, не в том, что эти работы со своей точки зрения не добавляют ничего к анализу смеха. Но наш метод, заключающийся в том, чтобы определить *способы производства* комического, решительно расходится с методом, которому обычно следуют и который имеет целью заключить комические эффекты в весьма простую и расширенную формулировку. Эти два метода не исключают друг друга; однако то, что может быть достигнуто с помощью второго метода, никак не коснется результатов, полученных с помощью первого метода; наш же метод, как представляется, единственный, опираясь на который можно прийти к строго научному *решению*. Именно на это мы хотели обратить внимание читателя, снабдив настоящее издание Приложением.

* Здесь приводится Предисловие к 23-му изданию (1924 г.).

** «Кеуие ее Рапз». 1899 1еге1 15 Геупег.

Глава первая

О КОМИЧЕСКОМ ВООБЩЕ.

КОМИЧЕСКОЕ ФОРМ И КОМИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЙ. ЗАРАЗИТЕЛЬНАЯ СИЛА СМЕХА

Что означает смех? В чем сущность смешного? Что можно найти общего между гримасой шута, игрой слов, водевильным ^и^ рго яио*, сценой остроумной комедии? Какая дистилляция дает нам ту, всегда одинаковую эссенцию, от которой столько разнообразных изделий заимствуют одни свой резкий запах, другие — нежное благоухание? Величайшие мыслители, начиная с Аристотеля, принимались за эту не столь уж трудную задачу, а она все не поддается, вырывается, ускользает и снова встает как дерзкий вызов, бросаемый философской мысли.

Приступая, в свою очередь, к этой задаче, мы видим свое оправдание в том, что не стремимся сковать полет комической фантазии каким-либо определением. Мы видим в ней прежде всего нечто живое и будем обращаться с ней, как бы легковесна она ни была, с уважением, с которым должно относиться к жизни. Мы ограничимся только наблюдением над ее ростом и расцветом. Незаметными переходами от формы к форме она на наших глазах пройдет через ряд своеобразных превращений. Мы не будем пренебрегать ничем из того, что увидим. И, может быть, от этого соприкосновения с нею мы обречем нечто более гибкое, чем теоретическое определение, а именно — практическое задушевное знакомство, похожее на то, что рождается в результате длительного товарищеского общения. А может статься, это знакомство, помимо нашей воли, окажется еще и полезным. Воз-

* Дословно: одно вместо другого (*лат.*); здесь: путаница, недоразумение.

10

можно ли, чтобы комическая фантазия, по-своему рассудительная даже в своих крайностях, последовательная в своих безрассудствах, мечтательная, но, как я уверен, вызывающая в грезах образы, которые тотчас же воспринимаются всем обществом, — не дала нам каких-либо сведений о работе человеческого воображения и особенно — воображения общественного, коллективного, народного? Ей, порожденной самой жизнью и близкой к искусству, есть что сказать и о жизни, и об искусстве.

Сначала мы выскажем три соображения, которые считаем основными. Они, в сущности, относятся не столько к самому комическому, сколько к тому, где его следует искать.

I

Вот первое, на что мы считаем нужным обратить внимание. Не существует комического вне собственно *человеческого*. Пейзаж может быть красивым, привлекательным, величественным, невыразительным или безобразным; но он никогда не будет смешным. Если мы смеемся над животным, то потому, что нас поразила в нем свойственная человеку поза или человеческое выражение. Мы можем смеяться над шляпой, но смех наш вызван не куском фетра или соломы, а формой, какую ей придали люди, то есть человеческим капризом, воплотившимся в ней. Как же такой важный в своей простоте факт не привлек к себе пристального внимания философов? Некоторые из них определяли человека как «умеющее смеяться животное». Они могли бы также определить его как животное, способное вызывать смех, поскольку если какое-нибудь животное или неодушевленный предмет вызывают наш смех, то только благодаря их сходству с человеком, благодаря отметине, которую накладывает на них человек, или благодаря тому назначению, которое определяет им человек.

Отметим, далее, такой, не менее достойный внимания признак, *какнечувствительность*, сопровождающую обыкновенно смех. По-видимому, комическое может возыметь воздействие, только если коснется совершенно

спокойной, уравновешенной поверхности души. Равнодушие,— его естественная среда. У смеха нет более сильного врага, чем пе-

II

реживание. Я не хочу сказать, что мы не могли бы смеяться над лицом, вызывающим у нас, например, жалость или даже расположение; но тогда надо на мгновение забыть о расположении, заставить замолчать жалость. В обществе людей, живущих только умом, вероятно, не плакали бы, но, пожалуй, все-таки смеялись бы; тогда как души неизменно чувствительные, настроенные в унисон с жизнью, в которых каждое событие находит отзвук, никогда не узнают и не поймут смеха. Попробуйте на минуту проявить интерес ко всему тому, что говорится и делается вокруг, действуйте, в своем воображении, вместе с теми, кто действует, чувствуйте с теми, кто чувствует, дайте, наконец, вашей симпатии проявиться во всей полноте: сразу, как по мановению волшебной палочки, вы увидите, что все предметы, даже самые неприметные, станут весомее и все вещи приобретут оттенок значительности. Затем отойдите в сторону, взгляните на жизнь как безучастный зритель: многие драмы превратятся в комедию. Достаточно заткнуть уши, чтобы не слышать музыки в зале, где танцуют, и танцующие тотчас покажутся нам смешными. Сколько человеческих действий выдержало бы подобного рода испытание? И не превратились бы многие из них из значительных в забавные, если бы мы отделили их от той музыки чувств, что служит для них аккомпанементом? Словом, комическое для полноты своего действия требует как бы кратковременной анестезии сердца. Оно обращается к чистому разуму,

Но только разум, к которому обращается комическое, должен находиться в общении с разумом других людей. Таково третье обстоятельство, на которое мы хотели обратить внимание. Смешное не может оценить тот, кто чувствует себя одиноким. Смех словно нуждается в отклике. Вслушайтесь в него: он не есть звук отчетливый, ясный, законченный; он — нечто, стремящееся продлиться, распространяясь все дальше и дальше, нечто, начинающееся взрывом и переходящее в раскаты, подобно грому в горах. Однако отзвук его не уходит в бесконечность. Место его действия очерчено кругом какой угодно величины, но он всегда остается замкнутым. Наш смех — это всегда смех той или иной группы. Вам, вероятно, случалось, сидя в вагоне или за общим столом, слушать, как путешественники рассказывают друг дру-

12

гу истории для них комичные, так как они смеются от всей души. Вы смеялись бы, как и они, если бы принадлежали к их компании. Но, не принадлежа к ней, вы не имели никакого желания смеяться. Один человек, которого спросили, почему он не плакал, слушая проповедь, на которой все проливали слезы, ответил: «Я не этого прихода». Взгляд этого человека на слезы еще более применим к смеху. Как бы ни был смех искренен, он всегда таит в себе мысль о соглашении, я сказал бы даже — почти о заговоре с другими смеющимися лицами, действительными или воображаемыми. Сколько раз отмечалось, что смех среди зрителей в театре

раздается тем громче, чем полнее зал. Сколько раз наблюдалось, с другой стороны, что многие комические вещи совершенно непередаваемы с одного языка на другой, потому что они тесно связаны с нравами и представлениями данного общества. И именно вследствие непонимания важности этого двойственного факта многие видели в комическом простую забаву человеческого ума, а в самом смехе — явление странное, стоящее особняком, ничем не связанное с человеческой деятельностью. Отсюда — те определения, в которых комическое превращается в какое-то абстрактное отношение между мыслями, подмечаемое умом, в «умственный контраст», в «ощущаемый абсурд» и т.п.; эти определения, если бы даже они действительно соответствовали всем формам комического, никак не могли бы объяснить, почему комическое заставляет нас смеяться. В самом деле, с чего бы вдруг это особое логическое отношение, лишь только оно нами подмечено, заставляет нас меняться, встряхиваться, веселиться, в то время как все другие оставляют нас в покое? Но не с этой стороны мы подойдем к проблеме. Чтобы понять смех, его необходимо перенести в его естественную среду, каковой является общество; в особенности же необходимо установить полезную функцию смеха, каковая является функцией общественной. Такова будет — и скажем это сразу же — руководящая идея всех наших исследований. Смех должен отвечать известным требованиям совместной жизни людей. Смех должен иметь общественное значение.

Отметим теперь ту точку, в которой сходятся наши три предварительные замечания. Комическое возникает, по-видимому, тогда, когда соединенные в группу люди направля-

13

ют все свое внимание на одного из своей среды, заглушая в себе чувствительность и давая волю одному только разуму. Каков же этот особый штрих, на который должно направиться их внимание? Какое применение найдет здесь ум? Ответить на эти вопросы — значит приблизиться к нашей задаче. Но здесь необходимо привести несколько примеров.

II

Человек, бегущий по улице, спотыкается и падает; прохожие смеются. Над ним, мне думается, не смеялись бы, если бы можно было предположить, что ему вдруг пришло в голову сесть на землю. Смеются над тем, что он сел нечаянно. Следовательно, не внезапная перемена его положения вызывает смех, а то, что есть в этой перемене произвольного, то есть неловкость. Может быть, на дороге лежал камень. Надо было бы изменить путь и обойти препятствие. Но из-за недостатка гибкости, по рассеянности или неповоротливости, *благодаря инерции или приобретенной скорости* мышцы продолжали совершать то же движение, когда обстоятельства требовали чего-то другого. Вот почему человек упал, и именно над этим смеются прохожие.

Или вот человек, занимающийся своими повседневными делами с математической точностью. Но какой-то злой шутник перепортил окружающие его предметы. Он окунает перо в чернильницу и вынимает оттуда грязь, думает, что

садится на крепкий стул, и оказывается на полу — словом, все у него выходит шиворот-навыворот или он действует впустую, и все это благодаря инерции. Привычка на все наложила свой отпечаток. Надо бы приостановить движение или изменить его. Но не тут-то было — движение машинально продолжается по прямой линии. Жертва шутки в рабочем кабинете оказывается в положении, сходном с положением человека, который бежал и упал. Причина комизма здесь одна и та же. И в том и в другом случае смешным является *машинальная косность* там, где хотелось бы видеть предупредительную ловкость и живую гибкость человека. Между этими двумя случаями только та разница, что первый произошел сам по себе, второй же создан умышленно. Прохожий, в первом случае, *просто следовал своим путем*, шутник, во втором случае, *подвергался испытанию*.

Как бы то ни было, эффект в обоих случаях определяется внешним обстоятельством. Комическое, стало быть, случайно: оно остается, так сказать, на поверхности человека. А как же оно проникает внутрь? Для этого необходимо, чтобы машинальная косность не нуждалась для своего проявления в препятствии, поставленном перед ней случайными обстоятельствами или человеческой хитростью. Необходимо, чтобы она естественным образом находила внутри себя беспрестанно возобновляющиеся поводы проявлять себя вовне. Представим себе человека, который думает всегда о том, что он уже сделал, и никогда о том, что делает, — человека, напоминающего мелодию, отстающую от своего аккомпанемента. Представим себе человека, ум и чувства которого от рождения лишены гибкости, так что он продолжает видеть то, чего уже нет, слышать то, что уже не звучит, говорить то, что уже не к месту, — словом, применяться к положению, уже не существующему и воображаемому, когда надо было бы применяться к наличной действительности. Комическое тогда будет в самой личности: она сама предоставит ему все необходимое — содержание и форму, основание и повод. Удивительно ли, что *рассеянный человек* (а именно таков только что нами описанный персонаж) главным образом и вдохновлял художников-юмористов? Когда Лабрюйер¹ набрел на этот тип, он понял, разобравшись в нем, что нашел общий рецепт для создания забавных сюжетов. Он этим злоупотреблял. Он дает длиннейшее и подробнейшее описание Меналка², повторяясь и смакуя его сверх всякой меры. Его притягивала легкость сюжета. Может быть, рассеянность и не является источником комического, но она несомненно связана с фактами и идеями, непосредственно вытекающими из этого источника. Это одно из обширных естественных русел смеха.

Но эффект рассеянности может, в свою очередь, усиливаться. Существует общий закон, первое применение которого мы только что нашли и который можно сформулировать так: когда известный комический эффект происходит от известной причины, то эффект нам кажется тем более смешным, чем естественнее кажется причина. Мы смеемся

¹См. примечания.

уже над рассеянностью как над простым фактом. Еще более смешной будет для нас рассеянность, если она возникает и усиливается на наших глазах, если ее происхождение нам известно и мы можем проследить весь ход ее развития. Например, предположим, что кто-то избрал своим обычным чтением любовные или рыцарские романы. Увлеченный, зачарованный их героями, он мало-помалу сосредоточивает на них свои помыслы и свою волю. Он бродит среди нас, словно лунатик. Все, что он ни делает, он делает рассеянно. Но все его проявления рассеянности связаны с известной нам и вполне определенной причиной. Это не есть свидетельство *отсутствия*; рассеянность здесь объясняется *присутствием* личности во вполне определенной, хотя и воображаемой среде. Несомненно, падение всегда есть падение; но одно дело упасть в колодезь, потому что смотришь куда-нибудь в сторону, другое — свалиться туда, потому что загляделся на звезды. Ведь именно звезду созерцал Дон Кихот. Как глубок комизм романтической мечтательности и погони за химерой! Между тем если взять рассеянность как связующее звено, то можно видеть, что очень глубокий комизм связан с самым что ни на есть поверхностным комизмом. Да, эти увлеченные химерами люди, взбалмошные, безумные и так странно рассудительные, вызывают у нас смех, затрагивая в нас те же самые струны, приводя в движение тот же самый механизм, что и жертва шутки в рабочем кабинете, и прохожий, поскользнувшийся на улице. Все они похожи — и падающие прохожие, и наивные жертвы обмана, преследующие свой идеал и спотыкающиеся о действительность, чистые сердцем мечтатели, которым коварная жизнь расставляет ловушки. Все они — рассеянные люди, более заметные потому, что их рассеянность систематическая, вращающаяся неизменно вокруг одной и той же главной идеи, потому, что их злоключения тоже связаны между собой той неумолимой логикой, с помощью которой жизнь обуздывает мечтательность, потому, что их действия дополняют друг друга, и все это вызывает вокруг них бесконечно возрастающий смех.

Сделаем теперь еще шаг вперед. Не то же ли самое, что для ума навязчивая мысль, для характера — некоторые пороки? Порок, будь то от природы дурной характер или изу-

родованная воля, часто свидетельствует об искривлении души. Существуют, без сомнения, пороки, в которые душа внедряется со всей своею оплодотворяющей мощью и, оживотворив их, вовлекает в круговорот преобразований. Это — трагические пороки. Порок же, делающий нас смешными, это тот, который, напротив, приходит к нам извне, как уже готовое обрамление, и мы переносимся в него. Он навязывает нам свою косность, вместо того чтобы позаимствовать нашу гибкость. Мы не усложняем его; напротив, он упрощает нас. В этом, мне думается, заключается — как я постараюсь показать в последней части этого исследования — главное различие между комедией и драмой. Драма, даже если она изображает страсти или пороки общеизвестные, так глубоко воплощает их в человеческой личности, что их названия забываются, их характерные черты стираются и мы уже

думаем вовсе не о них, а о воспринявшей их личности. Вот почему названием драмы может быть почти исключительно имя собственное. Напротив, много комедий имеют названием имя нарицательное: *Скупой*³, *Игрок*⁴ и т.п. Если бы я предложил вам представить себе пьесу, которую можно было бы назвать, например, *Ревнивец*, то вам пришел бы на ум Сганарель или Жорж Данден⁵, но никак не *Отелло*; *Ревнивец* может быть только названием комедии. Дело здесь в том, что, как бы тесно ни был соединен смешной порок с человеческими личностями, он тем не менее сохраняет свое независимое и обособленное существование; он остается главным действующим лицом, невидимым, но постоянно присутствующим, к которому на сцене временно приставлены персонажи из плоти и крови. Порой, забавляясь, он увлекает их за собой своей силой, заставляя катиться вместе с собой по наклонной плоскости. Но чаще всего он обращается с ними как с неодушевленными предметами и играет ими как марионетками. Присмотритесь повнимательнее — и вы увидите, что искусство поэта-юмориста заключается в том, чтобы настолько близко познакомить нас с этим пороком, до такой степени ввести нас в самую его сущность, чтобы и мы в конце концов получили от него несколько нитей марионеток, в которых он играет. Тогда мы, в свою очередь, начинаем играть ими, чем отчасти и объясняется наше удовольствие. Следовательно, и здесь все еще наш смех вызван

БІБЛІЯТЭКА

БЕЛДЗЯРЖ-

УНІВЕРСІТЭТА

16

17

чем-то автоматическим, и этот автоматизм очень близок к простой рассеянности. Чтобы убедиться в этом, достаточно заметить, что комический персонаж смешон обыкновенно ровно настолько, насколько он не осознает себя таковым. Комическое *бессознательно*. Комический персонаж использует кольцо Сузез'а⁶ как бы наоборот: становясь невидимым самому себе, он остается видимым всем другим. Действующее лицо трагедии ни в чем не изменит своего поведения, узнав, что мы о нем думаем; оно может вести себя по-прежнему, даже вполне сознавая, что оно представляет собою, даже ясно понимая, что внушает нам отвращение. Человек же, обладающий смешным недостатком, почувствовав себя смешным, стремится измениться, по крайней мере внешне. Если бы Гарпагон видел, как мы смеемся над его скупостью, он не скажу, чтобы исправился, но стал бы меньше выказывать ее перед нами или делал бы это как-то иначе. Отметим при этом, что смех главным образом именно так «бичует нравы». Он тотчас же заставляет нас казаться тем, чем мы должны были бы быть, тем, к чему мы придем однажды, став самими собой.

В данный момент было бы бесполезно продолжать этот анализ. Переходя от падающего прохожего к доверчивому простаку, над которым подтрунивают, от розыгрыша — к рассеянности, от рассеянности — к возбуждению, от возбуждения —

к различным извращениям воли и характера, мы проследили, как комическое все глубже и глубже внедряется в человеческую личность, не переставая, однако, в самых утонченных своих проявлениях напоминать нам то, что мы подмечали в его более грубых формах, — автоматизм и косность. Теперь мы можем составить себе первое — правда пока еще Тисма отдаленное, смутное и неясное — представление о смешной стороне человеческой природы и об обычной роли смеха.

Жизнь и общество требуют от каждого из нас неустанного и настороженного внимания, позволяющего вникать в каждое данное положение, а также известной гибкости тела и духа, позволяющей нам приспособляться к этому положению. *Напряженность и эластичность* — вот две взаимно дополняющие друг друга силы, которые жизнь приводит в действие. А если их нет у тела? Это приводит к разного рода не-

18

счастливым случаям, увечьям, болезням. А если их лишен ум? Отсюда всевозможные формы психических расстройств и помешательств. Если, наконец, то же происходит с характером, то мы являемся свидетелями глубокой неприспособленности к общественной жизни, нищеты, а порой и преступности. Как только эти имеющие важное значение для нашего существования недостатки устраняются (а они могут исчезать сами собой под влиянием того, что называют борьбой за выживание), личность может жить, и жить сообща с другими. Но общество требует еще и другого. Для него недостаточно просто жить, оно хочет жить хорошо. Опасность для общества заключается теперь в том, что каждый из нас, почувствовав биение самой жизни и удовлетворившись этим, во всем остальном может довериться автоматизму приобретенных привычек. Ему следует также опасаться того, что составляющие его члены, вместо того чтобы стремиться ко все более и более согласованному равновесию своих волений, довольствуются соблюдением лишь основных условий этого равновесия: обществу недостаточно раз и навсегда установленного согласия между людьми, оно требует от них постоянных усилий ко взаимному приспособлению. Малейшая *косность* характера, ума и даже тела должна, стало быть, настораживать общество как верный признак того, что в нем активность замирает и замыкается в себе, отдаляясь от общего центра, к которому общество тяготеет. Однако общество здесь не может прибегнуть к материальному давлению, поскольку оно не задето материально. Оно стоит перед чем-то, что его беспокоит, но это всего лишь симптом, едва ли даже угроза, самое большее — жест. Следовательно, и ответить на это оно сможет простым жестом. Смех и должен быть чем-то в этом роде — видом *общественного жеста*. Исходящее от него опасение подавляет центробежные тенденции, держит в напряжении и взаимодействии известные виды активности побочного характера, рискующие обособиться и заглохнуть, — словом, сообщает гибкость всему тому, что может остаться от механической косности на поверхности социального тела. Смех, стало быть, не относится к области чистой эстетики, поскольку он преследует (бессознательно и в большинстве случаев нарушая требования морали) полезную цель общего совершенствования. В

нем есть, однако, и нечто от эстетики, потому что комическое возникает в тот самый момент, когда общество и личность, освободившись от забот о самосохранении, начинают относиться к самим себе как к произведениям искусства. Одним словом, если включить в особый круг те действия и наклонности, которые вносят замешательство в личную или общественную жизнь и карой за которые являются их же собственные естественные последствия, то вне этой сферы волнений и борьбы, в нейтральной зоне, где человек для человека служит просто зрелищем, остается известная косность тела, ума и характера, которую общество тоже хотело бы устранить, чтобы получить от своих членов возможно большую гибкость и наивысшую степень общности. Эта косность и есть комическое, а смех — кара за нее.

Не будем, однако, требовать от этой простой формулировки объяснения всех комических ситуаций. Она подходит только для случаев простейших, азбучных, завершенных, в которых комическое свободно от всяких примесей. Мы возьмем ее в качестве лейтмотива всех наших объяснений. Ее нужно всегда иметь в виду, не сосредоточивая на ней внимания, — так хороший фехтовальщик должен держать в голове отдельные приемы фехтования, в то время как его тело непрерывно наступает. Мы постараемся теперь установить непрерывную связь между формами комического, держась за нить, идущую от паясничанья клоуна до самой утонченной игры в комедии, следуя за этой нитью во всех ее, часто неожиданных, изворотах, порой останавливаясь, чтобы оглядеться вокруг, восходя, если это вообще возможно, к той точке, в которой эта нить подвешена и где нам, может быть, откроется — поскольку комическое балансирует между жизнью и искусством — общее отношение между искусством и жизнью.

III

Начнем с самого простого. Что такое смешная физиономия? Откуда берется смешное выражение лица? И что отличает здесь смешное от безобразного? Поставленный таким образом вопрос может быть решен не иначе как произвольно. Каким бы простым он нам ни казался, он все-таки

достаточно сложен, чтобы прямо к нему подойти. Пришлось бы сначала определить, что такое безобразное, а затем выяснить, каким образом смешное усиливает безобразное; однако проанализировать безобразное ничуть не легче, чем красоту. Мы воспользуемся одним искусственным приемом, который нам пригодится и впредь. Мы, так сказать, усугубим задачу, увеличив следствие настолько, чтобы причина стала видимой. Усилим безобразное, доведем его до степени уродства и посмотрим, как можно перейти от уродливого к смешному.

Есть уродства, как известно, имеющие печальное преимущество перед другими уродствами: в некоторых случаях они вызывают смех. Не стоит останавливаться здесь на излишних подробностях. Попросим только читателя припомнить различные уродства, затем разделить их на две группы: с одной стороны,

такие, которые природа приблизила к смешному, с другой — те, что далеки от него. Думается, он без труда выведет следующую закономерность: *смешным может быть всякое уродство, которое изобразит правильно сложенный человек.*

Не значит ли это, в таком случае, что горбатый производит впечатление человека, который неправильно держит себя? Его спина могла просто искривиться, и он, вследствие неподатливости тела, его *косности*, держится усвоенной им привычки. Постарайтесь только смотреть на него. Не думайте, а главное — не рассуждайте. Забудьте все, что вы знаете, постарайтесь прийти к наивному, непосредственному, первоначальному впечатлению. И вы увидите именно этот образ. Перед вами будет человек, который вздумал застыть в известной позе, заставил свое тело, если так можно сказать, скорчить гримасу.

Вернемся теперь к тому пункту, который мы хотели осветить. Ослабляя смешное уродство, мы должны получить комическое безобразие. Следовательно, выражение лица будет смешным, если оно заставляет нас видеть в обычно подвижной физиономии что-то неподвижное, застывшее. Застывшую судорогу, неподвижную гримасу — вот что мы увидим в нем. Нам могут сказать, что всякое обычное выражение лица, даже приятное и красивое, тоже производит впечатление чего-то раз и навсегда сложившегося. Однако здесь

21

есть важное различие. Когда мы говорим о подчеркнуто выраженных красоте или безобразии, когда мы говорим, что лицо имеет выражение, то речь идет о выражении, быть может, и устойчивом, но в котором мы угадываем возможность изменения. При всем своем постоянстве оно сохраняет какую-то неопределенность, в которой смутно сказываются всевозможные оттенки выражаемого им душевного состояния: так иногда в туманное весеннее утро чувствуется близость жаркого дня. Комическое же выражение лица не обещает нам ничего, кроме того, что оно дает. Оно — всего лишь гримаса, застывшая гримаса. Как будто бы вся душевная жизнь личности выкристаллизовалась в какую-то систему. Вот почему лицо бывает тем комичнее, чем сильнее вызывает в нас представление о каком-нибудь несложном, чисто механическом действии, поглотившем навсегда данную личность. Есть лица, которые кажутся нам постоянно плачущими, другие — смеющимися или свистящими, третьи — дующими в какую-то воображаемую трубу. Это — самые комичные лица. Здесь снова подтверждается тот закон, что комизм тем сильнее, чем естественнее объясняется вызывающая его причина. Автоматизм, косность, какая-нибудь неизменно присущая, искажающая лицо черта — вот то, что делает его смешным. Но этот эффект еще более усиливается, когда мы можем связать отмеченные характерные черты с какой-нибудь глубокой причиной, *с самой основой рассеянности личности*, как если бы душа была загипнотизирована материальностью какого-нибудь очень простого акта.

Теперь становится понятен комизм карикатуры. Как бы ни были правильны черты лица, как бы ни казались гармоничны его линии и гибки движения, никогда соответствие между ними не бывает совершенным. Всегда можно подметить в них

намек на какую-нибудь уродливую черту, возможную гримасу — словом, какую-нибудь свойственную данному лицу неправильность, в которой сказывается его природная склонность. Искусство карикатуриста состоит в том, чтобы схватить это иногда неуловимое движение и, значительно усилив, сделать его видимым для всех) Он заставляет своих персонажей гримасничать так, как они гримасничали бы сами, если бы доводили едва заметную гримасу до конца. Под внешней гармонией форм он угадывает глубоко скрытое

22

возмущение материи. Он воспроизводит несоразмерности и неправильности, которые должны существовать в природе в виде зачатков, но под действием сил высшего порядка не смогли полностью развиваться. Его искусство, в котором есть нечто дьявольское, ставит на ноги демона, сраженного ангелом. Бесспорно, такое искусство преувеличивает; тем не менее его определяют неверно, когда ему приписывают преувеличение как цель, потому что есть карикатуры более похожие, чем портреты, карикатуры, в которых преувеличения почти не чувствуется; и наоборот, можно утрировать до последней крайности и не получить настоящей карикатуры. Чтобы преувеличение было комично, оно не должно быть целью, а лишь простым средством, которым рисующий пользуется, дабы показать нам заметную ему намечающуюся гримасу. Важна только эта гримаса, только она представляет интерес. И вот почему ее ищут даже в неспособных к движению частях физиономии, в изгибе носа, в форме уха. Дело в том, что форма для нас всегда — набросок движения. Карикатурист, который изменяет "размеры носа, но сохраняет его общую форму, удлиняет его, например, в том же направлении, в котором его уже удлинила природа, поистине заставляет этот нос гримасничать: с этого момента нам будет казаться, что оригинал тоже стремится удлиниться и скорчить гримасу. В этом смысле можно было бы сказать, что природа сама бывает иногда искусным карикатуристом. Так и кажется порой, что движением, которым она прорезала рот, скосила подбородок, раздула щеку, она сумела довести до конца ею самую созданную гримасу, обманув бдительность умеряющей ее, более благоразумной силы. Над таким лицом мы смеемся, оно является, так сказать, своей собственной карикатурой.

Коротко говоря, какова бы ни была доктрина, которой придерживается наш ум, <наше воображение имеет свою вполне определённую философию: в каждой форме человеческого тела оно видит усилие души, обрабатывающей материю, — души бесконечно гибкой, вечно подвижной, свободной от действия закона тяготения, потому что не земля ее притягивает. Некоторую долю своей окрыленной легкости душа сообщает телу, которое она одухотворяет; нематериальное начало, проникающее таким образом в материю,

23

есть то, что называют совершенством. Но материя упорно противится этому. Она тянет в свою сторону, она хотела бы свратить на путь инертности, принизить до автоматизма всегда бодрствующую действенность этого высшего начала. Она хотела бы

закрепить разумно-разнообразные движения тела в бессмысленно усвоенные привычки, отлить в застывшие гримасы живую игру физиономии — словом, придать всему телу такое положение, чтобы человек казался всецело захваченным и поглощенным материальностью какого-нибудь чисто механического движения, вместо того чтобы непрерывно обновляться от соприкосновения с живым духом. Там, где ма^уэзия успевает таким образом придать тяжеловесность душевной жизни в ее внешних проявлениях, задержать ее движение, одним словом — противостоять совершенству, она достигает того, что тело производит впечатление "комического. И если бы мы хотели определить сейчас комическое, сопоставляя его с его противоположностью, то его следовало бы противопоставить в еще большей степени совершенству, чем красоте. Оно — скорее косность, чем уродство.

IV

Перейдем от комизма *форм* к комическому *в жестах и движениях*. Прежде всего сформулируем закон, управляющий, как думается, всеми явлениями этого рода. Он, впрочем, легко выводится из вышеизложенных соображений.

Позы, жесты и движения человеческого тела смешны постольку, поскольку это тело вызывает в нас представление о простом механизме.

Мы не будем подробно проследивать случаи непосредственного применения этого закона. Они бесчисленны. Чтобы проверить его, нам достаточно было бы ближе изучить творчество художников-юмористов, оставляя при этом в стороне все то, что касается карикатуры, которой мы дали объяснение особо, а также и ту долю комического, которая присуща не самому рисунку. Потому что здесь не следует ошибаться: комическое в рисунке часто бывает заимствованным у литературы. Я хочу этим сказать, что живописец может быть в то же время писателем-сатириком, даже водевилис-

24

том, и наш смех тогда вызывается не столько самим рисунком, сколько той сатирой или сценой из комедии, которую он представляет. Но если сосредоточить свое внимание на рисунке с твердым намерением думать только о нем, то мы найдем, как мне кажется, что рисунок комичен главным образом в той мере, в какой он ясно и не утрируя выявляет нам в человеке марионетку. Необходимо, чтобы данное впечатление было отчетливо, чтобы мы видели ясно, как через стекло, внутри данной личности разборный механизм. Но необходимо также, чтобы это впечатление не было резким и чтобы изображаемая личность, при всей механической косности своих членов, давала нам в целом представление о живом существе. Комический эффект будет тем разительнее, искусство живописца тем совершеннее, чем теснее заключены один образ в другой — образ механизма в образ человека. И оригинальность каждого художника-юмориста можно было бы определять своеобразным характером жизни, которую он вкладывает в простой механизм.

Но оставим в стороне непосредственное применение этого принципа и остановимся подробнее лишь на более отдаленных выводах. Образ механизма, действующего внутри человеческой личности, проглядывает сквозь бесчисленное множество забавных эффектов, но это чаще всего лишь мимолетное видение, которое тотчас же теряется в

вызываемом им смехе. Чтобы запечатлеть его, необходимо определенное усилие мысли и анализа.

Вот, например, у оратора жест соперничает со словом. Завидуя слову, он все время гонится за мыслью и требует также и себе роли истолкователя. Пусть так, но он должен тогда постоянно следовать за ходом мысли, за всеми ее изменениями. Мысль — это нечто непрерывно растущее: от начала речи и до ее конца она пускает почки, цветет, зреет. Никогда она не останавливается, никогда не повторяется. Она должна непрерывно изменяться, потому что перестать изменяться — значит перестать жить. Пусть же и жест живет подобно ей! Пусть же и он подчинится основному закону жизни, состоящему в том, чтобы никогда не повторяться!. Но вот мне кажется, что одно и то же движение руки или головы периодически повторяется. Если я это заметил, если этого достаточно, чтобы привлечь мое внимание, если я жду его в опре-

25

деленном месте и оно происходит в тот момент, когда я его жду, — я невольно рассмеюсь. Почему? Да потому что тогда передо мной будет автоматически действующий механизм. Это уже не жизнь, это что-то автоматическое, внедрившееся в жизнь и подражающее ей. И это — комично. |

Вот почему жесты, над которыми мы и не думали смеяться, становятся смешными, когда какое-нибудь другое лицо перенимает их. Этому простому факту давали очень сложные объяснения. Нетрудно заметить, что наше душевное состояние ежеминутно изменяется и что если бы наши жесты вполне соответствовали нашим внутренним переживаниям, если бы они жили так же, как живем мы сами, они никогда не повторялись бы и им не было бы страшно никакое подражание. Мы только тогда становимся предметом подражания, когда перестаем быть самими собой. Я хочу этим сказать, что наши жесты поддаются подражанию постольку, поскольку им присуще механическое однообразие, поскольку они, следовательно, чужды нашей живой индивидуальности. Подражать какому-нибудь лицу — значит выявлять ту долю автоматизма, которой оно позволило проникнуть в свою личность. Это значит тем самым сделать данное лицо комичным, и неудивительно, что подражание вызывает смех.

Но если подражание жестам смешно само по себе, то оно становится еще смешнее, когда старается, не изменяя их совершенно, сделать похожими на какую-нибудь механическую операцию, например на пилку дров, битье по наковальне или на неустанное дергание за шнурок воображаемого звонка. Это не значит, что обыденность составляет сущность комизма (хотя она, несомненно, входит в его состав). Это значит, скорее, что взятый нами жест кажется нам в еще большей степени машинальным, когда его можно связать с какой-нибудь простой операцией, как если бы он был механичен по самому своему назначению. Внушать представление о механическом — таков должен быть один из излюбленных приемов пародии. Я делаю этот вывод а рпоп*, но я думаю, что паяцы давно уже пришли к нему интуитивно.

*Априори (*лат.*) — независимо от опыта, до опыта.

Таким образом, мне кажется, может быть решена маленькая загадка, предложенная Паскалем⁷ в одном месте его «Мыслей»: два похожих друг на друга лица, из которых каждое в отдельности не вызывает смеха, кажутся благодаря своему сходству смешными, находясь рядом. (Можно было бы точно так же сказать: «...жесты оратора, из которых ни один сам по себе не смешит, возбуждают смех, повторяясь»). Дело в том, что подлинно живая жизнь не должна бы никогда повторяться. Там, где имеется повторение, полное подобие, мы всегда подозреваем, что позади живого действует что-то механическое. Проанализируйте впечатление, которое производят на вас два слишком похожих друг на друга лица: вы увидите, что они вызывают в вас мысли о двух экземплярах, полученных с помощью одной и той же формы, или о двух оттисках одного и того же штампа, о двух снимках с одного и того же клише — словом, о фабричном производстве. Это отклонение жизни в сторону механического и есть в данном случае истинная причина смеха.

И смех будет еще сильнее, если перед нами предстанут на сцене не два только персонажа, как в примере Паскаля, а несколько, много, как можно больше сходных между собою лиц, которые будут входить, выходить, танцевать, принимать одновременно одни и те же позы, делать одни и те же жесты. В этом случае мы ясно себе представляем марионеток. Нам кажется, что невидимые нити связывают руки с руками, ноги — с ногами, каждый мускул одной физиономии — с соответствующим мускулом другой: строгая согласованность ведет к тому, что формы сами на наших глазах превращаются из мягких в твердые, все затвердевает, становясь автоматическим. В этом и заключается вся хитрость такого несколько грубого развлечения. Я не знаю, читали ли его исполнители Паскаля, но они, несомненно, доводят до конца мысль, на которую наводит это место у Паскаля. И если причина смеха есть появление механического эффекта во втором случае, то и в первом случае должна быть та же причина, но тоньше действующая.

Идя дальше этим путем, мы начинаем смутно предвидеть все более и более отдаленные, а также и все более и более важные последствия изложенного нами закона. Мы предчувствуем появление все более мимолетных призраков ме-

ханических явлений, порождаемых сложными действиями человека, а не только его отдельными жестами! Мы предугадываем, что обычные приемы комедии — периодические повторения какого-нибудь слова или какой-нибудь сцены, перепутывание ролей, — развитие в геометрической профессии всевозможных *цим рго* яю и еще многие другие приемы — черпают силу комизма из того же источника, что искусство водевилиста, быть может, оно в том и состоит, чтобы наглядно представить нам чисто механическое сцепление происшествий из человеческой жизни, сохраняя за этими происшествиями внешний вид правдоподобия, то есть видимую гибкость жизни. Но не будем предвосхищать результатов, к которым постепенно приведет нас наш анализ.

Прежде чем идти дальше, приостановимся на минуту и оглянемся вокруг. В самом начале этой работы мы давали понять, что было бы несбыточно пытаться

вывести все комические эффекты из одной простой формулы. Формула, правда, в известном смысле существует; но она не разворачивается с должной последовательностью. Я хочу сказать, что дедукция должна время от времени останавливаться на некоторых преобладающих эффектах и что каждый из этих эффектов является моделью, около которой по кругу располагаются другие, схожие с ним эффекты. Эти последние не могут быть выведены из формулы, но они комичны благодаря своему родству с теми, которые могут быть выведены из нее. Обращаюсь вновь к Паскалю; я охотно представил бы здесь ход мысли в виде той кривой, которую этот геометр исследовал под названием циклоиды, кривой, описываемой точкой окружности колеса, когда телега движется вперед по прямой линии; эта точка вращается вместе с колесом и в то же время движется вперед вместе с телегой. Или еще можно представить себе уходящую вдаль аллею с перекрестками и *крестами*, расставленными на ней через определенные промежутки: на каждом перекрестке приходится обойти кругом *крест*, ознакомиться с открывающимися дорогами и потом продолжать свой путь.

Мы находимся на одном из таких перекрестков. *Живое*,

28

покрытое слоем механического, — вот один из *крестов*, около которого следует остановиться, то центральное представление, от которого воображение лучеобразно распространяется по расходящимся направлениям. Каковы же эти направления? Как мне кажется, я различаю три главных направления. Мы исследуем их одно за другим, а затем вернемся на наш прямой путь.

1. Прежде всего, образ механического и живого, плотно вставленных одно в другое, заставляет нас склониться в сторону более неопределенного образа *какой-нибудь* косности, облекающей подвижность жизни, неловко пытающейся воспроизводить все ее очертания и подражать ее гибкости. Понятно, например, почему платье так легко может стать смешным. Можно, в сущности, сказать, что всякая мода той или иной стороной своей смешна. Только когда мы имеем дело с модой современной, то благодаря нашей привычке к ней платье словно сливается в одно целое с теми, кто его носит. Воображение наше не отделяет его от них, нам не приходит в голову мысль противопоставлять инертную оболочку живой гибкости облекаемого ею предмета. Комическое остается здесь в скрытом состоянии. В лучшем случае ему удастся проглянуть наружу там, где естественное несоответствие между облекающим и облекаемым так глубоко, что даже их вековая близость не смогла придать прочности союзу. Примером может служить наша шляпа. Но представьте себе чудака, одевающегося теперь по старинной моде; его костюм привлечет тогда к себе наше внимание, мы его совершенно отделим от самой личности, мы скажем, что человек этот *рядится* (как будто всякая одежда не есть переряживание), и смешная сторона моды выступает тогда на свет.;

Мы начинаем здесь предвидеть некоторые значительные затруднения в деталях, выдвигаемые проблемой комического. Одна из причин, которые должны были породить большее число ошибочных или недостаточно обоснованных теорий смеха, заключается в том, что множество вещей комичны в теории, не будучи смешными в действительности, потому что непрерывность употребления усыпила в них способность

вызывать смех. Необходим резкий разрыв непрерывности, разрыв с модой, чтобы это свойство их вновь обрело силу. Тогда будет казаться, что этот разрыв непрерыв-

29

ности порождает комическое, тогда как он только раскрывает нам это последнее. Смех будут объяснять *неожиданностью* или *контрастом* и т.п. — объяснения, так же хорошо применимые ко многим случаям, когда мы не чувствуем никакого желания смеяться. Истина далеко не так проста.

Но вот мы пришли к понятию о переживании. Оно, как мы уже указали, обладает общепризнанной способностью возбуждать смех. Небесполезно будет рассмотреть, как оно пользуется ею.

Почему мы смеемся над шевелюрой, которая превратилась из темной в светлую? В чем комизм красного носа? Почему смеются над негром? Вопрос, по-видимому, трудный, потому что такие психологи, как Гекер, Крепелин, Липпс, брались за него и давали различные ответы. Между тем не был ли он однажды решен на улице простым извозчиком, который назвал негра, сидевшего в его карете, «немытым». Немытый! Черное лицо представляется нашему воображению как лицо, запачканное чернилами или сажей,¹ Следовательно, и красный нос может быть только носом, покрытым слоем румян. Таким образом, ряженье передало часть своей способности возбуждать смех таким явлениям, в которых никакого переряживания нет, но где оно могло бы быть. Как мы указывали выше, обычный костюм есть, несомненно, нечто отдельное от человека; но нам он кажется слитым воедино с этим последним, потому что мы привыкли видеть его в нем. В последнем случае — черная или красная окраска присуща самой коже; нам же она кажется наложенной искусственно, потому что она нас поражает своей необычностью.

Отсюда, правда, вытекает новый ряд затруднений для теории комического. Положение, гласящее: «моя обычная одежда составляет часть моего тела», есть бессмыслица для нашего разума; тем не менее воображению нашему оно представляется правильным. «Красный нос — это крашенный нос», «негр — это переряженный белый» — это тоже нелепости для рассуждающего рассудка, но не подлежащая сомнению правда воображения. Существует, следовательно, логика воображения, которая отлична от логики разума, иногда даже противоречит ей, но с которой философия тем не менее должна считаться не только при изучении коми-

30

ческого, но и в других своих исследованиях того же порядка. Это нечто вроде логики сновидения, которое не принадлежит целиком к области прихотливой индивидуальной фантазии, а снится всему обществу. Чтобы ее восстановить, необходимо усилие совершенно особого рода: необходимо приподнять внешнюю корку прочных суждений и установившихся понятий, чтобы увидеть в глубине своего «я» непрерывно текущую, подобно подземному водному потоку, смену тесно проникающих друг в друга образов. Это взаимное проникновение образов не есть дело случая. Оно подчиняется законам, или, вернее, привычкам, которые относятся к воображению так же, как логика — к мышлению.

Проследим же эту логику воображения в частном случае, занимающем нас теперь., Переряженный человек комичен. Расширяя это понятие, скажем: всякое переряживание смешно, не только переряживание отдельного человека, но также и общества, и даже природы.

Начнем с природы. Мы смеемся над собакой, остриженной наполовину, над цветником, состоящим из искусственно окрашенных цветов, над лесом, деревья которого обвешаны избирательными афишами, и т. п. Вспомните причину этого смеха — вы найдете ее в том, что все это вызывает представление о каком-то маскараде. Но здесь комическое очень ослаблено. Оно слишком отдалено от своего источника. Желаете вы его увидеть? Тогда надо добраться до самого источника, приблизить производный образ — образ маскарадный — к образу первоначальному, каковым, как мы уже говорили, служит образ механической подделки жизни. Механически подделанная природа — вот чисто комический мотив, и фантазия может варьировать его с уверенностью вызвать громкий смех. Припомните смешное место из «Тар-гарена в Альпах»⁸, где Бомпар уверяет Тартарена (а отчасти, следовательно, и читателя), что Швейцария устроена искусственно, с помощью машин, наподобие кулис в театре, что ее эксплуатирует особая компания, которая содержит в порядке каскады, ледники и поддельные трещины. Тот же мотив встречаем мы в «Как мы писали роман» английского юмориста Джерома К. Джерома⁹ — взят только другой тон. Старая леди, не желающая, чтобы ее добрые дела причиняли ей слишком много хлопот, поселила поблизости от своего жи-

31

лица специально сфабрикованных для нее атеистов, предназначенных для обращения ею в истинную веру, людей, нарочно превращенных в пьяниц только для того, чтобы она могла лечить их от этого порока, и т. п. Иногда в какой-нибудь комичной фразе этот мотив слышится как отдаленный звук, смешиваясь с наивностью, искренней или деланной, служащей ему аккомпанементом. Таковы, например, слова одной дамы, которую астроном Кассини пригласил прийти посмотреть на лунное затмение, а она пришла слишком поздно. «Господин Кассини будет так любезен начать для меня сначала», — сказала она. Или восклицание одного из персонажей Гондине, приехавшего в город и узнавшего, что в окрестностях существует потухший вулкан: «У них был вулкан, и они дали ему потухнуть!».

Перейдем к обществу. Живя в обществе, живя его жизнью, мы не можем не смотреть на него как на живое существо. Поэтому смешным будет всякий образ, который внушит нам представление об обществе как о переряженном, как об общественном маскараде, так сказать. Это представление возникает у нас, как только на поверхности живого общества мы замечаем признаки инерции, признаки чего-то сделанного, сфабрикованного механическим способом. Это — та же инерция, препирающаяся с внутренней гибкостью жизни. Обрядовая сторона общественной жизни должна всегда заключать в себе комизм в скрытом состоянии, который ждет только случая вырваться на свет. Можно сказать, что церемонии для общественного тела — то же, что платье для тела индивидуального. Они обязаны своей зна-

чительностью тому, что по привычке отождествляются нами с тем важным явлением, с которым они связаны; они теряют эту значительность, как только наше воображение отделяет их от него. Таким образом, чтобы какая-нибудь церемония сделалась комичной, достаточно, чтобы наше внимание сосредоточилось именно на ее церемониальное™, чтобы мы отвлеклись от ее сущности, говоря философским языком, и думали только о ее форме. Нет надобности на этом останавливаться. Каждый знает, как любят юмористы изощрять свое остроумие над общественными актами с установленными формами, начиная с простого распределения наград и кончая судебным заседанием. Существует столько

32

форм и формул, сколько готовых рамок для проявления комического.

И здесь комизм усилится, если приблизить его к его источнику. От представления о переряжении, как от производного, следует обратиться к первоначальному представлению, то есть к представлению о чем-то механическом, наложенном на живое. Уже одни строго размеренные формы всякого церемониала внушают нам представление такого рода. Едва только мы отвлечемся от высокой цели данного торжества или данной церемонии, как все участники начинают производить на нас впечатление движущихся марионеток. Их движения сообразованы с неподвижной формулой. Это и есть автоматизм. Но примером законченного автоматизма может служить автоматизм чиновника, действующего наподобие простой машины, или какой-нибудь административный регламент, применяемый с неумолимостью рока и считающийся законом природы. Лет десять тому назад в окрестностях Дьепа потерпел крушение большой пакетбот. Несколько пассажиров с большим трудом спаслись в лодке. Таможенные чиновники, отважно пришедшие им на помощь, начали с того, что спросили их, «имеют ли они что-нибудь предъявить». Нечто подобное, хотя и в менее грубой форме, я нахожу в следующей фразе одного депутата, обратившегося с запросом к министру на другой день после громкого преступления, совершенного в железнодорожном поезде: «Убийца, покончив со своей жертвой, вынужден был соскочить с поезда на боковой путь вопреки железнодорожному регламенту».

Внедрение механического в природу и автоматическая регламентация общественной жизни — вот два типа забавных эффектов, к которым мы приходим. Нам остается в заключение соединить их вместе и посмотреть, что из этого выйдет.

Следствием их комбинации будет, очевидно, представление о человеческой регламентации, поставленной на место самих законов природы. Вспомните ответ Сганареля Жеронту на замечание последнего, что сердце находится с левой стороны, а печень — с правой: «Да, когда-то это было так, но мы изменили все это и лечим теперь совсем по новому способу». Вспомните также консилиум двух врачей де

33

Заг. 854

I

Пурсоньяка¹⁰: «Ваше рассуждение столь учено и столь прекрасно, что невозможно, чтобы больной не оказался ипохондрическим меланхоликом; если бы он им не был, то он должен был бы стать таковым, — так прекрасно то, что вы говорили, и так справедливы ваши рассуждения». Мы могли бы привести много таких примеров; нам достаточно было бы для этого вспомнить одного за другим всех мольеровских врачей. Но как ни далеко, по-видимому, заходит здесь фантазия юмориста, действительность старается превзойти ее. Один современный философ, завзятый спорщик, которому указывали на то, что его безукоризненно построенные рассуждения противоречат опыту, закончил спор очень просто: «Опыт не прав». Дело в том, что идея административной регламентации жизни распространена шире, чем принято думать; по-своему она естественна, хотя мы дошли до нее искусственным путем обобщения. Можно сказать, что она дает нам самую квинтэссенцию педантизма, который есть не что иное, как искусство, претендующее исправлять природу.

Резюмируем все сказанное: мы имеем здесь дело с одним и тем же эффектом, который все более утончается, переходя от идеи искусственной *механизации* человеческого тела, если так можно выразиться, к идее той или иной подмены естественного искусственным. Логика, все менее и менее строгая, все более и более уподобляющаяся логике сновидений, переносит то же самое соотношение в сферы все более высокие, в область понятий все более и более отвлеченных: административная регламентация становится в конце концов в те же отношения к естественному или, например, моральному закону, в каких готовое платье находится к живому телу. Мы прошли до конца один из трех путей, по которым нам следовало идти. Пойдем по второму и посмотрим, куда мы придем.

II. Механическое, наложенное на живое, — такова и теперь наша исходная точка. Что является здесь причиной комического? То, что живое тело превращается в косную машину. Мы полагаем, что живое тело должно быть воплощением совершенной гибкости, неустанной деятельности вечно бодрствующего начала. Но эта подвижность принадлежит в действительности скорее душе, чем телу. Она-то и

34

есть пламя жизни, зажженное в нас высшим началом и видимое сквозь тело, как через нечто прозрачное. Когда мы видим в живом теле только грацию и гибкость, мы забываем о том, что есть в нем весомого, обладающего сопротивляемостью, одним словом, материального; мы отвлекаемся от его материальности и имеем в виду только его жизненность, ту жизненность, которую наше воображение приписывает самому принципу умственной и моральной жизни. Но предположим, что наше внимание обращается на материальность тела. Предположим, что тело, вместо того чтобы проникнуться подвижностью одухотворяющего его начала, оказывается только тяжелой и стесняющей оболочкой, досадным балластом, притягивающим к земле душу, нетерпеливо рвущуюся вверх. Тогда тело станет для души тем, чем платье, как мы видели выше, является для тела, — инертной материей, налегающей на живую

энергию. И впечатление комического получается у нас тотчас же, как только мы ясно это почувствуем. Особенно сильно будет это впечатление, когда мы увидим, как телесные потребности *дразнят* душу, — увидим, с одной стороны, нравственную личность со всей одухотворенной подвижностью ее энергии, а с другой — тупо-однообразное в своих проявлениях тело, постоянно все задерживающее своим упрямством машины. Чем эти требования тела будут мелочнее, чем однообразнее они будут повторяться, тем ярче будет эффект. Но это лишь вопрос степени, общий же закон этих явлений мог бы быть сформулирован следующим образом: *колично каждое привлекающее наше внимание проявление физической стороны личности, когда дело идет о ее моральной стороне.*

Почему мы смеемся над оратором, который чихает в самый патетический момент своей речи? Почему комична фраза из надгробной речи, приводимая одним немецким философом: «*И ёлаИ уегШеих е1 Шш гопё*»? Потому, что наше внимание внезапно отвлекается от души к телу. В повседневной жизни сколько угодно таких примеров. Но кто не желает трудиться искать их, тот может открыть наудачу любой том сочинений Лабиша". Он почти наверное натолк-

*Эта ФР^{аза} может быть понята двояко: «Он был добродетелен и прямодушен» и «Он был добродетелен и очень толст» (*Примеч. пер.*).

35

нется на какой-нибудь эффект подобного рода. Вот оратор, прекраснейшая речь которого вдруг прерывается дергающей зубной болью; [вот персонаж, который каждый раз, как начинает говорить, обязательно прерывает свою речь жалобой то на слишком узкие ботинки, то на слишком тесный пояс и т. п. Человек, которого стесняет его тело, — таков образ, внушаемый нам всеми этими примерами. Если чрезмерная полнота смешна, то потому, без сомнения, что она вызывает образ того же рода. И я думаю, что по той же причине бывает иногда смешна застенчивость. Застенчивый человек производит иногда впечатление человека, которого очень стесняет его собственное тело: он словно ищет место, где бы пристроить его.

Вот почему поэту-трагику приходится тщательно избегать всего, что может привлечь наше внимание к материальной стороне его героев. Как только тело начинает предьявлять свои права, следует опасаться, что в трагедию просочится комизм. Поэтому герои трагедии не пьют, не едят, не греются. Насколько возможно, они даже не садятся. Сесть, произнося тираду, — значит вспомнить о своем теле. Наполеон, который был знатоком человеческой души, заметил, что достаточно сесть, чтобы перейти от трагедии к комедии. Вот что он говорит об этом в «Неизданном Дневнике» барона Гурго (речь идет о свидании с прусской королевой после Иены): «Она приняла меня и обратилась ко мне в трагическом тоне, как Химена¹²: «Государь! Справедливость! Справедливость! Магдебург!». И продолжала в том же тоне, который меня очень стеснял. Наконец, чтобы успокоить ее, я попросил ее сесть. Ничем скорее нельзя прервать трагическую сцену, потому что достаточно сесть, как она превращается в комедию».

Расширим теперь это представление — *тело, берущее перевес над душой.* Мы

получим нечто еще более общее: *форму, стремящуюся господствовать над содержанием, букву, спорящую с духом*. Не это ли представление внушается комедией, осмеивающей какую-нибудь профессию? В уста адвоката, судьи, врача вкладываются слова о том, что здоровье и правосудие — только мелочи, а главное — чтобы были врачи, адвокаты, судьи и чтобы внешние формы профессий соблюдались строжайшим образом. Средство, таким образом, за-

36

меняет цель, форма — сущность, и выходит, что не профессия создана для людей, а люди для профессии. Постоянная забота о форме, чисто машинное применение правил создают здесь род профессионального автоматизма, похожего на автоматизм, который навязывают духу привычки тела, и такого же смешного. Примерами этого рода богаты комедии. Не входя в подробный разбор всевозможных вариаций на эту тему, приведем две-три выдержки, в которых самая тема сформулирована во всей своей простоте. «Мы должны только лечить по правилам», — говорит Диафуарус в «Мнимом больном», а Бате в пьесе «Любовь-целительница»¹³ утверждает: «Лучше умереть по правилам, чем выздороветь против правил». «Надо всегда соблюдать формальности, что бы ни случилось», — говорит в той же комедии Дефонанд-рес. А его собрат Томес объясняет, почему это так нужно: «Умер человек — так и умер, не велика важность! А пренебрежение формальностью — это страшный вред всему врачебному сословию». Не менее характерны слова Бридуазона, хотя они заключают в себе несколько иную мысль: «Фо-о-рма, видите ли, фо-о-рма! Иной смеется над судьей в коротком платье и дрожит при одном виде прокурора в тоге. Фо-о-рма, фо-о-рма».

Но здесь мы имеем первое применение закона, который, надеюсь, будет все более выясняться по мере того, как мы будем подвигаться вперед в нашем исследовании. Когда музыкант берет на инструменте какую-нибудь ноту, другие ноты возникают сами собой, менее звучные, чем первая, связанные с нею известным определенным отношением, и эти ноты сообщают первой, присоединяясь к ней, ее тембр. Это то, что в физике называется гармоническими тонами основного звука. Я думаю, что комическая фантазия, вплоть до самых причудливых своих вымыслов, подчиняется подобного же рода закону. Вдумайтесь, например, в признак комического: форма, стремящаяся господствовать над содержанием. Если наш анализ верен, то гармоническим тоном по отношению к нему будет тело, спорящее с духом, тело, берущее верх над духом. Раз поэт-юморист взял первую ноту, он инстинктивно и невольно присоединит к ней вторую. Иными словами, *смешное профессиональное он удвоит еще смешным физическим*.

37

Когда судья Бридуазон появляется на сцене и начинает заикаться, то — не правда ли? — своим заиканием он уже готовит нас к пониманию той умственной косности, зрелище которой он нам даст. Какое тайное родство может наделить связывать этот физический недостаток с духовной узостью? Может быть, нужно было, чтобы машинный судья явился нам в то же время и говорящей машиной. Как бы то ни было,

никакой другой гармонический тон не мог бы лучше дополнить основной звук.

Когда Мольер выводит в «Любви-целительнице» двух смешных врачей — Батса и Макротона, он заставляет одного из них говорить очень медленно, как бы скандируя каждый слог, тогда как другой говорит очень быстро и невнятно. Тот же контраст — между двумя адвокатами в пьесе «Господин де Пурсоньяк». Физическая странность, назначение которой — дополнять смешное профессиональное, заложена почти всегда в ритме речи. И если автор не указал подобного рода недостатка, нередко актер инстинктивно старается придумать его.

Существует, следовательно, естественное, легко постигаемое родство между этими двумя сближаемыми нами представлениями: духом, застывающим в тех или иных формах, и телом, утрачивающим гибкость благодаря известным недостаткам. Отвлекается ли наше внимание от сущности к форме или от моральной стороны личности к физической, в обоих случаях наше воображение получает одно и то же впечатление: в обоих случаях род комизма один и тот же. Здесь мы также старались точно следовать естественному направлению нашего воображения. Это направление, как вы помните, было направлением второго пути из трех, открывшихся перед нами по различным сторонам нашего центрального представления. Перед нами открыт еще третий, и последний, путь. Теперь мы вступаем на него.

III. Возвратимся в последний раз к нашему центральному представлению: к механическому, наложенному на живое. Живое существо, о котором здесь шла речь, это человеческое существо, личность. Механическое же приспособление, напротив, вещь. Наш смех возбуждало мгновенное превращение личности в вещь, если угодно взглянуть на это под таким углом зрения. Перейдем теперь от точного понятия о

38

механическом к неопределенному понятию вещи вообще. Перед нами будет новый ряд смешных образов, полученных вследствие, так сказать, затушевки контуров первых представлений; и они приведут нас к новому закону: *мы смеемся всякий раз, когда личность производит на нас впечатление вещи.*

Мы смеемся над Санчо Пансой, когда его бросают на одеяло и подкидывают в воздух, как простой мяч. Мы смеемся над бароном Мюнхгаузеном¹⁴, когда он превращается в пушечное ядро и летит в пространство. Но некоторые упражнения цирковых клоунов позволяют нам, пожалуй, еще точнее проверить этот закон. Для этого надо отвлечься от шуток, которыми клоун разукрашивает самое существенное в своей игре, и сосредоточить внимание на этом существенном, то есть на позах, прыжках и различных движениях, которые составляют собственно «клоунское» в искусстве клоуна. Только дважды пришлось мне наблюдать этот комический жанр в чистом виде, и в обоих случаях я получил одно и то же впечатление. В первый раз клоуны ходили взад и вперед, толкали друг друга, падали, отскакивали друг от друга, ритмически-равномерно ускоряя свои движения с явным намерением достичь сгезеспсю. И постепенно внимание публики все более и более направлялось на *отскакивание*. Мало-помалу забывалось, что это люди из плоти и крови. Казалось, что это какие-то падающие и сталкивающиеся между собой тюки. Затем обман

зрения все усиливался. Формы, казалось, округлялись, тела катались, как бы превращаясь в шары. Наконец появилось то, к чему вела — несомненно бессознательно — вся эта сцена: резиновые шары, перебрасываемые во всех направлениях один навстречу другому. Вторая сцена, еще более грубая, была не менее поучительна. Вышли два человека с огромными, совершенно лысыми головами. Они были вооружены здоровыми палками, и каждый поочередно бил своей палкой по голове другого. И здесь соблюдалась постепенность. После каждого удара тела, казалось, становились тяжелее, утрачивали подвижность, словно все больше и больше отвердевали. Ответный удар с каждым разом все более запаздывал, но вместе с тем становился все тяжелее и звучнее. Черепа страшно гудели в притихшем зале. Наконец уже совершенно не гнущиеся и медлитель-

39

ные, прямые, как кол, тела склонились одно к другому, палки в последний раз ударили по головам, как огромные молоты по дубовым бревнам, и все повалилось на пол. В эту минуту с полной ясностью обрисовалось то представление, которое артисты постепенно вколачивали в воображение зрителей: «мы сейчас обратимся, мы уже обратились в массивные деревянные манекены».

Неразвитые умы могут смутным инстинктом постигнуть здесь некоторые тончайшие выводы психологии. Известно, что простым внушением можно вызвать у загипнотизированного человека зрительные галлюцинации. Ему говорят, что у него на руке сидит птица, и он видит птицу, видит, как она улетает. Но далеко не всегда внушению следуют с такой покорностью. Часто бывает, что гипнотизеру удается внедрить его лишь незаметно, постепенно. Он начинает в таком случае с предметов действительно видимых гипнотизируемым и старается делать восприятие этих предметов все более и более смутным; потом, шаг за шагом, он вызывает из тумана точные очертания предмета, галлюцинации которого он хочет вызвать. Некоторые люди, перед тем как заснуть, часто видят бесформенные, колышущиеся, окрашенные в разные цвета массы, занимающие все пространство, а затем постепенно отвердевающие и принимающие формы определенных предметов. Постепенный переход от неясного к отчетливому — наилучший способ внушения. Я думаю, что именно он лежит в основе многочисленных способов внушения комических свойств, особенно же внушения грубо-комического, когда кажется, что человек на наших глазах превращается в вещь. Но существуют другие, более тонкие приемы, — у поэтов, например, — которые употребляются, быть может бессознательно, для той же цели. Посредством известных сочетаний ритма, рифмы, созвучий можно убаюкать наше воображение, укачав его однообразием, и подготовить его таким образом к покорному восприятию внушаемого образа. Прочтите нижеследующие стихи Реньяра и заметьте, как в вашем воображении пронесется образ куклы:

... P1и5,11 с!сн1 а тат15 раг11сиНег\$ Ыа 5огшпе де <11х тП ипе нугс ипе оБо!е, Роиг Гауслг запз геШсБе ип ап виг 5а раго!е НаЪШё, усАигё, сНаиЯё, с!1аи5\$ё, %аn1е, АНтеШё, газе, Йё5а11ёгё, рог(ё.

40

(Больше того, он должен многим частным лицам сумму в десять тысяч один фунт и один обол за то, что они без перерыва целый год, по его слову, одевали его, катали в каретах, согревали, обували, снабжали перчатками, кормили, брили, поили, носили.)

Не видите ли вы нечто в том же роде в следующем куплете Фигаро¹⁵ (хотя здесь, пожалуй, внушается скорее образ животного, чем вещи): «Что это за человек? — Это красивый, толстый, маленький моложавый старичок, седоватый, хитрый, бритый, пресыщенный, который вечно подстерегает, разнохивает, рычит и скулит одновременно».

Между теми очень грубыми сценами и этими очень тонкими приемами внушения размещается бесчисленное множество забавных эффектов — те, которые получаются, когда говорят о людях совершенно так же, как говорят о вещах. Возьму один или два примера из пьес Лабиша, в которых их очень много. Г. Перришон, перед тем как сесть в вагон, хочет увериться, не забыл ли он что-нибудь из вещей: «...четыре, пять, шесть, — считает он, — моя жена — семь, дочь — восемь, я — девять». В другой пьесе отец восхваляет ученость своей дочери в следующих выражениях: «Она вам, не запнувшись, перечислит всех королей Франции, которые имели место». Это *которые имели место* хотя и не превращает королей в простые вещи, но уподобляет их безличным событиям.

Заметим по поводу последнего примера: нет необходимости идти до конца в отождествлении личности с вещью, чтобы получилось комическое впечатление. Достаточно только вступить на этот путь, показать, что сравниваешь личность с должностью, которую она занимает. Я ограничусь одним примером — фразой деревенского мэра в одном из романов Абу¹⁶: «Г-н Префект, который всегда был с нами неизменно благосклонен, хотя его и меняли несколько раз с 1847 года».

Все приведенные нами фразы построены по одному и тому же образцу. Теперь, когда мы знаем формулу, мы могли бы составить бесчисленное множество их. Но искусство рассказчика и водевилиста не сводится к простому составлению Фраз. Трудность заключается в том, чтобы вложить в эти Фразы силу внушения, то есть сделать их приемлемыми для

41

I

нас. Воспринимаем же мы их только потому, что они кажутся нам вытекающими из известного душевного состояния или из известных обстоятельств. Так, мы знаем, что г. Перришон был очень взволнован, отправляясь в свое первое путешествие. Выражение «имели место» — одно из тех, которые должны были часто повторяться, когда дочь зубрила уроки в присутствии своего отца; оно наводит нашу мысль именно на зубрежку.

И наконец, преклонение перед административной машиной может дойти, вообще говоря, до того, чтобы заставить нас поверить, что в префекте ничто не изменяется, когда он меняет имя, и что должность отправляется независимо от должностного лица.

Мы ушли далеко от первоначальной причины смеха. Та или иная форма комического, непонятная сама по себе, становится понятной только по сходству ее с другой формой, которая тоже заставляет нас смеяться только в силу своего родства с третьей, и так далее; этот ряд может быть очень длинен; таким образом, как бы ни был ясен и глубок наш психологический анализ, мы неизбежно впадем в путаницу, если не будем держаться нити, по которой комическое впечатление переходит от одного конца ряда к другому. Откуда это непрерывное движение вперед? Каково то давление, та странная движущая сила, которая заставляет комическое скользить от одного образа к другому, все больше отдаляясь от исходной точки, пока оно не раздробится и не затеряется в бесконечно отдаленных подобиях? И какова та сила, которая разделяет и подразделяет ветви дерева на мелкие ветки, корень его — на корешки? Необоримый закон заставляет всякую живую энергию, как бы коротко ни было отведенное ей время, захватить возможно большее пространство. Комическая же фантазия есть тоже живая энергия — своеобразное растение, мощно разросшееся на каменистых местах социальной почвы в ожидании того момента, когда культура позволит ему соперничать с самыми утонченными произведениями искусства. Правда, в тех примерах комического, которые прошли перед нашими глазами, мы еще далеки от великого искусства. Но в следующей главе мы подойдем к нему ближе, хотя и не вступим еще в его область. Ниже искусства стоит искусственность. Мы вступаем теперь в эту

42

область искусственности, занимающей промежуточное положение между природой и искусством. Мы будем говорить о водевильстах и об остроумных людях.

Глава вторая

КОМИЧЕСКОЕ ПОЛОЖЕНИЯ И КОМИЧЕСКОЕ РЕЧИ

I

Мы рассмотрели, как проявляется комическое в формах, позах, в движениях вообще. Мы должны теперь исследовать комическое в действиях и положениях. Конечно, этот род комического довольно часто встречается в повседневной жизни. Но не здесь, пожалуй, оно лучше всего поддается анализу. Если справедливо, что театр представляет жизнь в увеличенном и упрощенном виде, то комедия сможет дать нам в этом частном пункте больше поучительного материала, чем сама действительность. Быть может, следует даже продвинуть упрощение еще дальше, вернуться к самым ранним нашим воспоминаниям, поискать в играх, которыми забавляются дети, первый набросок комбинаций, вызывающих смех у человека взрослого. Слишком часто мы говорим о наших чувствах удовольствия и страдания так, как если бы они рождались в нас уже совершенно готовыми, как если бы каждое из них не имело собственной истории. Слишком часто мы не сознаем, сколько еще, так сказать, ребяческого в наших радостных переживаниях. Сколько теперешних удовольствий, если взглядеться в них поближе, окажется только воспоминанием об удовольствиях былых! Что осталось бы от многих наших переживаний, если бы мы свели их к тому, что есть в них непосредственно чувствуемого, и отбросили то, что

является просто воспоминанием? Кто знает, не становимся ли мы, начиная с известного возраста, непроницаемыми для свежей, новой радости и могут ли быть самые приятные удовольствия взрослого человека чем-нибудь Другим, как не оживающими чувствами детства — благоухай-

43

ным веянием, которое реже и реже посылает нам все удаляющееся от нас прошлое? Каков бы ни был ответ на этот очень общий вопрос, одно несомненно: не может быть порвана непрерывная связь между удовольствием, доставляемым ребенку играми, и удовольствием такого же характера взрослого человека. Комедия и есть игра — игра, воспроизводящая жизнь. И если куклы и плясуны, которыми играют дети, приводятся в движение посредством веревочек, то не окажутся ли такими же веревочками, только утонченными продолжительным употреблением, те нити, которыми связаны различные положения в комедии. Итак, начнем с игр ребенка. Проследим тот медленный процесс, в ходе которого его плясуны растут, оживают и приходят наконец к тому неопределенному состоянию, когда, не переставая быть плясунами, они становятся тем не менее людьми. Мы получим таким образом действующих лиц комедии. И мы сможем проверить на них закон, который можно было предугадать на основании всего нашего предыдущего анализа, — закон, которым мы определим обычные для водевиля положения. *Будет комическим каждый распорядок действий и событий, который дает нам внедренные друг в друга иллюзии жизни и ясное впечатление о механическом устройстве.*

I. *Чертик на пружине.* — Все мы некогда забавлялись чертиком, выскакивающим из коробки. Придавишь его — он вскакивает. Нажмешь на него сильнее — он привскочит выше. Придавишь его крышкой — он иной раз подбросит ее вверх. Не знаю, очень ли стара эта игрушка; но сама забава, которая заключается в ней, существует, несомненно, с незапамятных времен. Это — столкновение двух видов упорства, из которых один, чисто механический, в конце концов уступает другому, который забавляется этим. Кошка, играющая мышью, забавляется так же, когда, давая мышке отбежать, — как если бы она была на пружине, — ударом лапы останавливает ее.

Перейдем теперь к театру. Мы должны начать с Гиньоля*. Как только комиссар осмеливается высунуть нос на сцену, он получает тотчас же, как и полагается, удар палкой, который валит его с ног. Он вскакивает — второй удар опять

"Кукольный театр (*Примеч. пер.*).

44

сшибает его с ног. Новая попытка — новое возмездие. Сообразно ритму пружины, которая то сжимается, то разжимается, комиссар валится и снова встает, тогда как смех зрителей все усиливается.

Вообразим себе теперь пружину морального характера — идею, которая проявляет себя, а ее подавляют, но она снова проявляется; поток слов, который

прорывается, а его останавливают, но он снова рвется вперед. Здесь мы опять представляем себе силу, упрямо сопротивляющуюся, и другую, упорно с ней борющуюся. Но этот образ теряет здесь свою материальность. Это уже не кукольный театр, это комедия в подлинном смысле слова.

Множество комических сцен сводится к этому простому типу. Так, в сцене между Сганарелем и Панкрасом в комедии «Брак поневоле»¹⁷ весь комизм заключается в столкновении между намерением Сганареля заставить философа выслушать его и упрямством философа, настоящей говорильной машины, действующей автоматически. По мере того как действие развивается, все яснее обрисовывается образ чертика на пружине, и в конце концов действующие лица начинают проделывать то же самое, что и он: Сганарель выталкивает Панкраса за кулисы, Панкрас снова возвращается на сцену, чтобы продолжать свою болтовню. И когда Сганарелю удастся втолкнуть Панкраса в дом (я чуть было не сказал — в коробочку) и запереть его там, голова Панкраса вдруг появляется в окне, которое раскрывается, словно крышка коробочки.

Туже игру мы видим в «Мнимом больном»¹⁸. Оскорбленная медицина устами Пургона угрожает Аргану всеми болезнями. И каждый раз, когда Арган поднимается с кресла как бы для того, чтобы заткнуть рот Пургону, последний на мгновение исчезает, как если бы его кто-нибудь выталкивал за кулисы, потом, словно движимый пружиной, снова появляется на сцене с новыми проклятиями. Одно и то же непрерывно повторяемое восклицание: «Господин Пургон!» — подчеркивает все характерные моменты этой сценки.

Присмотримся поближе к образу пружины, которая сжимается, разжимается и снова сжимается. Выделим из него его сущность. Мы получи[^] один из обычных приемов классической комедии (- повторение. "

45

В чем, собственно, комизм повторения одного и того же слова на сцене? Тщетно стали бы мы искать среди теорий комического удовлетворительного ответа на этот простой вопрос. И вопрос остается действительно неразрешимым, пока мы ищем объяснение какой-нибудь смешной черты в самой этой черте, взятой отдельно от того, что она нам внушает. Ни в чем так ярко не проявляется неудовлетворительность обычного способа объяснения. Дело в том, что за исключением некоторых совершенно специальных случаев, на которых мы остановимся впоследствии, повторение одного и того же слова никогда не бывает само по себе смешным. Оно вызывает наш смех только потому, что символизирует известную, совершенно особенную игру элементов духовного свойства, которая, в свою очередь, символизирует игру вполне вещественную. Это та же игра кошки с мышью, та же игра ребенка, вталкивающего чертика в коробку; но здесь она утончена, одухотворена, перенесена в область чувств и идей. Сформулируем закон, который, по нашему мнению, определяет главнейшие комические эффекты повторения слов на сцене: *в комическом повторении слов имеются обыкновенно два элемента — подавляемое чувство, которое, подобно пружине, стремится проявиться, и мысль, которая забавля-*

ется тем, что подавляет это чувство.

Когда Дорина рассказывает Органу¹⁹ о болезни его жены, а последний беспрестанно перебивает ее, справляясь о здоровье Тартюфа, то его постоянно повторяющийся вопрос: «А Тартюф?» — производит на нас совершенно ясное впечатление выпрямляющейся пружины. Дорина же забавляется тем, что снова сжимает эту пружину, возобновляя каждый раз свой рассказ о болезни Эльмиры. И когда Скапен объявляет старику Жеронту, что его сын взят в плен на пресловутую галеру, что его надо немедленно выкупить, он играет со скупостью Жеронта совершенно так же, как Дорина со слепым упорством Оргона. Скупость, едва подавленная, тотчас же снова проявляется автоматически, и именно этот-то автоматизм хотел подчеркнуть Мольер машинальным повторением фразы, выражающей сожаление о деньгах, которые приходится отдавать: «Но за каким чертом пошел он на эту галеру?» То же мы видим в сцене, когда Валер доказывает Гарпагону²⁰, что он не должен отдавать свою дочь замуж

46

за человека, которого она не любит. «Без приданого!» — беспрестанно прерывает его скупец Гарпагон. И за этим автоматически повторяющимся словом нам чудится целый механизм повторений, заводимый навязчивой идеей.

Правда, иногда бывает труднее подметить этот механизм. И мы подходим здесь к новому затруднению в теории комического. Бывают случаи, когда весь интерес сцены сосредоточивается на одном только действующем лице, которое раздваивается, причем собеседник его играет роль, так сказать, простой призмы, при помощи которой и происходит это раздвоение. Мы рискуем тогда попасть впросак, если секрет получающегося эффекта будем искать в том, что мы видим и слышим, во внешней сцене, происходящей между действующими лицами, а не в той чисто внутренней комедии, которая только преломляется в этой сцене. Например, когда Оронт спрашивает Альцеста, находит ли он его стихи плохими, а Альцест упрямо твердит: «Я этого не говорю!» — повторение здесь комично, а между тем ясно, что Оронт не ведет здесь с Альцестом той игры, о которой мы говорили выше. Но в этом месте надо быть осторожным. В Альцесте, в действительности, два человека: с одной стороны, «мизантроп», который поклялся говорить отныне людям в глаза всю правду, с другой же стороны — джентльмен, который не может сразу отбросить известные формы вежливости, или даже, может быть, просто хороший человек, который в решительный момент, когда надо бы от теории перейти к действию, не решается задеть самолюбие, причинить неприятность. Сцена происходит здесь, в сущности, не между Альцестом и Оронтом, а между Альцестом и Альцестом же. Один из этих Альцестов хотел бы высказаться с полной откровенностью, а другой затыкает ему рот как раз в тот момент, когда он хочет сказать все. Каждое из этих «я этого не говорю!» есть постепенно возрастающее усилие не дать проявиться чему-то, что рвется наружу. Тон этих «я этого не говорю!» становится все более возмущенным, Альцест все больше сердится — не на Оронта, как ему кажется, а на самого себя. Пружина, таким образом, с каждым разом напрягается все сильнее, пока не выпрямится совершенно. Механизм

повторения и здесь, следовательно, тот же.

Если человек решает говорить всегда только то, что ду-

47

мает, хотя бы для этого пришлось «резко порвать со всем человеческим родом», — в этом еще нет ничего собственно комического; это черта жизненная и прекрасная. Если человек по мягкости характера или из эгоизма, из пренебрежения к людям предпочитает говорить им то, что им льстит, — это тоже сама жизнь, и это не заставит нас смеяться. Склейте даже этих двух людей в одного, и пусть этот человек постоянно колеблется между причиняющей страдания откровенностью и лицемерной вежливостью — эта борьба двух противоположных чувств еще не будет комична; она будет казаться нам очень серьезной, если эти два чувства успевают в силу самой своей противоположности сложиться в нечто целое, развиваться в одинаковой степени, объединиться в смешанное душевное состояние, привести, наконец, к известному тогда УГУепсН, дающему нам подлинное впечатление самой жизни. Но предположите теперь, что в живом человеке эти оба чувства *косны* и упорно борются между собой; пусть человек этот колеблется от одного из этих чувств к другому; пусть это колебание станет чисто механическим, примет простой, несложный, детский характер; вы получите на этот раз образ, который мы находили во всех смешных вещах, — *механическое в живом*, вы получите комическое.

Мы достаточно подробно рассмотрели образ чертика на пружине, чтобы выяснить, как фантазия, творящая смешное, превращает мало-помалу механизм вещественный в механизм духовный. Мы рассмотрим теперь еще одну-другую игру, но ограничимся при этом лишь самыми общими замечаниями.

II. *Картонный плясун*. — В комедиях очень часто встречаются сцены, в которых то или иное действующее лицо думает, что говорит и действует свободно, и оно кажется нам поэтому вполне живым существом; между тем если взглянуть на него с известной стороны, то оно окажется простой игрушкой в руках другого лица, которое им забавляется. От картонного плясуна, которого дергает за веревку ребенок, к Жеронту и Арганту, которых водит за нос Скапен²¹, переход незначителен. Послушайте самого Скалена: «*Механика* слажена»; и еще: «Само небо приводит их в мои *сети*» и т.д. По природному инстинкту и потому, что каждый, по крайней мере в воображении, предпочитает быть обманываемым, а

48

не обманутым, зритель становится на сторону обманщика. Он вполне входит в игру и, подобно ребенку, которому его товарищ одолжил свою куклу, сам уже двигает по сцене марионетку, нити которой он забрал в руки. Впрочем, это последнее условие необязательно. Мы можем также оставаться безучастными к тому, что происходит, лишь бы только у нас сохранялось совершенно ясное ощущение механичности происходящего. А это случается всякий раз, когда действующее лицо колеблется между двумя противоположными решениями, причем каждое из этих решений поочередно притягивает его к себе: таково положение Панурга²², когда он спрашивает

Петра и Павла, следует ли ему жениться. Заметим, что в комедиях автор всегда в таких случаях старается *олицетворить* эти два противоположных решения. За отсутствием зрителя нужны по крайней мере актеры, которые держали бы нити.

Все серьезное в жизни имеет своим источником нашу свободу. Чувства, которым мы дали назреть в себе; страсти, которые мы выносили; действия обдуманые, подготовленные, одним словом, все, что исходит от нас, и все, что действительно наше, — все это дает жизни ее характер: иногда драматический, обычно же — значительный. Что же надо, чтобы превратить все это в комедию? Надо представить себе, что видимая свобода прикрывает собою веревочки и что мы здесь, как говорит поэт,

тапоппеПех 1е П1 651 аих татз <1е 1а №се\$5Пё.

(Жалкие марионетки, нить от которых в руках необходимости.)

Нет, следовательно, такого жизненного, серьезного, даже драматического положения, которое фантазия не могла бы сделать комическим, вызывая перед нами этот простой образ. Нет другой игры, которой было бы открыто более широкое поле.

III. *Снежный ком*. — По мере того как мы подвигаемся вперед в исследовании приемов комедии, нам становится яснее роль, которую играют воспоминания детства. Эти воспоминания, быть может, меньше относятся к той или иной определенной игре, чем к применяемому в ней механическому приспособлению. Кроме того, один и тот же механизм

49

может действовать в совершенно различных играх, подобно тому как одна и та же оперная ария может повторяться во многих музыкальных фантазиях. Что здесь важно, что воспринимается умом, что переходит незаметно из детских игр в игры взрослого человека, это — *схема* комбинации или, если угодно, та отвлеченная формула, частичными применениями которой являются эти игры. Вот, например, ком снега, который катится и, катясь, все увеличивается. Мы могли бы также взять оловянных солдатиков, расставленных в ряд один за другим; если толкнуть первого, он падает на второго, который валит третьего, и чем дальше, тем положение становится все опаснее, пока все солдатики не повалятся. Или возьмем старательно построенный карточный домик: первая тронутая нами карта как бы колеблется упасть, ее потревоженная соседка решается быстрее, и разрушительная работа, ускоряясь по мере движения вперед, с головокружительной быстротой приводит к окончательной катастрофе. Все это совершенно различные примеры, но все они вызывают у нас, если так можно сказать, один и тот же отвлеченный образ — действие, которое, распространяясь все дальше и дальше, все более и более усиливается, так что причина, ничтожная вначале, с неизбежностью приводит к результатам столь же значительным, сколь и неожиданным. Откроем теперь какую-нибудь книжку с картинками для детей; мы увидим, что подобный род механизма приводит уже к комической сцене. Вот, например (беру наудачу одну из «серий Эпинала»²³), гостиня, куда стремительно входит гость; он наталкивается на даму, которая опрокидывает свою чашку чая на старого господина, последний надавливает на

оконное стекло, оно падает на улицу, на голову городовому, который поднимает на ноги всю полицию и т.д. Тот же род механизма мы видим часто в рисунках для взрослых. В «историях без слов» художников-юмористов очень часто фигурирует какой-нибудь перемещающийся предмет и связан-ные_с_ним действующие лица; от одной сцены к другой перемена в положении предмета механически ведет ко все более и более значительным изменениям отношений между действующими лицами. Перейдем теперь к комедии. Сколько смешных сцен, сколько даже комедий целиком сводятся к этому простому типу! Перечитайте рассказ Шикано в «Су-

50

тягах»²⁴: здесь одни судебные дела тянут за собой другие, как зубчатые колеса, и механизм работает все быстрее и быстрее (Расин создает впечатление возрастающего ускорения, употребляя все чаще и чаще судебные термины), пока иск, предъявленный из-за какой-то охапки сена, не лишает истца почти всего его состояния. Тот же прием мы видим в некоторых сценах «Дон Кихота», например в сцене в гостинице, где совершенно особое стечение обстоятельств приводит к тому, что погонщик наносит удар Санчо, последний наносит удар Мариторнес, на которую набрасывается хозяин гостиницы, и т.д. Перейдем, наконец, к современному водевилю. Нужно ли напоминать все те формы, которые принимает здесь эта же комбинация? Вот одна из них, которой пользуются довольно часто: какой-нибудь вещественный предмет (например, письмо) приобретает чрезвычайное значение для некоторых действующих лиц, и его во что бы то ни стало надо разыскать. Оно ускользает из рук каждый раз, когда его, казалось, уже нашли, катится через всю пьесу, нагромождая на своем пути все более важные, все более неожиданные происшествия. Все это похоже на детскую игру в гораздо большей степени, чем может показаться с первого взгляда. Это — все тот же^катящийся снежный ком;>

Основное свойство механической-камбинации заключается в том, что она обыкновенно *обратима*, то есть возвращается к своему исходному пункту. Ребенок смеется, глядя, как шар, пущенный в кегли, все опрокидывает, все разбрасывает на своем пути: ему становится еще смешнее, когда шар, проделав все свои обороты, повороты, то и дело задерживаясь на ходу, возвращается к своей исходной точке. Другими словами, только что описанный нами механизм комичен даже тогда, когда он действует прямолинейно; он становится еще комичнее, когда действует кругообразно и когда все старания действующего лица, в силу рокового сцепления причин и следствий, приводят его просто-напросто на прежнее место. И нетрудно убедиться в том, что на этой идее построено множество водевилей. Например: шляпа из итальянской соломки оказывается съеденной лошадью. В Париже имеется только одна подобная шляпа, и ее во что бы то ни стало надо найти. Из-за этой шляпы, ускользающей каждый раз, когда она бывает уже почти в руках, бегает

51

по городу главное действующее лицо, заставляя бегать с собой других лиц, тесно связанных с ним. Так магнит благодаря действию, распространяющемуся все дальше и дальше, притягивает к себе частицы железных опилок, цепляющиеся одна

за другую. И когда наконец, пройдя через целый ряд приключений, действующие лица думают, что стоят у цели, оказывается, что желанная шляпа — это та самая, которая была съедена. Ту же одиссею видим мы в другой, не менее знаменитой комедии Лабиша. Все начинается с того, что давно знакомые между собой старый холостяк и старая дева заняты своей ежедневной партией в карты. Оба они, независимо друг от друга, обратились в одно и то же брачное агентство. Преодолевая бесчисленные препятствия, попадая из одной беды в другую, они бок о бок, не подозревая этого, добиваются на протяжении всей пьесы желанного свидания и, добившись его, сходятся лицом к лицу. То же круговое движение, то же возвращение к точке отправления видим мы в одной из недавно появившихся пьес. Измученный муж думает избавиться от жены и тещи посредством развода. Он снова женится. И сложная игра перипетии женитьбы и развода приводит к нему его прежнюю жену, но еще в ухудшенном виде — в виде новой тещи.

Если принять во внимание, насколько широко распространен этот род комического, то станет понятно, почему он обратил на себя внимание некоторых философов. Прodelать длинный путь для того, чтобы совершенно неожиданно возвратиться к точке отправления, — это значит безрезультатно затратить труд. Это могло дать повод попытаться определить комическое именно таким образом. Такова, по-видимому, мысль Герберта Спенсера. Смех есть показатель того, что усилие привело к пустому месту. Уже Кант говорил: «Смех вызывается ожиданием, которое внезапно разрешается ничем». Я согласен, пожалуй, что эти объяснения приложимы к нашим последним примерам; но их пришлось бы принять с некоторыми ограничениями, потому что есть, несомненно, бесполезные усилия, которые не вызывают смеха. Но если в наших последних примерах крупная причина приводит к маленькому следствию, то только что перед этим мы приводили другие примеры, совершенно противоположного характера, в которых крупное следствие вы-

52

зывается маленькой причиной. Надо признать, что это второе объяснение было бы не лучше первого. Несоразмерность между причиной и следствием в том или ином смысле никогда не бывает непосредственным источником смеха. Мы не смеемся над тем, что в известных случаях эта несоразмерность может обнаружить, то есть, я бы сказал, над особым рода механизмом, который благодаря ей становится видимым для нас позади целого ряда следствий и причин. Забудьте об этом механизме, и вы теряете единственную путеводную нить, которая может вести вас в лабиринте комического; правилу же, которому вы следовали, быть может, и при-ложимому к нескольким специально подобранным случаям, всегда будет грозить опасность неприятной встречи с первым попавшимся примером, который может разбить его в пух и прах.

Но почему это механическое приспособление вызывает наш смех? Если жизнь отдельной личности или жизнь группы начинает представляться нам в известный момент какой-то игрой зубчатых колес, пружин и веревочек, то нам

это кажется, конечно, странным, но откуда проистекает особый характер этой странности? Почему она комична? На этот вопрос, уже встававший перед нами в самых разнообразных формах, мы дадим все тот же ответ. Тот лишенный гибкости механизм, который мы подмечаем время от времени как нечто постороннее в живой преемственности человеческих поступков, имеет для нас совершенно особый интерес, потому что в нем проявляется как *бы рассеянность* жизни. Если бы события могли беспрестанно внимательно следить за своим собственным ходом, то не было бы ни совпадений, ни столкновений, ни движений по замкнутому кругу. Все двигалось бы вперед и непрерывно развивалось. И если бы люди были всегда внимательны к окружающей их жизни, если бы мы постоянно относились критически к людям и к самим себе, то никогда не получалось бы впечатления, что нами движут пружины или веревочки. Комическое — это та сторона личности, которой она походит на вещь, те человеческие поступки, которые своей совершенно специфической косностью походят на настоящий механизм, на нечто автоматическое — словом, на движение безжизненное. Оно выражает, следовательно, известное индивидуальное или кол-

53

лективное несовершенство, требующее немедленного исправления. Смех и есть это исправление. Смех — это известный общественный жест, которым подчеркивается и пресекается особая рассеянность людей и событий.

Но это показывает нам, что надо искать объяснений дальше и выше. Мы до сих пор занимались тем, что в забавах взрослых отыскивали известные механические комбинации, которыми забавляются дети. Это был чисто эмпирический путь. Наступил момент попытаться сделать методические, законченные выводы, проникнуть к самому источнику многочисленных и разнообразных приемов комического театра, раскрыть его неизменный и основной принцип. Этот театр, говорили мы, сочетает события, ловко вводя механическое во внешние формы жизни. Определим же те существенные характерные черты, которыми жизнь, наблюдаемая извне, резко отличается от простого механизма. Нам достаточно будет затем перейти к противоположным характерным чертам, чтобы получить отвлеченную формулу, на этот раз общую и полную, всех существующих и возможных приемов комического театра.

Жизнь представляется нам как известная эволюция во времени и как известная усложненность в пространстве. Рассматриваемая во времени, она есть непрерывный прогресс существа, которое непрерывно стареет: это значит, что она никогда не возвращается назад и никогда не повторяется. Взятая в пространстве, она представляется нам в виде сосуществующих элементов, связанных между собою такими тесными внутренними узами, созданных в такой исключительной степени друг для друга, что ни один из них не мог бы принадлежать одновременно двум различным организмам; всякое живое существо есть закрытая система явлений, неспособная интерферировать с другими системами. Беспрерывное изменение

внешнего вида, неповторимость явлений, законченная индивидуальность замкнутой в самой себе серии — таковы внешние характерные черты (действительные или кажущиеся — все равно), которые отличают живое от простого механического. Возьмем противоположные стороны: мы получим три приема, которые можно назвать, если угодно, *повторением, инверсией, интерференцией серий*. Мож-

54

но легко убедиться, что это приемы, свойственные водевилю, и что других для него быть не может.

Мы найдем их прежде всего смешанными в разных дозах во всех сценах, которые мы уже рассмотрели, а в особенности в детских играх, механизм которых они воспроизводят. Мы не станем задерживаться на этом анализе. Будет полезнее исследовать эти приемы в чистом виде, на новых примерах. К тому же нет ничего легче этого, потому что в чистом виде они часто встречаются как в классической комедии, так и в современном театре.

I. *Повторение*. — Речь идет здесь не о том, о чем мы говорили выше, не о каком-нибудь слове или фразе, которые повторяет действующее лицо, а о положении, то есть о сочетании обстоятельств, которое несколько раз возобновляется в одном и том же виде, идя вразрез, таким образом, с постоянно меняющимся течением жизни. Повседневный опыт дает нам примеры такого рода комизма, но лишь в зачаточном виде. Так, например, встречаю я на улице приятеля, которого давно не видел; в этом нет ничего комического. Но если в тот же день я его встречаю снова, затем в третий и в четвертый раз, то мы оба рассмеемся над таким «совпадением». Представьте себе теперь ряд придуманных положений, дающий вам достаточно полную иллюзию жизни, и вообразите среди этого непрерывно движущегося вперед ряда одну и ту же все время повторяющуюся сцену то между одними и теми же действующими лицами, то между различными: здесь будет тоже совпадение, но еще более необыкновенное. Таковы повторения, которые мы видим на сцене. Они бывают тем комичнее, чем повторяемая сцена запутаннее и чем естественнее она проведена, — два положения, на первый взгляд друг друга исключают, примирить которые должно искусство автора.

Современный водевиль пользуется этим приемом во всех его формах. Одна из наиболее распространенных форм состоит в том, что какая-нибудь группа действующих лиц проводится, из акта в акт, через самые разнообразные положения, причем один и тот же ряд событий или приключений, между которыми существует симметричное соответствие, повторяется в совершенно новых условиях.

Во многих пьесах Мольера мы видим одно и то же соче-

55

тание событий, повторяющееся от начала до конца комедии. Так, в *«Школе жен»* автор пользуется известным эффектом в три такта: 1. Гораций рассказывает Арнольфу, как он надумал обмануть опекуна Агнесы, каковым опекуном оказывается сам Арнольф; 2. Арнольф думает, что отразил удар; 3. Агнеса обращает в пользу Горация хитрость Арнольфа. Та же правильная периодичность в *«Школе мужей»*, в

«Шалом», а особенно в «Жорже Дандене», где мы видим тот же эффект в три такта: 1. Жорж Данден замечает, что жена его обманывает; 2. Он призывает на помощь ее родителей; 3. Он же, Жорж Данден, приносит свои извинения.

Иногда одна и та же сцена происходит между различными группами действующих лиц. Тогда нередко первую группу составляют господа, а вторую — слуги. Слуги повторяют в другом тоне, менее благородном, сцену, уже разыгранную господами. «Амфитрион», а отчасти и «Любовная досада» построены по этому плану. В небольшой забавной комедии Бенедикса²⁵ «Упрямство» видим обратный порядок: господа воспроизводят сцену упрямства, пример которого дали им слуги.

Но каковы бы ни были действующие лица, попадающие в те или иные одинаковые положения, существует, по-видимому, глубокое различие между классической комедией и современным театром. Вводить в события известный математический порядок, сохраняя за ними внешний вид правдоподобия, то есть жизни, — такова обычно цель и той, и другого. Но употребляемые при этом средства различны. В водевилях по большей части стараются влиять непосредственно на ум зрителя. Действительно, как бы ни было необычайно совпадение, оно становится приемлемым уже по одному тому, что будет принято; мы же примем его, если нас постепенно подготовят к этому. Так действуют часто современные авторы. Напротив, в пьесах Мольера повторению придадут естественность не отношение зрителя, а отношения между самими действующими лицами — каждое из этих действующих лиц представляет собой известную силу, действующую в известном направлении, и так как эти силы при постоянном направлении необходимо слагаются между собою одинаковым образом, одно и то же положение повторяется. Комедия положений, понимаемая таким образом,

56

очень близка к комедии характеров. Она заслуживает названия классической, если справедливо, что классическое искусство — это то, которое не ставит себе целью извлечь из следствия больше, чем оно вложило в причину.

II. *Инверсия*. — Второй прием настолько аналогичен первому, что мы ограничимся его определением, не останавливаясь на его применении. Представьте себе нескольких лиц в известном положении: вы получите комическую сцену, если сделаете так, что данное положение превратится в свою противоположность, а роли переменятся. В таком роде написана двойная сцена спасения в «Путешествии Пер-ришона»²⁶. Но даже нет необходимости, чтобы обе симметричные сцены разыгрывались на наших глазах. Нам могут показать только одну из них, раз есть уверенность, что мы можем себе представить противоположную ей. Так, мы смеемся над подсудимым, который читает нравоучение судье, над ребенком, который пытается поучать своих родителей, наконец, над всем, что находит себе место в рубрике «мир наизнанку».

Часто выводится человек, который расставляет кому-нибудь сети и сам же в них ловится. История преследователя, ставшего жертвой своего преследования, обманутого обманщика составляет основу многих комедий. Мы находим ее уже в

старинных фарсах. Адвокат Пателен²⁷ учит клиента, как надуть судью; клиент пользуется той же уловкой, чтобы не заплатить адвокату. Сварливая жена требует, чтобы муж исполнял всю работу по дому, и составляет для него подробнейший список обязанностей. Когда она падает в чан, муж отказывается вытащить ее оттуда, говоря: «Этого нет в твоём списке». Новейшая литература дала очень много вариаций на тему «обокраденный вор». В ней, в сущности, всегда действующие лица обмениваются ролями, создавшееся же положение обращается против того, кто его создал.

Здесь может быть проверен закон, на применение которого мы уже указывали не один раз. Часто воспроизводимая комическая сцена переходит в разряд «категорий», образцов. Она становится забавной сама по себе, независимо от тех причин, которые сделали ее смешной для нас. Тогда новые сцены, которые сами по себе не комичны, смогут вызывать наш смех, если они похожи в каком-нибудь отношении на

57

эту сцену. Они более или менее смутно вызовут в нашем воображении образ, который известен нам как смешной. Они найдут себе место в том разряде, к которому относится официально признанный тип смешного. Подобного рода — сцена с «обокраденным вором». Она излучает комизм, заключающийся в ней, на множество других сцен. Она делает смешной всякую неудачу, которая постигает пострадавшего по его же собственной вине, — какова бы ни была эта вина, какова бы ни была беда, — даже каждый намек на подобную неудачу, каждое слово, напоминающее о ней. Фраза: «Ты этого хотел, Жорж Данден»²⁸ — не была бы вовсе забавной, если бы ее не сопровождали отголоски смешного.

III. Мы достаточно сказали о повторении и об инверсии. Мы переходим теперь к интерференции серий. Это — комический эффект, вывести формулу которого очень трудно вследствие необыкновенного разнообразия форм, в которых она проявляется на сцене. Вот, может быть, как следовало бы его определить: *положение комично всегда, когда оно принадлежит одновременно к двум совершенно независимым сериям событий и может быть истолковано сразу в двух совершенно противоположных смыслах.*

Нам прежде всего приходит мысль о недоразумении, о ЯШ рго яю. С>ш рго яю есть действительно положение, имеющее одновременно два различных смысла: один — только возможный, тот, который придают ему актеры, другой — действительный, который придает ему публика. Мы видим действительный смысл положения, потому что нам заботливо показали его со всех сторон; каждый из актеров знает лишь одну из этих сторон: отсюда — ошибки, отсюда их неверное понимание того, что происходит вокруг них и что они сами делают. Мы идем от этого неверного понимания к пониманию верному, колеблемся между смыслом возможным и смыслом действительным; и это-то колебание нашей мысли между двумя противоположными толкованиями прежде всего проявляется в том, что дш рго яю нас забавляет. Понятно, что некоторые философы обратили внимание именно на это колебание и кто-то из них видел даже сущность комизма в столкновении или в

сплетении двух противоположных суждений. Но их определение подходит далеко не для всех случаев, и даже там, где его можно применить, оно

58

определяет не основу комического, но лишь одно из его более или менее отдаленных последствий. Легко понять, действительно, что яш рго яйо в пьесе есть лишь частный случай явления несравненно более общего — интерференции независимых рядов событий, и что, кроме того, недоразумение смешно не само по себе, а лишь как *признак* интерференции рядов.

Действительно, во всяком яш рго яйо каждое из действующих лиц включено в ряд событий, которые его касаются, о которых оно имеет точное представление и с которыми оно сообразует свои слова и поступки. Каждый ряд, затрагивающий каждое действующее лицо, развивается независимым образом; но в известный момент они сходятся таким образом, что поступки и слова, входящие в состав одного из них, оказываются вполне подходящими и для другого. Отсюда ошибка действующих лиц, отсюда двусмысленность; но эта двусмысленность сама по себе еще не смешна; она смешна только потому, что обнаруживает совпадение двух независимых рядов. Это доказывается тем, что автор должен постоянно стараться обращать наше внимание на этот двойной факт — независимости и совпадения. И он достигает этого обыкновенно тем, что постоянно притворно грозит нам разъединить две совпавшие серии. Каждую минуту все готово рухнуть, но все снова приходит в порядок; и эта-то игра и вызывает смех в гораздо большей степени, чем колебания нашей мысли между двумя противоположными суждениями. И она вызывает наш смех, потому что обнаруживает интерференцию двух независимых рядов — этот истинный источник комического эффекта.

Таким образом, яш рго яйо может быть только частным случаем. Это одно из средств (быть может, одно из самых искусных) сделать видимой интерференцию серий; но это не единственное средство. Вместо двух современных серий можно было бы взять с таким же успехом одну серию событий давних, другую — современных; если две серии в нашем воображении интерферируют, то яш рго яйо уже не будет, а между тем тот же комический эффект будет продолжаться. Возьмите Бонивара²⁹ и его заключение в Шильонском замке, пусть это будет первый ряд фактов. Представьте себе затем, что Тартарена, путешествующего по Швейцарии, задер-

59

живают, сажают в тюрьму: это — второй ряд, независимый от первого. Представьте себе теперь, что Тартарена приковывают к той же цепи, к которой был прикован Бонивар, и что их судьбы на мгновение совпадают; вы получите очень забавную сцену, одну из самых забавных, какие только создала фантазия Доде. Многие события героико-комическо-го жанра могли бы быть разобраны таким же образом. Перенесение старого в условия современности всегда смешно и имеет своим источником ту же мысль.

Лабриш пользовался этим приемом в различных формах. Иногда он начинает с того, что устанавливает независимые ряды и забавляется, интерферируя их потом;

он берет какую-нибудь обособленную группу, например свадьбу, и неожиданно переносит ее в какую-нибудь совершенно чуждую ей среду, временно войти в которую позволяют ей некоторые случайные совпадения. Иногда у него на протяжении всей пьесы фигурирует одна и та же система действующих лиц, но некоторым из них приходится скрывать что-нибудь, сговариваться между собой — словом, разыгрывать свою маленькую комедию внутри большой, общей: каждую минуту одна из этих двух комедий грозит расстроить другую, потом все улаживается и совпадение двух рядов восстанавливается. Иногда, наконец, он вставляет ряд чисто воображаемых событий в ряд событий подлинных, например, прошлое, которое нужно скрыть, беспрестанно врывается у него в настоящее, но каждый раз удается примирять его с положениями, которые оно должно было, казалось, совершенно расстроить. И всегда мы видим два независимых ряда событий и их частичное совпадение.

Мы не пойдем дальше в разборе приемов водевиля. Будет ли это интерференция рядов, инверсия или повторение, цель, как мы видим, во всех этих случаях одна и та же: получить то, что мы называем *механизацией* жизни. Берут систему действий и отношений и повторяют ее в одном и том же виде, или перевертывают ее вверх дном, или переносят ее всю целиком в другую систему, с которой она частично совпадает, — проделывают всевозможные операции, сводящиеся к тому, чтобы уподобить жизнь механизму, повторяющему непрерывно одно и то же, с обратными движениями и с частями, которые могут быть заменены другими. Действи-

60

тельная жизнь есть водевиль в той мере, в какой она естественным образом порождает совершенно однородные действия, и, следовательно, в той мере, в какой она забывается, потому что если бы она всегда была внимательна, то она представляла бы собою непрерывность разнообразия, необратимый прогресс, нераздельное единство. Вот почему комизм событий можно определить как рассеянность вещей, точно так же как комическое в характере отдельной личности всегда зависит — как мы уже указывали и как впоследствии докажем — от известной рассеянности, составляющей основную черту данной личности. Но эта рассеянность событий случайна. Ее эффекты слабы. И она, во всяком случае, непоправима, так что смеяться над ней нет смысла. Вот почему и не могло бы прийти на ум усугублять ее, возводить в систему, создавать для нее особое искусство, если бы смех не был всегда удовольствием и если бы люди не схватывали на лету малейший повод посмеяться. Этим и объясняется существование водевиля, который относится к действительной жизни так, как картонный плясун к двигающемуся человеку; он — очень искусственное преувеличение известной природной косности вещей. Нить, связывающая его с действительной жизнью, очень хрупка. Это только игра, подчиненная, как и всякие другие игры, заранее принятому условию. Комедия характеров имеет более глубокие корни в жизни. Ею главным образом мы займемся в последней части нашего исследования. Но мы должны предварительно

рассмотреть еще один род комического, который походит во многих отношениях на комическое, присущее водевиллю, а именно комическое, заключающееся в словах.

П

Может быть, покажется несколько искусственным, если мы выделим комическое, заключающееся в словах, в особую категорию, потому что большинство комических эффектов, которые мы рассматривали до сих пор, выражалось при посредстве речи. Но надо делать различие между комическим, которое речь выражает, и комическим, которое речь создает. Первое еще может быть переведено с одного языка на другой, хотя оно и может потерять большую часть своей

61

выразительности, переходя в новую общественную среду, иную по своим нравам, по своей литературе, а главное, по своим идейным ассоциациям. Второй же вид комического обыкновенно непереволим. Тем, что он есть, он всецело обязан строению фразы или подбору слов. Он не выражает посредством речи известных частных видов рассеянности людей или событий. Он подчеркивает рассеянность самого языка. Комическим становится здесь сам язык.

Правда, фразы составляются не сами собой, и если мы смеемся над ними, то мы смеемся как бы и над их автором. Но это последнее условие не необходимо. Фраза, слово обладают независимой способностью вызывать смех. Это доказывается тем, что в большинстве таких случаев нам было бы очень трудно сказать, над кем мы смеемся, хотя мы иногда и чувствуем смутно, что наш смех кем-то вызван.

Этот кто-то не всегда, впрочем, то лицо, которое говорит. Здесь необходимо иметь в виду важное различие между *остроумным* и *смешным*. Можно склоняться к тому мнению, что слово бывает комично, когда оно вызывает смех над сказавшим его, и остроумным, когда оно вызывает наш смех над третьим лицом или над нами самими. Но чаще всего мы не можем решить, комично ли слово или остроумно. Оно просто вызывает смех.

Быть может, следовало бы, прежде чем идти дальше, определить точнее, как надо понимать остроумие. Остроумное слово всегда вызывает у нас по крайней мере улыбку, так что очерк о смехе не был бы полон, если бы мы не выяснили природу остроумия, его сущность. Но я боюсь, как бы эта сущность, подобно некоторым легко испаряющимся эссенциям, не рассеялась при свете.

Заметим прежде всего, что слово «остроумие» имеет два смысла— один более широкий, другой более узкий. В самом широком смысле слова остроумие есть, как мне кажется, известная способность мыслить *драматически*. Вместо того чтобы пользоваться своими идеями как безразличными символами, остроумный человек их видит, слышит, а главное — заставляет их разговаривать между собой подобно людям. Он выводит их на сцену, а отчасти и сам выходит на нее. Остроумный народ всегда непременно любит театр. Каждый остроумный человек — всегда немножко поэт, как каждый

62

чтец — немножко актер. Я делаю это сближение умышленно, потому что

нетрудно установить пропорцию между этими четырьмя членами. Чтобы хорошо читать, достаточно владеть интеллектуальной стороной сценического искусства; но чтобы хорошо играть, надо быть артистом всей душой, всем существом. Поэтическое творчество тоже требует известного самозабвения, чем не грешит обыкновенно остроумный человек. Личность последнего всегда проглядывает из-за его слов и действий. Он не поглощается ими целиком, он вкладывает в них только свой ум.

Следовательно, каждый поэт может, если пожелает, выказать себя остроумным человеком. Ему не нужно ничего приобретать для этого, он может при этом даже кое-что потерять. Ему достаточно дать своим мыслям разговаривать между собой «так, ради удовольствия». Ему надо для этого только ослабить двойную связь, которая соединяет его мысли с чувствами и его душу с жизнью. Одним словом, он превратится в остроумного человека, если захочет быть поэтом не умом и сердцем, а только умом.

Но если остроумие есть вообще способность смотреть на вещи зияе Шеап, то естественно, что его особенно должна привлекать одна разновидность драматического искусства — комедия. Отсюда — более узкий смысл этого слова — единственный, впрочем, который интересует нас с точки зрения теории смеха. Под *остроумием* мы будем подразумевать известную способность набрасывать мимоходом комические сценки, но набрасывать так ловко, легко и быстро, чтобы все уже было кончено, когда мы начнем только замечать происходящее. Кто актеры этих сцен? К кому обращается остроумный человек? Прежде всего, к своим же собеседникам, когда его слова есть ответ одному из них; часто — к отсутствующему лицу, предполагая, что отвечает на слова, обращенные к нему. Еще чаще — ко всем вообще, иначе говоря, к тем или иным общепринятым мнениям, на которые он нападает, превращая в парадокс какую-нибудь ходячую мысль или пользуясь каким-нибудь обычным оборотом речи, пародируя какую-нибудь цитату или пословицу. Сравните эти маленькие сценки между собой, и вы увидите, что это почти всегда вариации на хорошо известную нам тему — тему об «обокраденном воре». Берется какая-нибудь метафора,

63

фраза, рассуждение и обращается против того, кто их произносит или мог бы произнести таким образом, чтобы это лицо сказало то, чего оно само не хотело сказать, и как бы само поймало себя в западню. Но тема об «обокраденном воре» не единственно возможная. Мы рассмотрели уже много видов комического; среди них нет ни одного, который нельзя было бы отточить в стрелу остроумия.

Итак, всякое остроумное слово поддается анализу, для которого мы можем сейчас же дать, так сказать, рецепт. Вот он. Возьмите это слово, расширьте его сначала до размеров сценки в лицах, определите затем ту категорию комического, к которой эта сцена могла бы принадлежать; вы сведете таким образом остроумное слово к его простейшим элементам и получите полное его объяснение.

Применим этот метод к одному классическому примеру. «У меня болит ваша грудь», — писала г-жа де Севинье³⁰ своей больной дочери. Вот остроумная фраза. Если наша теория верна, то нам достаточно будет подчеркнуть эту фразу, усилить ее

и расширить до размеров комической сцены. И мы имеем подобную сценку в совершенно готовом виде в пьесе «Любовь-целительница» Мольера. Самозванец-врач Клитандр, приглашенный лечить дочь Станареля, довольствуется тем, что щупает пульс самого Станареля, после чего, основываясь на симпатии, которая должна существовать между отцом и дочерью, объявляет без колебаний: «Ваша дочь действительно больна!». Вот вам пример перехода от остроумного к комическому. Чтобы дополнить наш анализ, нам достаточно выяснить, чем, собственно, комична идея — ставить диагноз болезни ребенка, выслушав его отца или мать. Но мы знаем, что одна из существенных форм комической фантазии состоит в том, что она представляет живого человека картонным плясуном и что часто, с целью внушить нам этот образ, нам показывают двух или нескольких человек, разговаривающих и поступающих так, как если бы они были связаны между собой невидимыми нитями. Не эту ли мысль внушают нам здесь, предлагая материализовать, так сказать, симпатию, существующую, по нашему мнению, между дочерью и отцом? Мы вполне понимаем теперь, почему авторы исследований об остроумии ограничивались указанием на необыкновенную сложность понятий, обозна-

64

чаемых этим словом, и никогда не могли дать его определения. Существует много способов быть остроумным — столько же, сколько способов не быть остроумным. Как же подметить общее между ними, если не начать с определения общего отношения остроумного к комическому? Но как только это отношение будет установлено, все станет ясно. Между комическим и остроумным окажется тогда то же отношение, что между законченной сценой и беглым наброском сцены, еще подлежащей разработке. Сколько форм может принять комическое, столько же есть и соответствующих разновидностей остроумия. Прежде всего, следовательно, надо определить комическое во всех его формах и нащупать нить (что уже довольно трудно), ведущую от одной формы к другой. Тем самым будет произведен и анализ остроумного, которое окажется не чем иным, как тем же комическим, но более легким, как испарения жидкости легче этой последней. Следовать же обратному методу, искать непосредственную формулу остроумного — значит идти на верную неудачу. Что сказали бы о химике, который, имея у себя в лаборатории сколько угодно всяких веществ, вздумал бы изучать только следы их в атмосфере?

Но это сравнение между остроумным и комическим указывает нам вместе с тем путь, которому надо следовать при изучении комизма слов. Действительно, с одной стороны, мы видим, что нет существенной разницы между комическим выражением и остроумным, с другой же стороны, остроумное слово, хотя и связанное с каким-нибудь образным выражением речи, вызывает всегда неясный или яркий образ какой-нибудь комической сцены. Это значит, что комическое речи должно точка в точку соответствовать комическому действию и положению и что оно есть не что иное, как проекция последнего на плоскости слов, если так можно выразиться. Возвратимся же к комическому действию и положению. Рассмотрим главные приемы,

посредством которых оно получается. Применим эти приемы к подбору слов и к построению фраз. Мы получим таким образом все возможные формы комического слова и все разновидности остроумия.

I. Позволить себе под влиянием косности или инерции сказать или сделать то, чего не хотел, — таков, как мы зна-

65

Зак. 854

I

ем, один из важнейших источников комизма. Вот почему смеются над рассеянностью. Вот почему смеются также над косностью, негибкостью — одним словом, над механичностью в жестах, позах и даже в чертах лица. Замечается ли этот вид косности в языке? Да, без сомнения, потому что существуют готовые формулы и стереотипные фразы. Человек, который постоянно говорил бы таким языком, был бы непременно смешон. Но чтобы фраза сама по себе, независимо от того, кто ее произносит, была комической, недостаточно, чтобы она была стереотипной, надо еще, чтобы по ней мы могли узнать не колеблясь, что она сказана автоматически. А это возможно только тогда, когда фраза включает в себе явную нелепость, какое-нибудь очевидное заблуждение, особенно же — противоречие в понятиях. Отсюда общее правило: *всякий раз, когда в форму общеупотребительной фразы вкладывается нелепая мысль, получается комическая фраза.*

«Ce zãge ez1 le p!ш Беаи Јоиг ee та У1е»*, — говорит Прю-дом³¹. Переведите эту фразу на английский или немецкий язык, она окажется просто нелепой, тогда как по-французски она — комична. Происходит это оттого, что выражение «прекраснейший день моей жизни» — одно из стереотипных выражений, к которым наше ухо привыкло. Чтобы сделать ее комичной, достаточно, следовательно, ясно обнаружить автоматизм произносящего ее лица. Мы достигаем этого, вкладывая в нее нелепость. И нелепость здесь ни в коем случае не есть источник комизма. Она лишь очень простой и очень действенный способ раскрыть нам этот комизм.

Мы привели только одну фразу Прюдома. Но большинство приписываемых ему фраз построено по тому же образцу. Прюдом — это человек стереотипных фраз. А так как они имеются во всяком языке, то высказывания Прюдома можно переложить на другой язык, но очень редко можно перевести.

Иногда не сразу можно заметить банальность фразы, под прикрытием которой проходит перед нами нелепость. «Я не люблю работать в промежутках между часами, назначенными для еды», — сказал один лентяй. Эта фраза не была бы

*«Эта сабля — прекраснейший день моей жизни».

66

смешной, если бы на выручку не являлось правило гигиены: «Не следует есть в промежутках между часами, назначенными для еды».

Иногда получается комизм более сложный. Вместо одной банальной фразы бывают две или три, вплетенные одна в другую. Возьмем, например, следующую фразу одного из персонажей Лабиша: «Только Бог имеет право убить себе подобного».

Мне кажется, что здесь использованы два общеизвестных положения: «Только Бог располагает жизнью людей» и: «Преступление со стороны человека убить себе подобного». Но эти два положения соединены так, чтобы обмануть наш слух и произвести на нас впечатление одной из тех фраз, которые повторяются и воспринимаются совершенно машинально. Отсюда — некоторая вялость нашего внимания, которое внезапно пробуждается нелепостью.

Этих примеров достаточно, чтобы понять, каким образом одна из наиболее важных форм комического проектируется в упрощенном виде на плоскости языка. Перейдем теперь к менее общей форме.

II. «Мы всегда смеемся, если наше внимание отвлекается в сторону физических качеств человека, тогда как речь идет о его духовной стороне» — таков закон, установленный нами в первой части нашего исследования. Применим его к языку. Можно сказать, что большая часть слов имеет смысл *физический* или смысл *духовный*, смотря по тому, употребляем ли мы их в собственном или переносном значении. Всякое слово означает прежде всего конкретный предмет или материальное действие; но, мало-помалу одухотворяясь, смысл слова может перейти в отвлеченное отношение или в чистую идею. И если наш закон сохраняет силу и здесь, то он должен быть выражен так: *комический эффект получается всякий раз, когда мы делаем вид, что понимаем выражение в собственном смысле, тогда как оно употреблено в переносном.* Или так: *как только наше внимание - сосредоточивается на материальной стороне метафоры, выраженная в ней мысль ^ПШовится комичной.*

«Все искусства — братья»; в этой фразе слово «братья» употреблено метафорически, чтобы подчеркнуть более или менее глубокое сходство. И слово это настолько часто употребляется таким образом, что, слыша его, мы уже не думаем

67

о том конкретном и материальном отношении, которое подразумевает всякое родство. Мы подумали бы о нем, если бы нам сказали: «Все искусства — двоюродные братья», потому что слово «двоюродный брат» реже употребляется в переносном смысле; поэтому здесь это слово приобрело бы уже легкий комический оттенок. Идите дальше, предположите, что ваше внимание будет резко привлечено материальной стороной образа благодаря тому, что будет выбрано родственное отношение, несовместимое с родом понятий, которые должны быть соединены этим родством: получится непременно комический эффект. Такова известная фраза, кажется, тоже Прюдома: «Все искусства — сестры».

«II сош! аргёз Гезрпъ («он гонится за остроумием») — так отозвались однажды в присутствии Буффле³² об одном высоко мнившем о себе господине. Если бы Буффле ответил: «II пе ГаШарега раз» («он его не поймает»), — в этом был бы намек на остроумие; но это был бы только намек, потому что слово «аНгарег» («поймать, схватить») употребляется в переносном значении почти так же часто, как слово «соипг» («бежать»), так что оно не могло бы с достаточной силой заставить нас материализовать образ двух людей, бегущих друг за другом. Желательно вам, чтобы

ответ был вполне остроумным? Тогда вам надо взять из словаря спортсмена выражение настолько конкретное, настолько живое, чтобы оно сразу заставило вас почувствовать себя действительно присутствующим на бегах. Буффле так и сделал: «...держу пари за остроумие»,— ответил он.

Мы говорили, что остроумие часто состоит в том, чтобы продолжить мысль собеседника до той точки, где она становится собственной противоположностью, и собеседник сам попадает, так сказать, в ловушку, поставленную его же собственными словами. Мы можем прибавить теперь, что такой ловушкой почти всегда оказывается метафора или сравнение, прямой смысл которых обращается против него самого. Вспомните разговор между матерью и сыном в «Мнимых добряках»³³. «Друг мой, игра на Бирже — вещь опасная. Сегодня выиграл, завтра — проиграл». — «Ну что же, я буду играть только через день». И в той же пьесе мы имеем назидательный разговор двух финансистов: «Честно ли то, что мы делаем? Ведь в конце концов мы кладем в карман деньги

68

этих несчастных акционеров...» — «А куда же нам, по-вашему, класть их?» Таким образом, комический эффект получится всякий раз, когда, расширяя значение символа или эмблемы в сторону их вещественного содержания, мы вместе с тем стараемся сохранить за таким расширенным толкованием значение символа или эмблемы. В одном очень веселом водевиле выводится чиновник из Монако, весь мундир которого покрыт медалями, тогда как ему пожалована была только одна награда: «Я поставил, — объясняет он, — мою медаль на один из номеров рулетки, и так как этот номер выиграл, то я получил право на тридцать шесть своих ставок». Разве это объяснение не похоже на замечание Жибу-айе³⁴ в комедии «Нахаль»? Говорят о сорокалетней невесте, подвенечное платье которой украшает флердоранж*. «Она имеет право на целый апельсин», — замечает Жибуайе.

Но мы никогда не кончили бы, если бы вздумали перебирать один за другим все изложенные нами законы и проверять их на том, что мы назвали плоскостью языка. Мы поступим благоразумно, если будем придерживаться трех общих положений, данных нам в предыдущей главе. Мы показали, что «серии событий» могут становиться комическими или вследствие *повторения*, или вследствие *инверсии*, или, наконец, благодаря *интерференции*. Мы сейчас увидим, что так обстоит дело и с сериями слов.

Если взять те или иные серии событий и повторить их в ином тоне или в иной среде, или же переставить их, сохраняя за ними все тот же смысл, или же смешать их таким образом, чтобы присущие каждому из них значения переплелись между собой, — это будет, говорили мы, всегда смешно, потому что это значит добиться от жизни, чтобы она позволила обращаться с собой как с чем-то механическим. Но мысль есть также нечто живое. И язык, который выражает мысль, должен бы быть таким же живым, как и сама мысль. Понятно поэтому, что фраза станет смешной, если, будучи перевернута, она приобретает новый смысл, или если она выражает безразлично две совершенно независимые системы идей, или, наконец, если она выражает какую-

нибудь идею в тоне, не соответствующем этой последней. Таковы,
Флердоранж — цветы апельсинового дерева (*Примеч. пер.*).

69

действительно, три основных закона того, что можно было бы назвать *комическим преобразованием предложений*. Мы покажем это на нескольких примерах.

Заметим, прежде всего, что эти три закона далеко не одинаково важны с точки зрения теории комического. *Инверсия* — прием наименее интересный. Но его, должно быть, легко применять, так как я заметил, что профессиональные остряки, услышав какую-нибудь фразу, сейчас же пытаются придать ей иной смысл, переставляя в ней для этого слова, ставя, например, подлежащее на место дополнения, а дополнение на место подлежащего. Этим приемом нередко пользуются для того, чтобы в более или менее шутливой форме опровергнуть какую-нибудь мысль. В одной из комедий Лабиша одно действующее лицо кричит верхнему жильцу, который бросает сор на его балкон: «Зачем вы вытряхиваете свою трубку на мой балкон?». На это голос жильца отвечает: «Зачем вы подставляете свой балкон под мою трубку?». Подобных примеров можно привести сколько угодно, но я не буду на них останавливаться.

Интерференция двух систем идей в одной и той же фразе служит неисчерпаемым источником забавных эффектов. Есть много способов получить подобную интерференцию, то есть придать одной и той же фразе два независимых значения, которые накладываются одно на другое. Ниже всех среди них стоит каламбур. В каламбуре одна фраза на первый взгляд имеет два независимых значения; но это только так кажется, в действительности же здесь имеются две различные фразы, составленные из различных слов, причем обыкновенно стараются показать, что смешивают слова, пользуясь тем, что они одинаково звучат. От каламбура можно незаметно перейти к настоящей игре слов. Здесь две системы идей действительно заключаются в одной и той же фразе, и мы имеем дело с одними и теми же словами; мы пользуемся различными значениями, которые может иметь одно и то же слово, особенно при переходе от его прямого смысла к переносному. Поэтому часто можно найти лишь самую незначительную разницу между игрой слов, с одной стороны, и поэтической метафорой или назидательным сравнением — с другой. Тогда как назидательное сравнение и яркий поэтический образ всегда обнаруживают прочную

внутреннюю согласованность между языком и природой, этими двумя параллельными сторонами жизни; игра слов, скорее, вызывает мысль о некоторой небрежности языка, который словно забыл на мгновение о своем истинном назначении и вознамерился приспособлять окружающее к себе, вместо того чтобы самому к нему приспособляться. Игра слов всегда выдает минутную *рассеянность* языка, и именно в этом ее забавность.

Инверсия и интерференция — это, в сущности, игра остроумия, сводящаяся к игре слов. Гораздо глубже комизм, создаваемый *перемещением*. Действительно,

перемещение в разговорном языке есть то же, что повторение в комедии.

Мы указывали уже, что повторение — излюбленный прием классической комедии. Оно состоит в таком расположении событий, при котором какая-нибудь сцена воспроизводится или теми же лицами в новых условиях, или новыми лицами в тех же условиях. Так, например, прислуга разыгрывает более грубым языком сцену, уже сыгранную господами. Возьмите теперь несколько мыслей, выраженных соответствующим им стилем и находящихся, следовательно, в своей естественной среде. Если вы придумаете способ перенести их в иную среду, сохраняя их прежние взаимные отношения, или, другими словами, если вы выразите их совершенно иным слогом и переложите их на другой тон, то получите комедию языка, сам язык будет комичен. Вовсе нет надобности при этом давать действительно оба выражения одной и той же мысли — выражение, полученное при перемещении, и выражение естественное. Мы ведь знаем естественное выражение, потому что нам его подсказывает инстинкт. Следовательно, изобретательность в комическом должна направиться на другое выражение, и только на него. Раз это второе выражение нам дано, мы сами найдем первое. Отсюда следующее общее правило: *комический эффект получится всякий раз, когда мы переложим естественное выражение какой-нибудь мысли на другой тон.*

Способы переложения так многочисленны и разнообразны, язык так богат последовательными оттенками тонов, комическое может пройти через такое множество степеней, ачиная с самого плоского шутовства и кончая самыми утонченными формами юмора и иронии, что мы отказываемся

71

70

их перечислять. Достаточно будет, установив правило, дать несколько более важных его применений.

Прежде всего, мы различаем два крайних тона: торжественный и обыденный. Наиболее сильные эффекты получатся при простом переложении с одного тона на другой. Отсюда два противоположных направления комической фантазии.

Перелагая торжественное на обыденное, мы получаем пародию. Пародия, таким образом определенная, получается и в тех случаях, когда обыденными словами выражена одна из таких мыслей, которую, хотя бы в силу привычки, принято выражать другим стилем. Примером может служить следующее описание восхода солнца, цитируемое Жан-Полем Рихтером³⁵: «Небо начало меняться из черного цвета в красный, подобно раку, который варится». Тот же эффект, заметим, получается, когда о чем-нибудь античном говорят современным слогом, потому что классическая древность окружена ореолом поэзии.

Именно комизм пародии, несомненно, подал мысль некоторым философам, в частности Александру Бэну, определить комическое вообще *как уничижение*. Смешное получается в тех случаях, «когда предмет, некогда почитавшийся, изображают нам как нечто незначительное, презренное». Но если наш анализ правилен, то

уничужение есть лишь одна из форм переложения и само переложение есть лишь один из способов вызвать смех. Этих же способов имеется бесчисленное множество, и источник смеха надо искать гораздо выше. Впрочем, не заходя так далеко, можно видеть, что если переложение торжественного в тривиальное, лучшего в худшее комично, то переложение обратное может оказаться еще более комичным.

Оно встречается так же часто, как и первое. И можно, мне кажется, различать две главные формы его, смотря по тому, относится ли оно к *величине* предметов или к их *значению*.

Говорить о мелких вещах так, как если бы они были большими, вообще говоря, значит *преувеличивать*. Преувеличение всегда будет комичным, если оно длительно, а особенно если к нему прибегают систематически; действительно, в этом случае оно выступает как способ переложения на другой тон. Оно так успешно вызывает смех, что некоторые ав-

торы определяли комическое как преувеличение, подобно тому как другие определяли его как униужение. В действительности же преувеличение, совершенно так же как и униужение, есть лишь известная форма известного вида комического. Но это очень яркая форма комического. Она породила героико-комический эпос; жанр этот, правда, несколько устарел, но его следы встречаются везде, где преувеличение является обычным. О хвастовстве можно сказать, что часто именно его героико-комический пафос вызывает наш смех.

Более искусственным, но и более утонченным является переложение низкого в высокое, относящееся к значению вещей, а не к их величине. Выражаться прилично о неприличном, взять какое-нибудь скабрзное положение, какое-нибудь грубое занятие, пошлое поведение и описывать их в выражениях строгой гезресШЬШу* — это обыкновенно комично. Я умышленно употребляю английское слово: самый прием этот — английский. Бесчисленные примеры его можно встретить у Диккенса, Теккерея, вообще в английской литературе. Заметим мимоходом: сила эффекта не зависит здесь от его продолжительности. Иногда достаточно одного слова, лишь бы это слово раскрывало перед нами целую систему переложения, приложенную к известной среде, и обнаруживало безнравственность, организованную, так сказать, на началах нравственности. Я приведу только замечание важного чиновника одному из своих подчиненных у Гоголя: «Смотри! Не по чину берешь!»³⁶.

Резюмируем сказанное: существует два крайних предела сравнения — очень большое и очень маленькое, наилучшее и наихудшее, — между которыми возможно перемещение в том или другом направлении. Суживая постепенно промежуток между ними, мы будем получать пределы с контрастом все менее и менее резким и эффекты комического переложения все более и более тонкие.

Наиболее общим из этих противоположений будет, может быть, противоположение реального идеальному, того, что есть, тому, что должно быть. И здесь переложение может совершаться в двух противоположных направлениях. Иног-

*Респектабельность (англ.).

73

72

да, притворяясь, говорят о должном как о существующем в действительности: в этом состоит *ирония*. Иногда, напротив, подробно и тщательно описывают существующее как должное. Это — любимый прием *юмора*. Юмор, в таком определении, противоположен иронии. Оба они — формы сатиры, но ирония — прием ораторский, а юмор имеет научную видимость. Ирония усиливается по мере того, как говорящий все более и более воодушевляется идеей блага, которое должно быть; вот почему ирония может внутренне воспламениться до того, что становится своего рода сгущенным красноречием. Юмор же усиливается по мере того, как мы спускаемся все ниже и ниже в самые глубины зла существующего, чтобы с холодным бесстрашием отметить все его особенности. Многие авторы, между прочим и Жан-Поль, замечают, что юмор имеет склонность ко всему конкретному — к технически л подробностям, к точным фактам. Если наш анализ правилен, то это не случайная черта юмора, а самая его сущность. Юморист — это моралист в тоге ученого, своего рода анатом, рассекающий труп только для того, чтобы внушить нам отвращение к нему; и юмор, в том узком смысле, в каком мы берем это слово здесь, есть перемещение морального в научное.

Суживая еще более расстояние между предельными категориями, перемещаемыми одна в другую, мы будем получать системы комического переложения все более и более специальные. Так, некоторые профессии имеют свой особый технический язык; сколько получается комических эффектов при переложении на этот профессиональный язык понятий из повседневной жизни! Равно комично распространение делового языка на светские отношения, например следующая фраза одного из персонажей Лабиша, относящаяся к полученному им пригласительному письму: «Ваше дружеское от 3-го истекшего» — и перелагающая таким образом обычную коммерческую формулу: «Ваше почтенное от 3-го текущего». Этот род комического может, впрочем, достичь особенной глубины, когда он показывает уже не профессиональную привычку, а какой-нибудь нравственный порок. Вспомните сцены в «Мнимых добряках» и в «Семье Беностон», в которых о замужестве говорится как о сделке и

вопросы чувства обсуждаются в выражениях строго коммерческих.

Но мы подходим здесь к пункту, в котором особенности языка только передают особенности характера; более подробным образом мы займемся им в следующей главе. И как и следовало ожидать и как можно было предвидеть на основании всего предыдущего, комическое слово близко следует за комическим положением и теряется, вместе с этим видом комического, в комическом характере. Язык дает комические эффекты только потому, что он есть дело человека и приспособлен, насколько возможно точно, к формам человеческого мышления. Мы

чувствуем в нем нечто, живущее нашей жизнью; и если бы эта жизнь языка была полна и совершенна, если бы в ней не было ничего застывшего, если бы, одним словом, язык был организмом строго единым, неспособным раскалываться на независимые организмы, комизм был бы чужд ему, как был бы он чужд и душе, живущей жизнью гармонически слитной, нераздельной, подобной спокойной водной глади. Но нет пруда, на поверхности которого не плавали бы сухие листья, нет такой человеческой души, на которой не откладывались бы привычки, делающие ее косной по отношению к себе самой и тем самым делающие ее косной по отношению к другим, нет, наконец, языка настолько гибкого, настолько глубоко живого, настолько выдержанного в целом и в каждой своей части, способного отбросить все *шаблонное* и противостоять механическим операциям перестановки, переложения и т.п., которые мы вздумали бы производить над ним, как над вещью. Косное, шаблонное, механическое в их противоположении гибкому, вечно изменяющемуся, живому; рассеянность в противоположении собранности, наконец, автоматизм в противоположении свободной действенности — вот в общем то, что подчеркивает и стремится исправить смех. Светом этой идеи освещался наш путь, когда мы только приступили к анализу комического. Он светил нам на всех трудных поворотах нашего пути. С помощью этой же идеи мы предпримем теперь исследование более важное и, надеемся, более поучительное. Мы намерены перейти к изучению комических характеров, точнее — к определению существенных УСЛОВИЙ комедии характеров, но стараясь при этом, чтобы

75

74

I

это изучение позволило нам выяснить истинную природу искусства, а также общее отношение искусства к жизни.

Глава третья КОМИЧЕСКОЕ ХАРАКТЕРА

Мы проследили комическое по всему его сложному пути, наблюдая, как оно просачивается в формы, позы, жесты, положения, действия, слова. Переходя к анализу комических *характеров*, мы приступаем к самой важной части нашей работы. Она была бы и самой трудной, если бы мы поддались искушению определить смешное на нескольких особенно ярких и, следовательно, грубых примерах; тогда, по мере того как мы поднимались бы к самым высоким проявлениям комического, факты на наших глазах проскальзывали бы сквозь слишком широкие петли определения, которое не могло бы их захватить. Но мы следовали, в действительности, обратному методу: мы направляли свет сверху вниз. Будучи убеждены в том, что смех имеет общественный характер и общественное значение, что комическое выражает прежде всего известную непригодность личности к обществу, что комическое связано с человеком и только с ним, — мы прежде всего сосредоточили наше внимание на человеке и его характере. Трудность заключалась, скорее, в объяснении того, каким образом смех вызывается не только характером, но и

чем-то другим и каковы те неуловимые проникновения, соединения или смешения, посредством которых комическое может прокрасться в простое движение, в какое-нибудь безличное положение, в отдельную фразу. Этим мы занимались до сих пор. Мы брали металл в чистом виде, и все наши усилия направлялись на то, чтобы восстановить руду. Теперь мы будем изучать сам металл. Это не представит никаких затруднений, потому что на этот раз мы будем иметь дело с простым элементом. Присмотримся к

нему поближе и посмотрим, как он реагирует на все остальное.

Существуют, говорили мы, душевные состояния, которые волнуют нас, как только мы о них узнаем, радости и печали, которым мы сочувствуем, страсти и пороки, которые вызывают скорбное недоумение, ужас или сожаление в тех, кто созерцает их, — словом, чувства, которые посредством сопереживания переходят от одной души к другой. Все это затрагивает самую сущность жизни. Все это — серьезно и иногда даже трагично. Комедия может начаться только там, где личность другого человека перестает нас трогать. И она зарождается вместе с тем, что можно назвать *косностью по отношению* к общественной жизни. Человек комичен, когда идет автоматически по своему пути и не думает, что может столкнуться с другими людьми. Тогда является смех, чтобы избавить его от рассеянности и вывести из мечтательности. Если позволительно сравнивать великое с малым, то напомним, что происходит при поступлении в наши школы. Когда поступающий прошел через пытки экзаменов, ему надо храбро вынести еще и другие: ему их готовят его старшие товарищи, чтобы приспособить его к новой среде, в которую он вступает, чтобы сделать его, как говорится, шелковым. Всякое маленькое общество, которое образуется в недрах большого, стремится, направляемое смутными инстинктами, найти способ исправления и сглаживания косности привычек, которые усвоены в другой среде и должны быть изменены. Общество в собственном смысле действует таким же образом. Каждый его член должен быть внимателен к окружающему, должен приспособляться к среде, а не замыкаться в самом себе, в своем внутреннем мире, как в башне из слоновой кости. Вот почему оно старается, чтобы всегда над каждым реяла если не угроза наказания, то хотя бы перспектива унижения, которое, как бы оно ни было незначительно, все-таки пугает. Такова должна быть роль смеха. Всегда несколько обидный для того, кого он преследует, смех действительно есть нечто вроде меры общественной выучки.

Отсюда — двойственный характер комического. Оно не принадлежит целиком ни искусству, ни жизни. С одной стороны, люди и их реальная жизнь никогда не вызывали бы нашего смеха, если бы мы не были способны смотреть на

77

76

них как на представление, которое мы видим из нашей ложи; они становятся смешными, на наш взгляд, только потому, что разыгрывают перед нами комедию. Но, с другой стороны, даже в театре удовольствие, доставляемое нам смехом, не есть

удовольствие чистое, то есть исключительно эстетическое, вполне бескорыстное. К нему всегда примешивается некоторая задняя мысль, которая имеется для нас у общества, если ее нет у нас самих. В нем всегда есть скрытое намерение унижить и тем самым, правда, исправить, по крайней мере внешне. Вот почему комедия ближе к реальной жизни, чем драма. Чем величественнее драма, тем глубже обработка, которой поэт должен был подвергнуть действительную жизнь, чтобы выделить из нее трагическое в чистом виде. Комедия, наоборот, только в самых низших своих видах, в водевиле и фарсе, резко расходится с жизнью: чем выше она поднимается, тем больше стремится слиться с нею, и в действительной жизни бывают сцены настолько близкие к высшим видам комедии, что театр мог бы воспользоваться ими, не изменяя в них ни одного слова.

Отсюда следует, что элементы комического характера будут на сцене те же, что и в жизни. Каковы они? Нам нетрудно будет выделить их.

Не раз говорилось, что именно *легкие* недостатки наших ближних вызывают наш смех. Я признаю, что в этом мнении есть большая доля правды, и тем не менее я не могу его признать вполне правильным. Прежде всего, что касается недостатков, то довольно трудно провести границу между незначительным и крупным; быть может, не потому недостаток незначителен, что вызывает наш смех, а потому, что он вызывает наш смех, мы его находим незначительным, ничто не обезоруживает так, как смех. Но можно пойти дальше, можно сказать, что есть недостатки, над которыми мы смеемся, зная, что это недостатки крупные: пример — скупость Гарпагона. И, наконец, надо же сознаться, — хотя это и не так легко, — что мы смеемся не только над недостатками своих ближних, но иногда и над их достоинствами. Мы смеемся над Альцестом. Нам скажут, что комична не сама честность Альцеста, а та особая форма, которую честность принимает у него, ее некоторая странность, портящая ее в наших глазах. Согласен, но тем не менее эта странность Аль-

цеста, над которой мы смеемся, *делает смешной его честность*, и это — главное. Мы можем, следовательно, сделать тот вывод, что комическое не есть всегда признак недостатка в духовном смысле этого слова и тот, кто видит в комическом непременно недостаток, и недостаток мелкий, должен точно указать нам, каковы отличительные признаки мелкого и крупного.

Неоспоримо, что комическое лицо может в крайнем случае находиться в согласии со строгой моралью. Ему остается только упорядочить свои отношения с обществом. Альцест — безукоризненно честный человек. Но он не приспособлен к обществу и потому комичен. Гибкий порок труднее представить в смешном виде, чем непреклонную добродетель. Под подозрением у общества находится только *косность*. Именно косность Альцеста и вызывает наш смех, хотя косность в данном случае — это честность. Кто изолирует себя, тот становится смешным, так как подобное обособление и есть в большинстве случаев причина комического. Вот почему комическое так часто оказывается связанным с нравами, представлениями, скажем прямо — с предрассудками общества.

Тем не менее надо признать, к чести человечества, что идеал общественный и

идеал моральный существенно между собой не разнятся. Мы можем, следовательно, принять как общее правило, что наш смех вызывается недостатками окружающих, прибавляя, правда, при этом, что недостатки вызывают наш смех скорее выражающейся в них *необычностью*, чем своей *безнравственностью*. Остается только определить, какие недостатки могут стать комическими и в каких случаях мы считаем их слишком серьезными, чтобы смеяться над ними.

Но на этот вопрос мы уже дали ответ в скрытой форме. Комическое, говорили мы, обращается только к разуму; смех несовместим с душевным волнением. Опишите мне какой-нибудь недостаток — самый незначительный, какой вам будет угодно; если вы своим рассказом о нем вызовете во мне чувство симпатии, боязни или сострадания, — конечно, я не могу уже смеяться над ним. Выберите, напротив, даже глубокий, страшно отвратительный порок; вы сможете его сделать смешным, если вам предварительно удастся различными искусственными приемами достичь того, чтобы я ос-

79

78

тался к нему равнодушен. Я не говорю, что порок станет тогда комическим, я говорю, что при этом условии он сможет стать таковым. *Он не должен волновать* — вот единственное, действительно необходимое условие, хотя, конечно, одного его недостаточно.

Но каким же образом комический поэт может помешать мне волноваться? Вопрос не из легких. Чтобы вполне выяснить его, пришлось бы углубиться в несколько иную область, проанализировать то искусственное сочувствие, которое мы испытываем в театре, определить, в каких случаях мы соглашаемся, а в каких отказываемся разделять воображаемые радости и страдания. Существует способ убаюкивать нашу чувствительность и подготавливать ее к внушению, как это делается при гипнозе. И есть также способ охладить нашу симпатию именно в тот момент, когда она готова проявиться, — охладить до такой степени, что даже серьезное положение не будет нами принято всерьез. Для этой цели особенно подходят, как мне кажется, два приема, обыкновенно применяемые более или менее бессознательно комическими поэтами. Первый состоит в том, чтобы *обособить* в душе действующего лица то чувство, которое в нем пробуждают, обратить это чувство, так сказать, в паразитическое состояние, дать ему самостоятельное существование. Обычно сильное чувство подчиняет себе мало-помалу все другие душевные состояния и окрашивает их присущим ему цветом: если нас делают зрителями этого постепенного проникновения, мы в конце концов сами начинаем проникаться соответствующим чувством. Прибегая к другому сравнению, можно сказать, что всякое душевное волнение будет драматично, заразительно, если все его гармонические тона сопутствуют основной ноте. Раз артист вибрирует всем своим существом, публика, в свою очередь, может начать вибрировать. Напротив, в душевном волнении, которое оставляет нас безразличными, которое может стать комическим, есть всегда неко-

торая *косность*, мешающая ему захватить остальную часть души, в которой оно происходит. В известный момент эта косность может проявиться в движениях, напоминающих картонного плясуна, и вызвать наш смех, но и раньше она не вызывала нашего сочувствия: как можно чувствовать согласно с душой, которая сама не обладает внутренним со-

80

гласием? В «Скупом» есть сцена, которая очень близко подходит к драме. Это та сцена, в которой должник и ростовщик, ни разу не видевшие друг друга, сходятся лицом к лицу и оказываются сыном и отцом. Это была бы подлинная драма, если бы скупость и родительское чувство, столкнувшись в душе Гарпагона, сочетались бы в ней в нечто новое. Но этого нет. Только свидание закончилось, как отец уже все забыл. Встретив снова своего сына, он вскользь вспоминает об этой драматической сцене: «А, ты мой сын, которому я по доброте своей прощаю недавнюю историю» и т.д. Скупость прошла мимо всего остального, ничего не затронув, не будучи затронута сама, — *прошла рассеянно*. Несмотря на то, что она поселилась в душе, несмотря на то, что она там хозяйка, она все-таки остается в ней чужестранкой. Совершенно иной была бы скупость трагического характера. Она притянула бы к себе, поглотила, растворила, — претворив в себя, — все силы живого существа: чувства и привязанности, желания и антипатии, пороки и добродетели, — для нее все это было бы материалом, которому она дала бы новую жизнь. Таково, как мне кажется, первое существенное различие между совершенной комедией и драмой.

Есть и другое, гораздо более явное, вытекающее, впрочем, из первого. Когда нам изображают какое-нибудь душевное состояние с целью придать ему драматичность или просто заставить нас серьезно отнестись к нему, его претворяют мало-помалу в *действия*, которые служат ему точной меркой. Так, скупой все будет сводить к выгоде; ханжа, притворяясь, что все его помыслы на небе, будет стараться получше устроиться на земле. В комедии, конечно, такого рода комбинации тоже встречаются — мне достаточно указать на проделки Тартюфа. Но это и есть то общее, что комедия имеет с драмой, и чтобы отмежеваться от этой последней, чтобы помешать нам отнестись серьезно к серьезному действию, чтобы подготовить нас, наконец, к смеху, комедия пользуется приемом, который я могу определить так: *вместо того чтобы сосредоточивать наше внимание на действии, она направляет его главным образом на жесты*. Под *жестами* я понимаю здесь позы, движения и даже речи, в которых известное душевное состояние проявляется без особой цели, без корысти, лишь в силу непреодолимого желания проявить

81

I

себя. Жест, в таком определении, глубоко отличается от действия. Действие преднамеренно, во всяком случае, сознательно; жест произволен и автоматичен. В действии участвует вся личность целиком; в жесте проявляется только отдельная часть личности, без ведома или по крайней мере помимо личности в целом. Наконец (и это важный пункт), действие в точности соразмерно с чувством, которое его

внушает; существует постепенный переход от одного к другому, так что наше сочувствие или наше отвращение могут скользить по нити, идущей от чувства к поступку, все усиливаясь. Жест же — это нечто, напоминающее действие взрыва; он пробуждает нашу восприимчивость, готовую дать себя убаюкать, и, заставляя нас опомниться, он мешает нам относиться серьезно к происходящему. Следовательно, как только внимание наше сосредоточится на жесте, а не на действии, перед нами будет комедия. Тартюф по своим действиям должен был бы принадлежать к драме; и только когда мы обращаем внимание главным образом на его жесты, мы находим его комическим. Вспомним его выход на сцену: «Лоран, спрячь плетъ мою и власяницу». Он знает, что Дорина слышит его, но, будьте уверены, он сказал бы то же самое, если бы ее там не было. Он так хорошо вошел в роль лицемера, что играет ее, так сказать, искренне. Поэтому и только поэтому он может стать комичным. Без этой грубой откровенности, без этих поз, без этого языка, которые от долгой практики лицемерия приняли у него естественный характер, Тартюф был бы просто-напросто отвратителен, потому что мы обращали бы тогда внимание только на те цели, которые он преследует. Понятно, таким образом, что действие в драме — это сущность, в комедии же — нечто второстепенное. В комедии мы чувствуем, что можно было бы выбрать любое другое положение, чтобы представить нам то или иное действующее лицо: это был бы все тот же человек, только в ином положении. Драма не дает нам такого впечатления. Здесь действующие лица и их положения слиты воедино или, вернее говоря, события составляют неразрывное целое с ними, так что если бы в драме изображались другие события, а действующие лица носили те же имена, мы имели бы в действительности дело с другими людьми. Резюмируем сказанное: мы видели, что, хорош ли или

82

дурен характер, все равно, будучи неприспособлен к обществу, он может всегда стать комическим. Теперь мы видим, что серьезность положения также не важна: будет ли порок значительным или легковесным, он всегда сможет вызвать наш смех, если только дело обставлено так, что он нас не волнует. *Неприспособленность* действующего лица к обществу и *нечувствительность* зрителя — вот, в общем, два существенных условия комедии. Есть еще третье, заключающееся в этих двух, которое мы постоянно при нашем анализе старались выявлять.

Это — автоматизм. Мы указали на него в самом начале нашей работы и все время обращали на него внимание: действительно смешным может быть только то, что совершается автоматически. И в недостатке, и даже в достоинстве комическим будет все то, что происходит без ведома действующего лица: произвольный жест, необдуманное слово. Всякая рассеянность комична. И чем глубже рассеянность, тем выше комизм. Такая систематическая рассеянность, как рассеянность Дон Кихота, это — самое комическое, что только можно вообразить себе в мире; это сам комизм, почерпнутый как нельзя ближе к самому источнику его. Возьмите любое другое комическое лицо. Как бы сознательно оно ни относилось к тому, что говорит и делает, но если оно комично, то комично только тем, что в его личности есть нечто, чего оно

само не знает, есть сторона, невидимая ему самому и которой исключительно оно и вызывает наш смех. Слова глубоко комические — это слова наивные, в которых порок выступает в совершенно оголенном виде: откуда бы взялась такая откровенность, если бы человек был способен сам себя видеть и судить о своих поступках? Нередко комическое лицо осуждает какой-нибудь недостаток вообще и непосредственно вслед за тем само проявляет его: примером может служить учитель философии Журдена, рассердившийся тотчас же после того, как проповедовал, что раздражаться не следует; или Вадиус³⁷, вытаскивающий из кармана стихи после того, как высмеивал тех, кто любит читать их, и т.п. Чего можно достичь, показывая подобную противоречивость, как не того, что мы воочию убедимся в бессознательности выведенных лиц? Невнимательность к себе, а следовательно, и к другим — вот что мы здесь видим. И если всмот-

83

I

реться поближе, то мы увидим, что невнимательность как раз совпадает здесь с тем, что мы назвали неприспособленностью к обществу. Важнейшая причина косности заключается в том, что человек не сознает необходимости всматриваться в окружающее, а особенно в самого себя. Как приспособить свою личность к окружающим, если не начать с познания их и самого себя? Косность, автоматизм, рассеянность, неприспособленность к обществу — все это тесно между собой связано и из всего этого складывается комический характер.

Итак, если оставить в стороне то, что в человеческой личности может затрагивать нашу чувствительность и волновать нас, — все остальное может сделаться комическим, и комическое будет прямо пропорционально доле косности, которая при этом проявится. Мы формулировали эту мысль уже в самом начале нашей работы. Мы ее проверили в ее главных выводах. Мы применили ее к определению комедии и теперь должны разобрать ее более тщательно, показав, каким образом она дает нам возможность найти истинное место комедии среди других видов искусства.

В известном смысле можно сказать, что каждый *характер* комичен при том условии, что под характером мы подразумеваем все, что есть в нашей личности раз и навсегда установленного, подобного механизму, который, раз он заведен, действует уже автоматически. Это, если хотите, то, благодаря чему мы повторяем самих себя и, следовательно, благодаря чему другие могут нас повторять. Всякое комическое лицо есть *тип*, и, наоборот, всякое сходство с типом включает в себе нечто комическое. Мы можем часто встречаться с человеком и не находить в нем ничего смешного; но если, найдя какое-нибудь случайное сходство, мы назовем его именем какого-нибудь известного героя драмы или романа, то хотя бы на один момент он приблизится к смешному. Между тем это действующее лицо романа может и не быть смешным. Но походить на него комично. Комично позволить себе отвлекаться от самого себя. Комично оказаться вставленным, так сказать, в готовую рамку. Но комичнее всего самому стать рамкой, в которую другие будут походя вставлять себя, то есть отлиться раз и навсегда в определенный характер.

Изображать характеры, то есть общие типы, — такова, следовательно, задача совершенной комедии. Это говорилось уже много раз. Но мы считаем нужным повторить это, потому что данная формула вполне определяет комедию. Действительно, комедия не только дает нам общие типы, но она, по нашему мнению, *единственное* из всех искусств, ставящее себе целью общее; установив за ней подобную цель, мы сказали все о том, что она из себя представляет, и все то, чем другие искусства не могут быть. Чтобы доказать, что именно в этом сущность комедии и что в этом она противоположна трагедии, драме, другим формам искусства, пришлось бы начать с определения искусства и всего того, что есть в нем самого высокого; тогда, нисходя мало-помалу к комической поэзии, мы увидели бы, что она стоит как раз на рубеже искусства и жизни и что своим характером общности она резко отличается от других искусств. Мы не можем браться здесь за такое обширное исследование. Но необходимо тем не менее набросать хотя бы план его, чтобы не упустить из виду того, что составляет, по нашему мнению, сущность комического театра.

Что служит предметом искусства? Если бы действительность воздействовала непосредственно на наши чувства и наше сознание, если бы мы могли входить в непосредственные сношения с вещами и самими собою, то искусству, думаю я, было бы бесполезно, или, вернее, мы все были бы художниками, потому что наши души постоянно вибрировали бы тогда в унисон с природой. Наши глаза при содействии нашей памяти вырезали бы в пространстве и закрепляли бы во времени неподражаемые картины. Наш взгляд на ходу улавливал бы высеченные из живого мрамора человеческого тела части статуй, такие же прекрасные, как и в статуях античной скульптуры. Мы слышали бы в глубине наших душ словно музыку — иногда веселую, чаще жалобную, всегда оригинальную — несмолкаемую мелодию нашей внутренней жизни. Все это — вокруг нас, все это — в нас самих, и тем не менее мы ничего этого ясно не различаем. Между природой и нами — что говорю я? — между нами и нашим собственным сознанием висит занавес: у большинства людей — плотный, у художников и поэтов — легкий, почти прозрачный. Какая фея соткала этот занавес? Что дви-

гало ею — злоба или доброжелательство? Надо жить, а жизнь требует, чтобы мы брали вещи в их отношении к нашим потребностям. Жить — значит действовать. Жить — значит воспринимать от вещей лишь *полезные* впечатления, чтобы отвечать на них соответствующим воздействием; другие впечатления должны померкнуть или доходить до нас в смутном виде. Я смотрю и думаю, что вижу, я слушаю и думаю, что слышу, я изучаю себя и думаю, что читаю все в глубине своей души. Но все, что я вижу и что слышу, это лишь то, что извлекают из внешнего мира мои чувства, чтобы осветить мне мое поведение; о самом себе я знаю лишь то, что близко к самой поверхности, что участвует в действии. Мои чувства и мое сознание дают мне лишь практически упрощенное представление о действительности. В

представлении о предметах и обо мне самом, которое они мне дают, бесполезные для человека различия стерты, полезные для человека сходства усилены, заранее начертаны пути, которыми пойдет моя деятельность. Пути эти — те же, которыми шло все человечество до меня. Все предметы были классифицированы с точки зрения той пользы, которую можно извлечь из них. И эта классификация мною воспринимается в гораздо большей степени, чем цвета и формы предметов. Человек, без сомнения, уже стоит в этом смысле гораздо выше животного. Маловероятно, чтобы глаз волка подмечал различие между козленком и ягненком; для волка это совершенно одинаковая добыча, которой одинаково легко завладеть, которую одинаково приятно съесть. Мы же делаем различие между козой и бараном; но отличаем ли мы козу от козы, барана от барана? *Индивидуальность* вещей и существ ускользает от нас всегда, когда подмечать ее не составляет для нас материальной пользы. И даже в тех случаях, когда мы ее замечаем (отличая, например, одного человека от другого), наш глаз схватывает не саму индивидуальность, то есть известную, совершенно своеобразную гармонию форм и красок, но только одну или две черты, которые облегчают нам практическое распознавание.

Выражаясь, наконец, еще точнее, мы не видим самих предметов; чаще всего мы ограничиваемся тем, что читаем приклеенные к ним ярлыки. Эта наша склонность, созданная нашими потребностями, еще более усилилась под влия-

86

нием языка. Потому что все слова (за исключением имен собственных) обозначают различные роды. Слово, обозначающее самое обычное употребление предмета и его банальную внешность, вкрадывается между ним и нами; и оно закрывало бы от нас форму предмета, если бы эта форма не была заслонена потребностями, создавшими самое слово. И не только внешние предметы, но и наши собственные душевные состояния, наши интимные, личные, своеобразные переживания от нас ускользают. Когда мы испытываем любовь или ненависть, когда мы чувствуем радость или горе, — разве до нашего сознания доходит наше чувство, с теми его мимолетными оттенками и бесчисленными глубокими отзвуками, которые присущи именно нам? Если бы это было так, все мы были бы романистами, поэтами, музыкантами. Но чаще всего мы подмечаем в нашем душевном состоянии только его внешнее проявление. Мы схватываем в наших чувствах только их безличный вид, тот, который язык мог закрепить раз и навсегда, потому что при одинаковых условиях он приблизительно одинаков у всех людей. Таким образом, индивидуальное ускользает от нас во всем, даже в нашей собственной личности. Мы движемся среди обобщений и символов, как на отгороженной арене, где наша сила с пользой соизмеряется с другими силами; и, ослепленные деятельностью, увлекаемые ею, для нашего же блага, на ту почву, которую она себе избрала, мы живем в промежуточной зоне между предметами и нами, относясь поверхностно к предметам и к самим себе. Но время от времени природа по рассеянности создает души, более далекие от жизни. Я не говорю о той отчужденности преднамеренной, сознательной, систематической, которая является делом размышления и философии. Я говорю об

отчужденности естественной, присущей от рождения складу чувств и сознания, которая проявляется с первой минуты жизни в своего рода девственном способе видеть, слышать и мыслить. Если бы отчужденность была полной, если бы душа не соприкасалась ни одним из своих восприятий с действием, это была бы душа художника, какого еще не видел свет. Она преуспела бы во всех искусствах, или, вернее, она слила бы их все в единое искусство. Она воспринимала бы все вещи в их первоначальной чистоте — формы, краски и звуки мира мате-

87

риального в такой же степени, в какой и движения внутренней жизни. Но это значило бы требовать от природы слишком многого. Даже для тех из нас, кого она создала художниками, она лишь случайно и с одной только стороны приподнимает завесу. Только в одном направлении она забыла соединить восприятие с потребностями. А так как каждое направление соответствует тому, что мы называем *природным чувством*, то художник обыкновенно служит искусству одним из своих чувств, и только одним. Благодаря этому-то и создается разнообразие искусств; благодаря этому же создаются предрасположения к той или иной специальности. Один отдается созерцанию красок и форм, и так как он любит краски для красок, формы для форм, так как он воспринимает их для них самих, а не для себя, то он видит внутреннюю жизнь вещей, просвечивающую через их формы и краски. Он постепенно делает ее доступной нашей затемненной восприимчивости. Хотя бы на мгновение он отвлекает нас от предрассудков относительно форм и красок, которые стоят обыкновенно между нашим глазом и действительностью. Он осуществляет таким образом самое высшее назначение искусства, которое заключается в том, чтобы раскрывать нам природу. Другие сосредоточивают свое внимание на самих себе. Под бесчисленными, порожденными чувством действиями, проявляющими его внешним образом, за банальным и общепринятым словом, выражающим и прикрывающим индивидуальное душевное состояние, они отыскивают непосредственные и чистые чувства, душевные состояния. И чтобы заставить и нас сделать такую же попытку по отношению к себе самим, они стараются показать нам то, что они видели сами: посредством рифмованных соединений слов, которые благодаря этому сливаются в единое целое, одухотворяются своеобразной жизнью, они рассказывают нам или, вернее, внушают нам то, чего обыкновенный язык выразить не способен. Третьи проникают еще глубже. Под теми радостями и печальями, которые, казалось бы, точно выражены словами, они улавливают нечто такое, что не имеет ничего общего с речью, — известные ритмы жизни, ее дыхание, которые глубже самых глубоких чувств человека, потому что они — живой, различный для каждой личности закон ее уныния и воодушевления, сожаления и надежд. Выделяя, усиливая эту музыку, они заставляют нас вслушиваться в нее; они достигают того, что мы сами невольно вступаем в хор, как вступают в круг танцующих на улице случайные прохожие. И этим они приводят в движение в самой глубине нашего существа что-то, что ждало только момента, чтобы начать вибрировать. Таким образом, всякое искусство — будь то живопись, скульптура, поэзия или

музыка — имеет своей единственной целью устранять практически полезные символы, общепринятые, условные общие положения — одним словом, все, что скрывает от нас действительность, чтобы поставить нас с самой действительностью лицом к лицу. С этой точки зрения борьба между реализмом и идеализмом в искусстве порождена недоразумением. Искусство, несомненно, есть лишь более непосредственное созерцание природы. Но эта чистота восприятия подразумевает разрыв с полезной условностью, врожденное, специально чувству или сознанию присущее бескорыстие — одним словом, известную отрешенность от материального, которая и есть то, что всегда называли идеализмом. Таким образом, можно сказать, нисколько не играя словами, что реализм присущ творению, когда идеализм присущ душе, и что только силою идеальности можно приобщиться к действительности.

Драматическое искусство не составляет исключения из этого закона. Задача драмы находить и выводить на свет те глубины действительности, которые скрыты от нас — часто к нашему же благу — жизненной необходимостью. Какова эта действительность? Какова эта необходимость? Всякая поэзия выражает душевные состояния. Но между этими состояниями некоторые рождаются главным образом соприкосновением человека с себе подобными. Это — чувства самые сильные, а также и самые бурные. Как различные виды электричества притягиваются и скопляются между двумя пластинами конденсатора, откуда получается искра, так в силу простого соприкосновения людей между собой возникают глубокие притяжения и отталкивания, полное нарушение равновесия — одним словом, та электризация души, которая называется страстью. Если бы человек всецело отдавался порывам своей впечатлительной природы, если бы не было ни общественного, ни нравственного законов, эти

89

взрывы бурных чувств были бы обычным явлением жизни. Но эти вспышки полезно предотвращать. Необходимо, чтобы человек жил в обществе и, следовательно, подчинялся известным правилам. А что интересы пользы советуют, то разум предписывает: существует долг, и наше назначение — повиноваться ему. Под этим двойным влиянием должен был создаться для всего человеческого рода поверхностный покров чувств и понятий, которые стремятся быть неизменными или по крайней мере общими для всех людей, и если не имеют силы затушить, то прикрывают внутренний жар индивидуальных страстей. Медленный поступательный ход человечества к общественной жизни, все более и более мирной, мало-помалу укрепил этот покров, подобно тому как жизнь самой нашей планеты состояла в длительных усилиях покрыть твердой и холодной корой раскаленную массу кипящих металлов. Но существуют вулканические извержения. И если бы земля была живым существом, каким ее считала мифология, то я думаю, что она, мирно покоясь, любила бы грезить об этих внезапных взрывах, во время которых она вдруг снова овладевала бы собою до самых своих глубин. Такого рода удовольствие доставляет нам драма. Под покровом спокойной мещанской жизни, которую создали для нас общество и рассудок, она тревожит в нас нечто, что, к счастью, не прорывается наружу, но

внутреннее напряжение чего она дает нам почувствовать. Она дает природе удовлетворение за то, что проделало с ней общество. Иногда она идет прямо к цели, вырывает из глубины наружу страсти, которые разрушают все. Иногда она идет обходным путем, как это часто наблюдается в современной драме; она разоблачает нам тогда, с искусством иногда софистическим, противоречия общества с самим собою; она преувеличивает то, что есть искусственного в общественных законах, и таким образом, хитрой уловкой разрывая внешний покров, она опять позволяет нам проникнуть в самую глубину. Но в обоих случаях — ослабляет ли она общество, укрепляет ли природу — она преследует одну и ту же цель: раскрыть нам глубоко скрытую часть нас самих — то, что можно было бы назвать трагическим элементом нашей личности. Именно такое впечатление и производит на нас хорошая драма. Нас заинтересовывает в ней не столько то, что нам рассказали о

90

других, сколько то, что нам показали в нас же самих, — целый смутный мир неопределенных чувств, которым очень хотелось бы существовать, но которые, к счастью для нас, не проявляются. Нам кажется также, что в нашу душу брошен призыв к бесконечно древним атавистическим воспоминаниям, столь глубоким, столь чуждым нашей современной жизни, что эта жизнь кажется нам в течение нескольких мгновений чем-то нереальным или условным, к чему нам придется снова приспособляться. Следовательно, под полезными для нас приобретениями драма находит лежащую глубже них реальность: таким образом, это искусство имеет ту же цель, что и все остальные.

Отсюда следует, что искусство имеет в виду всегда *индивидуальное*. Живописец закрепляет на полотне то, что он видел в известном месте, в известный день, в известный час в таких красках, каких никто уже больше не увидит. Поэт воспекает душевное состояние, которое было его состоянием, и только его, и которое никогда уже не вернется. Драматург изображает перед нами развитие души, живую ткань событий и чувств, нечто такое, одним словом, что проявилось однажды, чтобы никогда уже не возобновиться. Какими бы общими названиями мы ни называли эти чувства, они в другой душе не будут теми же. Они будут *индивидуализированы*. Благодаря этому в особенности они и принадлежат искусству, потому что обобщения, символы, даже, если хотите, типы составляют ходячую монету наших повседневных восприятий. Откуда же происходит недоразумение по этому пункту?

Причина в том, что здесь смешиваются две совершенно различные вещи: общность предметов и общность наших суждений о них. Из того, что известное чувство обыкновенно признается истинным, не следует, что это было чувство общее всем. Нет ничего более своеобразного, чем личность Гамлета. Если он и похож известными сторонами на других людей, то, конечно, не этим он нас больше всего интересует. Но весь мир принимает его таким, каков он есть, и считает его живым лицом. Только в этом смысле он есть всеобщая правда. Так же обстоит дело и со всеми другими произведениями искусства. Каждое из них глубоко своеобразно, но если оно носит на себе печать гения, то в конце концов бу-

дет всеми признано. Почему его признают? И если оно — единственное в своем роде, то по какому признаку узнают, что оно правдиво? Мы узнаем это, думается мне, уже по тому усилию, которое оно заставляет нас сделать над самими собою, чтобы взглянуть на вещи без всякой задней мысли. Искренность заразительна. Того, что увидел художник, мы, несомненно, не увидим, во всяком случае, не увидим того же самого; но если он увидел его в самом деле, то усилие, которое употребил он, чтобы отдернуть завесу, заставляет и нас проделать то же самое. Его творение — пример, который служит для нас уроком. И значительностью действия урока измеряется истинность творения. Истина заключает, следовательно, в себе силу, способную убедить, даже обратить на свой путь, и это — признак, по которому ее узнают. Чем выше произведение и чем глубже истина, провиденная в нем, тем дольше, может быть, его влияние заставит себя ждать, но тем больше это влияние будет стремиться стать всеобщим. Всеобщность присуща здесь, таким образом, произведенному действию, а не причине.

Совершенно иная цель комедии. Здесь всеобщность — в самом произведении. Комедия изображает характеры, которые мы встречали, которые мы не раз еще встретим на нашем пути. Она отмечает сходства. Она стремится вывести перед нашими глазами типы. Она создает, если требуется, новые типы. Этим она резко разнится от всех других искусств.

Характерно уже само название великих комедий. «Мизантроп», «Скупой», «Игрок», «Рассеянный»³⁸ и т.п. — все это родовые названия; даже тогда, когда комедия нравов имеет названием собственное имя, это собственное имя, благодаря определенному весу своего содержания, очень скоро попадает в разряд имен нарицательных. Мы говорим о ком-нибудь: «это — Тартюф», но мы не скажем: «это — Федра»³⁹ или: «это — Полиевкт».

Поэту-трагику не придет мысль окружить главное действующее лицо второстепенными действующими лицами, которые были бы, так сказать, его упрощенными копиями. Герой трагедии — это индивидуальность, единственная в своем роде. Ему можно подражать, но тогда мы сознательно или невольно переходим от трагедии к комедии. Никто не

походит на него, потому что он ни на кого не походит. Наоборот, как только поэт-комик создал свое главное лицо, он, в силу свойственного ему замечательного инстинкта, приводит в движение вокруг него другие лица, представляющие те же общие черты. Многие комедии имеют в заглавии множественное число или имя собирательное. «Ученые женщины», «Смешные жеманницы»⁴⁰, «Общество поощрения скуки» — все это сцены между различными лицами, воспроизводящими один и тот же основной тип. Было бы интересно разобрать это стремление комедии. Прежде всего, здесь нашли бы, может быть, предвосхищение явления, на которое указывает медицина, а именно, что у неуравновешенных натур одного и того же вида существует тайное влечение друг к другу. В сущности, комический персонаж не есть объект для медицины, но, как мы уже указывали, всегда является личностью

рассеянной, а переход от рассеянности к полному нарушению душевного равновесия может произойти нечувствительно. Но есть еще другая причина. Если цель поэта-комика — представлять нам типы, то есть характеры, способные повторяться, то можно ли лучше достигнуть этого, чем показав нам несколько различных экземпляров одного и того же типа? Так поступает и натуралист, когда говорит о каком-нибудь виде. Он перечисляет и описывает его главные разновидности.

Это существенное различие между трагедией и комедией, из которых первая разрабатывает индивидуальности, а вторая роды, может быть выражено и иным способом. Оно появляется уже в первоначальной обработке произведения. Оно проявляется с самого начала в двух совершенно противоположных методах наблюдения.

Как это ни парадоксально, но я думаю, что поэту-трагику нет необходимости наблюдать других людей. Прежде всего — чисто фактическое указание: некоторые великие поэты, как известно, вели очень уединенный, чисто мещанский образ жизни, не имея случаев наблюдать лично разгул страстей, верное описание которого они дали нам. Но если даже предположить, что они видели нечто подобное, то я не думаю, чтобы это сослужило им службу. Что действительно нас интересует в произведении поэта, так это изображение известных, очень глубоких душевных движений или извест-

93

ных, чисто внутренних конфликтов. Но видеть это извне невозможно. Души непроницаемы одни для других. Снаружи мы никогда не замечаем ничего, кроме некоторых признаков чувства. Мы истолковываем их — всегда, впрочем, с погрешностями — только по аналогии с тем, что испытали сами. Главное, стало быть, есть то, что испытываем мы сами; понять как следует мы можем только наше собственное сердце, — когда нам вообще удастся понять его. Значит ли это, что поэт испытал все то, что он описывает, что он прошел через все положения своих действующих лиц и пережил всю их внутреннюю жизнь? Биографии поэтов показывают, что это не так. Да и как, впрочем, предположить, чтобы один и тот же человек был Макбетом, Отелло, Гамлетом, Королем Лиром и т.д.? Но может быть, следовало бы отличать личность, какова *она есть*, от того, кем она *могла бы быть*? Наш характер есть следствие известного выбора, который непрерывно возобновляется. На протяжении нашего пути встречается много скрещений дорог (по крайней мере кажущихся), и мы видим всевозможные направления, хотя можем следовать только одному из них. Возвращаться обратно, проследивать до конца открывающиеся перед нами направления — в этом, мне кажется, и состоит работа поэтического воображения. Я признаю, что Шекспир не был ни Макбетом, ни Гамлетом, ни Отелло; но он *был бы* этими различными личностями, если бы обстоятельства, с одной стороны, и сознательное волевое стремление его, с другой, привели к страшному взрыву то, что смутно бродило в нем. Было бы нелепым заблуждением думать, что поэтическое воображение создает своих героев из клочков, набранных без разбора направо и налево, как это делается, когда шьется наряд Ар-

лекина. Из этого не получилось бы ничего живого. Жизнь не поддается переделке. Ее можно только наблюдать. Поэтическое воображение позволяет только полнее видеть действительность. Если персонажи, создаваемые поэтом, производят на нас жизненное впечатление, то только потому, что они — сам поэт, с душой более сложной, углубляющийся в самого себя в столь могучем усилии самонаблюдения, что ему удается улавливать скрытые возможности в сущем и выявлять в законченных творениях то, что природа вложила в него в виде только зачатка или намека.

94

Совершенно иного сорта способ наблюдения, порождающий комедию. Это — наблюдение внешнее. Как бы ни интересовало поэта-комика смешное в природе человека, он никогда, я думаю, не дойдет до того, чтобы искать смешные черты в самом себе. К тому же он и не нашел бы их: мы бываем смешны только той стороной нашей личности, которая ускользает от нашего сознания. Предметом наблюдения здесь служат, следовательно, другие люди. Но именно поэтому наблюдение приобретает характер общности, которого оно не может иметь, когда направлено на самого себя. Ограничиваясь лишь самой поверхностью, оно не проникает дальше той оболочки людей, которой они между собой соприкасаются и которой могут походить друг на друга. Дальше оно не пойдет. И даже если бы оно могло пойти дальше, это было бы нежелательным, потому что никакой пользы от этого не будет. Проникнуть слишком глубоко в человеческую личность, связать внешние действия с очень глубокими внутренними причинами — значило бы ослабить и даже вовсе принести в жертву все, что есть смешного в этом действии. Чтобы у нас явилось желание посмеяться над ним, его причина должна находиться в средней области человеческой души. Необходимо, следовательно, чтобы это действие явилось нам как нечто среднее, присущее человеку среднего разбора. И, как и всякая средняя, эта средняя получается посредством сближения разрозненных данных, посредством сравнения аналогичных случаев, сущность которых подлежит проявлению, — словом, посредством работы абстракции и обобщения, подобной той, которую проделывает физик над фактами, чтобы вывести из них законы. Словом, метод и предмет здесь те же по своей природе, что и в индуктивных науках, в том смысле, что наблюдение всегда остается внешним и результат его всегда поддается обобщению.

Мы приходим, таким образом, длинным обходным путем к двойному заключению, которое намечилось в течение нашей работы. С одной стороны, личность может быть смешной лишь известной своей наклонностью, похожей на рассеянность, — чем-то, что живет ею, не сливаясь с нею воедино, как живет паразит; вот почему эта наклонность наблюдается извне и может быть исправлена. Но, с другой сто-

95

роны, так как целью смеха служит именно исправление, полезно, чтобы исправление сразу распространялось на возможно большее число лиц. Вот почему наблюдательность, ищущая комического, инстинктивно обращается к общему. Она выбирает среди особенностей те, которые способны воспроизводиться и которые, следовательно, не связаны неразрывно с индивидуальностью личности, —

особенности, так сказать, общие. Перенося их на сцену, она создает творения, которые, без сомнения, принадлежат искусству тем, что сознательно стремятся только к тому, чтобы нравиться, но отличаются от других произведений искусства своим характером общности, как и бессознательным своим стремлением исправлять и поучать. Мы имели, следовательно, право сказать, что комедия занимает промежуточное место между искусством и жизнью. Она не бескорыстна, как искусство чистое. Организуя смех, она принимает общественную жизнь как естественную среду; она следует одному из велений общественной жизни. В этом смысле она поворачивается спиной к искусству, которое представляет собою разрыв с обществом и возвращение к первоначальной природе.

II

Теперь посмотрим, на основании всего предшествующего, что надо сделать, чтобы создать идеально комический характер, комический сам по себе, комический по своему происхождению, комический во всех своих проявлениях. Комическая складка характера должна быть глубокой, чтобы дать комедии устойчивое содержание, и вместе с тем поверхностной, чтобы сохранился общий тон комедии, невидимой тому, кто этой складкой обладает, потому что комическое всегда бессознательно; видимой для всех остальных, чтобы вызывать всеобщий смех; полной снисходительности к самой себе, чтобы без всяких стеснений развертываться передо всеми; стесняющей для других, чтобы они давили на нее без сожаления; немедленно исправимой, чтобы смех над ней не был бесполезен; постоянно возрождающейся в новом виде, чтобы смех мог постоянно действовать; неотделимой от общественной жизни, хотя и невыносимой в обще-

96

стве, — способной, одним словом, принимать самые разнообразные формы, какие только можно себе представить, соединяться со всеми пороками и даже с некоторыми добродетелями. Вот те многочисленные элементы, которые надо слить воедино. Химик-психолог, которому поручили бы изготовление такого тонкого препарата, был бы, несомненно, несколько разочарован в тот момент, когда ему пришлось бы опорожнить реторту. Он нашел бы, что затратил слишком много труда, чтобы составить смесь, которую можно получить готовой и без издержек, потому что она так же распространена в человеческом обществе, как воздух в природе.

Эта смесь — тщеславие. Я не думаю, чтобы был другой недостаток, более поверхностный и вместе с тем более глубокий. Раны, которые ему наносят, никогда не бывают очень тяжелы и тем не менее почти никогда не заживают. Услуги, оказываемые ему, — это самые мнимые из всех услуг; между тем именно эти услуги оставляют по себе долговременную признательность. Само по себе оно едва ли даже порок, и тем не менее все пороки тяготеют к нему и, усиливаясь, стремятся стать только средством к удовлетворению тщеславия. Порожденное общественной жизнью, потому что оно не что иное, как восхищение собою, основанное на предполагаемом восхищении других, оно более естественно, в большей степени присуще каждому от рождения, чем эгоизм, потому что над эгоизмом часто берет верх природа, между

тем как побороть тщеславие нам удастся только силою разума. Я не думаю, действительно, чтобы мы рождались скромными, если не называть скромностью также известную, чисто физическую застенчивость, которая, впрочем, гораздо ближе к гордости, чем это принято думать. Истинная скромность может быть только сознательным отношением к тщеславию. Она рождается наблюдением над иллюзиями других и опасением собственных заблуждений. Это как бы осмотрительная наука, ведающая тем, что мы говорим и думаем о себе; цель ее — исправлять, улучшать. Словом, это всегда добродетель, которую можно выработать в себе.

97

Трудно сказать, в какой именно момент стремление стать скромным отделяется от опасения стать смешным. Но это стремление и это опасение вначале, несомненно, неотдели-

Зм. 854

мо слиты. Всестороннее исследование иллюзий, порождаемых тщеславием, и смешного, связанного с ними, осветило бы крайне своеобразным светом теорию смеха. Мы увидели бы тогда, что смех с математической правильностью исполняет одну из своих главных функций, состоящую в том, чтобы возвращать к полному сознанию людей тщеславных и рассеянных и создавать таким образом характеры возможно более общительные. Мы увидели бы, как тщеславие, будучи естественным порождением общественной жизни, тем не менее стесняет общество, подобно тому как некоторые легкие яды, выделяемые постоянно нашим организмом, в конце концов отравили бы его, если бы другие выделения не нейтрализовали их действия. Смех неустанно выполняет работу такого же рода. В этом смысле можно было бы сказать, что специфическое лекарство против тщеславия есть смех и что недостаток по преимуществу смешной есть тщеславие.

Когда мы говорили о комическом форм и движений, мы показали, как тот или иной простой образ, смешной сам по себе, может вкратце в другие, более сложные образы и заразить их своим комизмом: таким образом, иногда самые высокие формы комизма объясняются формами самыми низкими. Но явление обратное встречается, пожалуй, еще чаще, и некоторые грубые комические эффекты получаются в результате нисхождения от комизма очень утонченного. Так, тщеславие, эта высшая форма комического, есть элемент, который нам приходится тщательно, хотя и бессознательно, искать во всех проявлениях человеческой деятельности. Мы ищем его хотя бы только для того, чтобы посмеяться над ним. И наше воображение часто находит его там, где ему нечего делать. Я думаю, что таково происхождение самых грубых комических эффектов, которые отдельные психологи очень неудовлетворительно объясняют контрастом: например, маленького роста человек, наклоняющийся, чтобы пройти в высокую дверь; или два человека — один очень высокий, другой очень маленький — важно шествуют под руку и т.д. Вглядитесь хорошенько в эти фигуры, и вам, я думаю, покажется, что более низкий старается *приподняться*, чтобы стать вровень с более высоким, подобно лягушке, хотевшей сравняться с волком.

III

Мы не можем, конечно, перечислять здесь все черты характера, которые тесно связаны с тщеславием или конкурируют с ним, чтобы привлечь внимание поэта-комика. Мы показали, что смешными могут стать все недостатки, а пожалуй, и некоторые достоинства. Если бы можно было составить список общеизвестных смешных качеств, то комедия могла бы взять на себя труд удлинить его — не в том смысле, что она создала бы чисто фантастические смешные черты, а в том, что она раскрыла бы только некоторые *направления* комического, которые оставались до тех пор незамеченными. Таким же образом наше воображение может выделять все новые и новые фигуры в сложном рисунке одного и того же ковра. Существенное условие для этого заключается, как мы уже знаем, в том, чтобы замечаемая нами черта характера сразу явилась нам как бы *рамой*, в которую может поместиться много людей.

Но существуют рамки совершенно готовые, установленные самим обществом, необходимые обществу, потому что оно покоится на известном разделении труда. Я имею в виду здесь ремесла, должности и профессии. Каждая специальная профессия создает у лиц, которые замыкаются в ней, известные навыки ума и особенности характера, которыми они походят друг на друга и отличаются от остальных людей. Маленькие общества образуются, таким образом, в недрах большого. Несомненно, они суть результат самой организации общества вообще. А между тем излишнее обособление их может оказаться очень вредным для общественности. И главное назначение смеха заключается в том, чтобы подавлять всякое стремление к обособлению. Его роль — принуждать косность уступать место гибкости, приспособлять каждого ко всем, словом, везде закруглять углы. Мы имеем, следовательно, здесь известный род комического, все разновидности которого могли бы быть определены заранее. Мы назовем его, если угодно, *профессиональным комизмом*.

Мы не будем останавливаться на подробностях этих разновидностей. Мы предпочитаем остановиться на том, что есть в них общего. В первом ряду стоит профессиональное тщеславие. Каждый учитель г. Журдена ставит свое дело выше всех других. Один из персонажей Лабиша не понима-

ет, как можно быть кем-нибудь иным, кроме как продавцом дров. Это, конечно, продавец дров. Чем большую дозу шарлатанства заключает в себе профессия, тем больше тщеславие будет здесь приближаться к *торжественности*. Примечательно: чем более спорно данное искусство, тем более лица, занимающиеся им, склонны считать себя облеченными какой-то таинственной властью и требовать, чтобы все преклонялось перед их тайнами. Профессии полезные, как это очевидно для всех, созданы для публики; те же, полезность которых сомнительна, могут оправдать свое существование, только претендуя на то, что публика создана для них; это-то заблуждение и лежит в основе самомнения. Почти весь комизм мольеровских врачей проистекает отсюда. Они обращаются с больными так, будто последние

созданы для врачей, и на самую природу смотрят как на придаток к медицине.

Другая форма этой комической косности заключается в том, что я назову *профессиональной черствостью*. Комический персонаж так плотно входит в неподвижную рамку своей профессии, что не может уже свободно двигаться в ней, его уже более ничто не волнует, как других людей. Припомним слова судьи Перрена Дандена в ответ Изабелле, спрашивающей, как можно смотреть на страдания людей:

Так можно скоротать часок, а то и два*.

Не своего ли рода профессиональной черствостью является черствость Тартюфа, когда он говорит, правда устами Оргона:

Теперь пускай умрут и мать моя, и дети,

Пускай похороню и брата, и жену —

Уж я, поверьте мне, и глазом не моргну**.

Но самый обычный способ сделать какую-нибудь профессию комичной состоит в том, что ее замыкают, так сказать, в пределы свойственного ей языка. Например, судью, врача, солдата заставляют говорить об обычных вещах судейским, медицинским, военным языком, как если бы они потеряли способность говорить так, как все. Обыкновенно

*Перевод И. Шафаренко (*Примеч. ред.*)

**Перевод Мих. Донского (*Примеч. ред.*)

100

этот род комического довольно груб. Но, как мы говорили, он становится тоньше, когда рядом с профессиональной привычкой в нем сказывается какая-нибудь черта характера. Приведу в качестве примера игрока Реньяра, который говорит таким своеобразным языком, что заставляет своего лакея называть себя Гектором, и ждет от него, что он назовет свою невесту Палладой, общеизвестным именем Пиковой дамы. Другой пример — «*Ученые женщины*», комизм которых, мне кажется, в значительной степени состоит в том, что они говорят по-женски чувствительно о научных предметах: «*Я люблю вихри*», «*Мне дорог Эпикур...*» и т. п. Перечитайте третий акт, и вы увидите, что Арманда, Филаминта и Белиза⁴¹ почти все время говорят таким языком.

Идя дальше в этом направлении, мы увидим, что существует также профессиональная логика, то есть известные приемы мышления, к которым приучаются в известной среде, — приемы, верные для этой среды, но негодные для остальных людей. Противоположность между этими двумя логиками — частной и общечеловеческой — порождает известные комические эффекты особого свойства, на которых нелишне будет остановиться подольше. Это важный пункт теории смеха. Расширим же этот вопрос и рассмотрим его во всей его общности.

IV

Будучи всецело заняты задачей раскрыть основной источник комического, мы вынуждены были до сих пор оставлять в стороне одно из самых замечательных его проявлений. Я имею в виду логику, свойственную комическим личностям и группам, логику странную, которая в известных случаях может давать большой

простор нелепости.

Теофиль Готье⁴² назвал комизм логикой нелепости. Многие теории смеха сходятся на подобной же мысли. Всякий комический эффект должен заключать в себе противоречие в каком-нибудь отношении. Нас заставляет смеяться нелепость, воплощенная в конкретную форму, — «видимая нелепость», или кажущаяся нелепость, сначала допущенная, но тотчас же потом исправленная, или, наконец, то, что не-

101

лепо, с одной стороны, но естественно объяснимо — с другой, и т.д.

Все эти теории заключают, несомненно, известную долю истины; но, прежде всего, они применимы только к некоторым, довольно грубым комическим эффектам, и даже в тех случаях, когда они применимы, они, кажется мне, упускают из виду самый характерный элемент смешного, именно *совершенно особый* род нелепости, который комическое содержит, когда оно вообще содержит в себе нелепость. Вы желаете в этом немедленно убедиться? Достаточно взять одно из этих определений и составить комические эффекты по его формуле: чаще всего комический эффект не будет заключать в себе ничего смешного. Нелепость, встречаемая иногда в комическом, не есть любая нелепость. Это нелепость вполне определенная. Она не создает комическое, она, скорее, происходит от него. Она есть не причина, а следствие— следствие совершенно специальное, в котором отражается специальная природа вызвавшей его причины. Мы знаем эту причину. Нам не будет, следовательно, трудно теперь понять и следствие.

Предположим, что, гуляя в поле, вы заметили на вершине холма нечто смутно похожее на большое неподвижное тело, которое машет руками. Вы еще пока не знаете, что это такое; но вы ищете среди известных вам *идей*, то есть среди воспоминаний, которыми располагает ваша память, такое воспоминание, для которого то, что вы видите, послужило бы, возможно, лучшей рамкой. Почти тотчас же перед вами встает образ ветряной мельницы, перед вами и есть ветряная мельница. Ничего не значит, что вы только недавно, перед выходом из дома, читали сказки о великанах с безмерно длинными руками. Здравый смысл заключается в умении припоминать, — я с этим согласен, — но также, и в особенности, в том, чтобы уметь забывать. Здравый смысл есть усилие ума, который непрерывно приспособляется, меняя идею, когда меняется предмет. Это и есть подвижность ума, в точности следующая во всем подвижности вещей. Это — постоянно подвижное, непрерывное наше внимание к жизни.

Но вот Дон Кихот отправляется воевать. Он читал в романах, как рыцарь встречается на своем пути врагов-великанов. Значит, должен встретить великана и он. Мысль о велика-

102

не — это самое яркое воспоминание, которое запечатлелось в его уме, — держится настороже, поджидает, неподвижное, случая вырваться наружу и воплотиться в каком-нибудь предмете. Это воспоминание *хочет* принять

материальную форму, и поэтому первый же встретившийся предмет, хотя бы имеющий с формами великана лишь самое отдаленное сходство, будет принят им за великана. Дон Кихот видит, таким образом, великанов там, где мы видим ветряные мельницы. Это смешно и нелепо. Но просто ли это нелепость?

Это совершенно особое искажение здравого смысла. Оно состоит в стремлении приспособлять вещи к известной идее, а не свои идеи — к вещам. Оно состоит в том, что видят перед собою то, о чем думают, а не думают о том, что видят. Здравый смысл требует, чтобы каждое наше воспоминание занимало свое место в ряду других воспоминаний; тогда каждому данному положению будет отвечать соответствующее воспоминание, которое и послужит только к истолкованию этого положения. У Дон Кихота, наоборот, есть группа воспоминаний, которые господствуют над всеми остальными и подчиняют себе всецело самое личность; в данном случае, следовательно, действительность должна будет склониться перед воображением и служить только для того, чтобы одевать его в плоть и кровь. Как только иллюзия сложилась, Дон Кихот развивает ее, надо признать — логично, во всех ее последствиях; он идет за нею с уверенностью и расчетливостью лунатика во сне. Таково происхождение заблуждения, и такова та специальная логика, которой подготавливается нелепость. Но свойственна ли подобная логика только Дон Кихоту?

Мы показали, что комическая личность грешит всегда упрямством ума и характера, рассеянностью, автоматизмом. В основе комического лежит известного рода косность, вследствие которой человек идет прямо своим путем, ничего не слушая и ничего не желая слышать. Множество комических сцен в пьесах Мольера сводится к этому очень простому типу: *человек преследует излюбленную идею*, постоянно возвращается к ней, хотя его все время прерывают. Незаметна разница между человеком, не желающим ничего слышать, и человеком, не желающим ничего видеть, и, наконец, человеком, который видит только то, что ему хочется

103

видеть. Упрямый ум кончит тем, что подведет окружающие предметы под свою идею, вместо того чтобы сообразовать свою мысль с предметами. Следовательно, каждый комический персонаж находится на пути иллюзии, который мы только что описали, и Дон Кихот дает нам общий тип комической нелепости.

Имеет ли свое название это искажение здравого смысла? Его встречают, несомненно, в острой или хронической форме в некоторых видах сумасшествия. Многими сторонами своими оно схоже с навязчивой идеей. Но ни сумасшествие вообще, ни навязчивая идея в частности никогда не вызовут нашего смеха, потому что это болезни. Они вызывают в нас сострадание. Смех, как мы знаем, несовместим с душевным волнением. Если существует сумасшествие смешное, то это может быть только сумасшествие, совместимое с общим здоровым состоянием ума — сумасшествие, так сказать, нормальное. Но существует нормальное умственное состояние, в полной мере воспроизводящее сумасшествие; мы видим в нем те же ассоциации идей, что при помешательстве, ту же своеобразную логику, что при навязчивой идее. Это — состояние грез. Или наш анализ неверен, или он должен уло-

житься в следующую теорему: *комическая нелепость одинакова по своей природе с нелепостью грез.*

Прежде всего, работа ума, когда человек грезит, — это именно та работа, которую мы только что описали. Ум, страстно отдающийся своим грезам, ищет в окружающем его внешнем мире только предлог облечь плотью созданные им образы. Звуки еще смутно достигают слуха, краски еще сменяются в поле зрения; словом, внешние чувства еще не вполне замерли. Но грезящий субъект, вместо того чтобы перебрать все свои воспоминания и объяснить себе то, что воспринимают его чувства, напротив, использует само восприятие, чтобы воплотить свое излюбленное воспоминание: свист ветра в трубе покажется ему, смотря по его душевному состоянию, смотря по тому, какая мысль занимает его воображение, — или ревом дикого зверя, или мелодичным пением. Таков обычный механизм иллюзии в состоянии грезы.

Но если комическая иллюзия есть иллюзия грезы, если логика комического есть логика сновидения, то можно ждать, что в логике смешного мы встретим все особенности

104

логики грез. Здесь мы найдем новое подтверждение закона, который уже хорошо нам известен: раз дана одна форма смешного, то другие формы, не имеющие той же комической основы, становятся смешными благодаря своему внешнему сходству с первой. Совершенно ясно, что всякая *игра идей* будет нас забавлять, раз она напоминает нам более или менее игру грез.

Я укажу, прежде всего, на некоторое общее отступление от законов мышления. Наш смех вызывают те рассуждения, которые мы считаем ложными, но которые могли бы принять за правильные, если бы слышали их во сне. Они походят на правильные рассуждения как раз настолько, чтобы обмануть засыпающий ум. Это, если хотите, тоже логика, но логика, лишенная силы и освобождающая нас тем самым от умственной работы. Многие «стрелы остроумия» представляют рассуждения подобного рода, рассуждения очень краткие, в которых даются нам лишь точка отправления и заключение. Эта игра ума приближается, впрочем, к игре слов по мере того, как отношения, установленные между идеями, становятся более поверхностными: мало-помалу мы доходим до того, что воспринимаем не смысл слышимых нами слов, а только звуки. Я думаю, что следовало бы приблизить к сновидению некоторые очень комические сцены, в которых действующее лицо систематически бессмысленно повторяет фразы, которые другое лицо шепчет ему на ухо. Когда вы засыпаете среди разговаривающих между собой людей, вам начинает иногда казаться, что их слова мало-помалу утрачивают смысл, что звуки искажаются и беспорядочно сливаются, принимая в вашем уме странный смысл, и что вы разыгрываете по отношению к говорящему лицу сцену Пти-Жана⁴³ с суфлером.

Существует еще *комическая навязчивость*, которая очень близка, как мне кажется, к навязчивости сновидений. Кому не случалось видеть один и тот же образ в нескольких последовательных сновидениях, казавшийся в каждом из них

правдоподобным, тогда как эти сны ничего общего между собою не имели. Повторяющиеся эффекты в пьесах и романах принимают также иногда эту специальную форму: в некоторых из них звучат отголоски снов. Может быть, то же самое можно сказать о припеве во многих песнях: он упор-

105

но возвращается, все тот же, в конце каждого куплета, каждый раз с различным значением.

Нередко можно наблюдать в сновидениях совершенно своеобразное сгезсепёо, — фантастичность, усиливающуюся по мере того, как разворачивается сновидение. Первая уступка, вырванная у разума, влечет за собой вторую, вторая — более важную третью, и так далее до полной нелепости. Но это поступательное движение к нелепости доставляет грезящему совершенно особое ощущение. Это, думается мне, то же ощущение, что испытал пьяница, чувствуя, что он приятно скользит к такому состоянию, когда для него уже ничто не будет обязательно — ни логика, ни требования приличия. Теперь посмотрите, не то ли же впечатление производят на нас некоторые комедии Мольера: например, де Пур-соньяк вначале действует почти разумно, а затем уже переходит ко всякого рода чудачествам; или, например, «Мещанин во дворянстве», где по мере того, как действие развивается, действующих лиц увлекает какой-то вихрь сумасбродства. «Ну, уж другого такого сумасброда на всем свете не сыщешь!» Эта фраза, возвещающая нам, что пьеса кончена, пробуждает нас ото сна, который становился все причудливее по мере того, как мы погружались в него вместе с Жур-деном.

Но существует вид безумия, свойственный только сну. Есть некоторые совершенно специальные противоречия, которые так естественны для воображения грезящего и так нестерпимы для разума человека бодрствующего, что было бы невозможно дать о них точное представление тому, кто не узнал их по собственному опыту. Я говорю о том странном слиянии двух личностей, которое часто происходит во сне, когда две личности, слившись в одну, остаются вместе с тем одна от другой отличимыми. Одна из этих личностей — обыкновенно это сам спящий. Он чувствует, что не перестал быть тем, кто он есть, и тем не менее он стал другим. Это он и не он. Он слышит, как он сам же говорит, видит себя в действии; но он чувствует, что кто-то другой позаимствовал у него его голос. Или же иногда он будто сознает, что говорит и действует как обыкновенно; но говорит о себе как о постороннем, с которым не имеет ничего общего. Он отделился от самого себя. Не эту ли странную путаницу встречаем

106

мы во многих комических сценах? Я не говорю об «Амфитрионе», где такое смешение зрителю внушается, но где главный комический эффект создается тем, что мы назвали выше «интерференцией двух серий». Я говорю о тех странных и комичных рассуждениях, в которых это смешение проявляется действительно в чистом виде, хотя и нужно все же усилие мысли, чтобы его выделить. Послушайте, например, разговор Марка Твена⁴⁴ с репортером, явившимся его интервьюировать: «Есть ли у вас брат? —

Да; мы звали его Билл. Бедный Билл! — Он, значит, умер? — Этого-то мы никогда не могли узнать. Глубокая тайна витает над этим делом. Мы были — покойный и я — близнецы, и когда нам было две недели от роду, нас купали в одной лохани. Один из нас утонул в ней, но никак нельзя было узнать, который. Одни думают, что Билл, другие — что я. — Странно. Но вы-то, что вы об этом думаете? — Слушайте, я открою вам тайну, которой я еще не открывал ни одной живой душе. Один из нас имел особую приметку — огромную родинку на левой ладони, и это был я. Так вот, тот ребенок, который утонул...» и т.д. и т.д. Вдумавшись в этот разговор, мы увидим, что его нелепость — нелепость необыкновенная. Ее вовсе не было бы, если бы один из говорящих не был как раз одним из близнецов. Вся нелепость здесь в том, что Марк Твен выдает себя за одного из этих близнецов, рассказывая так, как рассказывало бы о нем третье лицо. Совершенно то же происходит с нами, когда мы видим сны.

Рассматриваемое с этой точки зрения комическое представилось бы нам в форме несколько иной, чем та, которую мы ему придавали. До сих пор мы видели в смехе главным образом меру исправления. Возьмите непрерывный ряд комических эффектов, выделите в нем через известные промежутки господствующие типы: вы увидите, что все промежуточные эффекты заимствуют свой комизм от своего сходства с этими типами и что сами эти типы являются образцами оскорбления, бросаемого обществу. На это оскорбление общество отвечает смехом, который является еще большим оскорблением. Смех, с этой точки зрения, не имеет в себе

107

ничего доброжелательного. Он, скорее, есть отплата злом за зло.

Но не это поражает прежде всего в том впечатлении, которое производит на нас смешное. Довольно часто мы сначала чувствуем некоторую поверхностную симпатию к комической личности. Я хочу этим сказать, что на очень короткий миг мы становимся на ее место, перенимаем ее жесты, слова, поступки, и если мы забавляемся тем, что есть в ней смешного, то мысленно мы приглашаем и ее позабавиться вместе с нами: мы относимся к ней сначала по-товарищески. Смеющийся выглядит по крайней мере как само добродушие, сама доброжелательность, веселость, и мы были бы не правы, если бы не принимали этого во внимание. Но особенно важно, что в смехе есть некоторое *отдохновение*, на которое часто обращали внимание и причину которого мы должны найти. Нигде это впечатление не выступало так заметно, как в наших последних примерах. И как раз в них мы найдем и объяснение.

Когда комическая личность следует своей идее автоматически, она кончает тем, что думает, говорит, действует как во сне. А сон есть отдохновение. Соприкасаться с вещами и с людьми, следить за происходящим, думать об окружающем — все это требует непрерывного напряженного умственного усилия. Здравый смысл есть как раз такое усилие. Это — труд. Но отрешиться от вещей и тем не менее замечать еще образы, порвать с логикой и тем не менее связывать еще отдельные мысли — это уже значит играть или, если хотите, предаваться лености. Комическая нелепость производит на нас прежде всего впечатление игры мыслей.

Наше первое движение состоит в том, чтобы присоединиться к этой игре. Это дает нам отдых от умственного утомления.

Но то же можно было бы сказать о других формах смешного. В основе комического, говорили мы, есть всегда стремление скользить по наклонной плоскости, которая есть чаще всего плоскость привычки. Уже больше не думается, что все время надо приспособляться к обществу, членом которого состоишь, что надо напрягать внимание, необходимое в жизни. Вы становитесь более или менее похожим на рассеянного человека. Правда, это также рассеянность воли, в боль-

108

шей степени даже, чем рассеянность ума. Но все-таки это рассеянность и, следовательно, лень. Здесь вы перестаете считаться с условностями, как там — с логикой. Словом, вы принимаете вид человека играющего. Здесь опять первое наше движение принять приглашение побездельничать. Хотя бы на одно мгновение мы присоединяемся к игре. Это позволяет отдохнуть от жизни.

Но мы отдыхаем лишь мгновение. Симпатия, которая примешивается к впечатлению комического, — это симпатия быстро улетающая. Она тоже последствие рассеянности. Так строгий отец присоединяется иногда, забывшись, к проказам своего ребенка и тотчас же останавливается, чтобы поправить дело.

Смех, прежде всего, — исправление. Способный унижать, он должен всегда производить на того, кто является его предметом, тяжелое впечатление. Общество мстит посредством смеха за те вольности, которые позволяют себе по отношению к нему. Смех не достигал бы цели, если бы носил на себе печать симпатии или доброжелательства.

Нам скажут, может быть, что его цель — сделать добро, что часто наказывают из любви и что он, подавляя внешние проявления известных недостатков, побуждает нас, таким образом, — к нашему же благу — исправлять сами эти недостатки и внутренне самосовершенствоваться.

Об этом можно было бы много сказать. В общем и целом смех исполняет, несомненно, полезную роль. И весь наш анализ был направлен на то, чтобы доказать это. Но из этого не следует ни то, что смех всегда воздает должное, ни то, что он внушается доброжелательностью или хотя бы справедливостью.

Чтобы воздавать всегда по заслугам, смех должен быть результатом размышления. Между тем смех есть просто проявление механизма, созданного в нас природой или, что почти то же, длительной привычкой к жизни в обществе. Он вырывается самопроизвольно, как настоящий ответ на удар ударом. Ему некогда каждый раз смотреть, куда попадает удар. Смех наказывает за некоторые недостатки приблизительно так, как болезнь наказывает за некоторые излишества, поражая невинных, щадя виновных, стремясь достигнуть общего результата и не имея возможности оказывать

109

каждому частному случаю честь особого внимания. Так происходит все, что совершается самопроизвольно, а не под влиянием сознательного размышления.

Справедливость может проявиться в общем результате, но не в отдельных частных случаях.

В этом смысле смех не может быть абсолютно справедливым. Повторяю, что он тем более не должен быть проявлением доброты. Его цель — устрашать, унижая. Он не достигал бы ее, если бы природа не оставила для этого даже в лучших людях небольшого запаса злобы или по крайней мере язвительности. Быть может, нам лучше не останавливаться подробно на этом пункте. Мы не найдем в нем ничего особо лестного для нас. Мы увидим, что порыв благодушия и откровенности есть лишь прелюдия к смеху, что смеющийся тотчас же вновь замыкается в себе, горделиво отгораживаясь от всего окружающего, и начинает рассматривать личность другого как марионетку, нити от которой у него в руках. Мы очень легко можем подметить в этом самомнении немножко эгоизма, а за эгоизмом нечто менее непосредственное и более горькое, зарождение какого-то пессимизма, который усиливается по мере того, как смеющийся сознательнее относится к своему смеху.

Здесь, как и всюду, природа пользуется злом ради блага. Последнее и занимало нас главным образом в этом труде. Мы видели, что общество, по мере того как оно совершенствуется, все больше и больше развивает в своих членах гибкость, приспособляемость, чтобы установить все более устойчивое равновесие, что оно все решительнее вытесняет на поверхность элементы беспорядка, неизбежные в таком огромном деле, и что смех выполняет полезную роль, подчеркивая форму всех этих неровностей.

Так на поверхности моря неустанно борются волны, тогда как в низших слоях его царит глубокий покой. Волны сталкиваются, гонят одна другую, стремясь обрести равновесие. Легкая, веселая белая пена следует за их изменчивыми очертаниями. Иногда убегающая волна оставляет немного этой пены на береговом песке. Дитя, играющее поблизости, набирает пену в горсть и минуту спустя уже удивляется, что на ладони у него осталось только несколько капель воды, но воды еще более соленой и еще более горькой, чем вода вол-

ны, которая ее принесла. Смех рождается так же, как эта пена. Он подает знак, появляясь на поверхности общественной жизни, что существуют поверхностные возмущения. Он моментально обрисовывает изменчивую форму этих потрясений. Он — та же пена, главная составная часть которой — соль. Он искрится, как пена. Он — веселье. Философ, который собирает его, чтобы испробовать, найдет в нем иногда, и притом в небольшом его количестве, некоторую дозу горечи.