
Г. А. ЗАВАЛЬКО

ТРАГИЧЕСКОЕ И КОМИЧЕСКОЕ В ЖИЗНИ И В ИСКУССТВЕ

Статус трагического и комического как *эстетических* категорий часто подвергался сомнению: так, В. Татаркевич считал их этическими в жизни и эстетическими лишь в искусстве¹. Этот взгляд распространен², но поверхностен; если смотреть глубже, видна *эстетическая* борьба – борьба *совершенства с несовершенством*³. Трагический конфликт глубок (совершенство гибнет или несет непоправимый урон), комический – нет (совершенство временно утрачено, но урон поправим). Развитие всегда предполагает конфликты разной глубины; *эстетический* аспект конфликтов (и шире – развития) – это *убывание/возрастание совершенства*. Причем как совершенства развивающегося объекта, так и совершенства самого конфликта: возникает то, что можно назвать красотой трагедии или комедии, наличие которых в искусстве не отрицается никем. Но эта красота есть не только в искусстве; там она лишь представлена в чистом виде. Связь «конфликтных» категорий с совершенством двойная: с одной стороны, совершенство несет урон в конфликтах, с другой – рождается из них заново.

Этическое служит основой для эстетического, но не исчерпывает его. «Суть трагически-возвышенного, – пишет Николай Гартман, – составляет гибель высокоценного человеком... Только серьезность действительной угрозы подвергает человека высшим испытаниям; только такие испытания дают возможность проявляться тому, что есть в нем великого. Эстетическая ценность как раз и связана с этим проявлением... Не гибель добра как таковая является возвышенной, а само добро в своей гибели озарено воз-

¹ Татаркевич, В. История шести понятий. – М., 2002. – С. 167.

² Бычков, В. В. Эстетика. – М., 2002. – С. 222.

³ Шестаков, В. П. Гармония как эстетическая категория. – М., 1973. – С. 225.

вышенным. И чем яснее отражается гибель в страданиях и в поражении борющегося, тем больше усиливается обаяние трагического»⁴; позиция человека, умеющего уловить красоту трагедии, «граничит со сверхчеловеческой» и, возможно, свойственна лишь поэту. Аналогично и комическое «лишено практического интереса. Оно всегда имеет отношение не к затронутой личности, а к явлению, происшествию как таковому. Сострадание и злорадство, которые могут при этом проявиться, принадлежат не к эстетическому явлению, а к этической позиции»⁵.

Трагическое – эстетическая категория, применяемая к *глубокому конфликту*. Оно всегда связано с необратимостью перемен, непоправимыми последствиями, невозможностью утрат. Трагическое не снимается победой, не растворяется в будущем, его невозможно исправить. Но в нем присутствует поиск выхода и устремленность в будущее – трагические жертвы не напрасны.

Объективно ли трагическое? Аристотель видел в трагедии и комедии подражание действиям людей («внушающим сострадание и страх» для трагедии; «действиям худших, но не во всей их подлости» для комедии), то есть признавал объективно трагическое и объективно комическое в жизни людей. Поскольку действия осознанны, а конфликт разворачивается на фоне материального мира, различить материалистическую и объективно-идеалистическую трактовки порой трудно: «Сущность трагедии заключается в коллизии, то есть в столкновении, сшибке естественного влечения сердца с нравственным долгом или просто с непреодолимым препятствием... Что такое коллизия? – Безусловное требование судьбою жертвы себе... Что же такое эта “судьба”, которой трепещут люди и которой беспрекословно повинуются сами боги? Это понятие греков о том, что мы, новейшие, называем разумною необходимостью, законами действительности, соотношением между причинами и следствием, словом – *объективное действие*, которое развивается и идет себе, движимое внутренней силою своей разумности...»⁶

⁴ Гартман, Н. Эстетика. – М., 1958. – С. 558–559.

⁵ Там же. – С. 603.

⁶ Белинский, В. Г. Разделение поэзии на роды и виды / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч.: в 13 т. – Т. 5. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 53.

Тем не менее различие возможно. Оно заметно в стремлении идеалистов взять за основу не столько судьбу, требующую жертв, сколько *сознательный* протест против нее, не столько внешнее (необходимость), сколько внутреннее (стремление противостоять ей); тем самым ограничить трагическое рамками человеческого и в конечном счете *отождествить трагизм с его осознанием*. Материализм видит трагизм в конфликтах, присущих *самой действительности*, объективный идеализм переносит трагический конфликт в сферу идей – в *борьбу субъекта и объективно существующей идеи*: трагедия понималась как борьба «свободы в субъекте и необходимости объективного»⁷, в которой обе стороны побеждены и победили одновременно; победа вечного над земным (преходящим), при которой гибнет человеческая индивидуальность⁸, или «вечной субстанциональности» – над односторонностью человека⁹. «Трагическое есть страдание ценной личности. Трагическое ограничено человеком»¹⁰. Трагическое и комическое к «общественным категориям» относили и у нас¹¹. Так, из сферы трагического исключалась природа. Но объективно трагическое – как глубокий конфликт – неотъемлемо от природы хотя бы в силу необратимости времени. «Высокую эстетическую прелесть в царстве органических форм образует» то, что организмы «неосторожно предоставляют себя своей судьбе, погибают тысячами, но другие тысячи расцветают на их месте. Они смутно предчувствуют ужасную жестокость, которая господствует в жизни родов, – жестокость против индивидуума в пользу жизни поколений...»¹²

Если признак трагического не *глубина* конфликта, а *идеальный* характер, то, хотя победа не достается полностью ни одной из сторон, побежденный есть – материя; этим трагическое отлично от комического, остающегося в материальной сфере. Впервые такую *антиаристотелевскую* позицию занял Август Шлегель: «Внутренняя свобода и внешняя необходимость – вот два крайних полюса

⁷ Шеллинг, Ф. В. Философия искусства. – М., 1966. – С. 400.

⁸ Зольгер, К. В. Ф. Эрвин. – М., 1977. – С. 264.

⁹ Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – С. 578.

¹⁰ Кон, И. Общая эстетика. – М., 1921. – С. 179.

¹¹ Средний, Д. Д. Основные эстетические категории. – М., 1974. – С. 16; Яковлев, Е. Г. Эстетика. – М., 1999. – С. 70–73.

¹² Гартман, Н. Указ. соч. – С. 211.

в мире трагического... Необходимость, которую человек должен признавать наряду со свободой, не может являться природной необходимостью. Она лежит по ту сторону чувственного мира, в недрах бесконечного; следовательно, она проявляется как непостижимая власть судьбы... Мы привыкли называть трагическими всевозможные ужасные и печальные происшествия... Однако печальный конец ни в коей мере не является необходимостью... причина, по которой трагическое изображение не должно отступать перед самыми суровыми и мрачными картинами, состоит в том, что невидимая духовная сила может измеряться тем сопротивлением, которое она оказывает внешней, чувственно измеримой силе... если трагическая цель нуждается в определении, то оно таково: для того, чтобы оправдать притязания духа на внутреннюю божественность, земное существование должно ставиться ни во что»¹³.

Еще дальше заходит Шеллинг: трагизм *не в несчастьях, а в свободе человека*, идущего против необходимости, пока та не будет познана, после чего обе стороны конфликта растворятся в высшей гармонии. «Я утверждаю: только это и есть подлинно *трагический* элемент в трагедии. Дело не в злополучном конце... *Несчастье* есть только до тех пор, пока воля необходимости не сказала своего слова и не раскрылась. Как только сам герой все для себя уяснил и его участь стала очевидной, для него уже нет более сомнений... и как раз в момент *высшего* страдания он переходит к высшему освобождению и к высшей бесстрастности»¹⁴. Такое понимание трагического приходит к самоотрицанию: нет ничего трагического в том, что в мире происходят трагедии (в обычном понимании). Трагедия – даже не просто индивидуальность, отделенность человека от воли высших сил, а *осознание* человеком своей индивидуальности и отказ от нее. «В этом заключается величайшая мысль и высшая победа свободы – добровольно нести наказание за неизбежное преступление, чтобы утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю»¹⁵. Свобода человека – в том, чтобы ее утратить. Для высшей необходимости траге-

¹³ Шлегель, А. Чтения о драматической литературе и искусстве // Литературная теория немецкого романтизма / под ред. Н. Я. Берковского. – М., 1934. – С. 225–226.

¹⁴ Шеллинг, Ф. В. Указ. соч. – С. 406.

¹⁵ Там же. – С. 402.

дий нет; когда мы поймем эту необходимость, трагедий не будет и для нас, ибо индивидуальное свободное существование прекратится. Верен здесь, думаю, лишь диалектический момент обоюдной победы/поражения участников трагического конфликта.

Неклассическая философия, утверждая субъективный идеализм, полностью лишила трагическое объективности. «Сущность трагического не в цепи событий, а в реакции человека на них, – пишет персоналист Жан-Мари Доменак, – я не говорю о восстаниях, революциях, репрессиях, гражданских, колониальных, мировых войнах – здесь нет трагедии»¹⁶. Если ставить трагическое в зависимость от его осознания, логично свести его к субъективной реакции: *нет трагического объекта без субъекта*, отсюда – не всякий субъект достоин трагедии. «Не каждая смерть является трагической, – писал Макс Шелер. – Существует различие между тем, выполняет ли свой долг торговец овощами или король... Трагическими фигурами являются прометеи нравственности, в глазах которых сверкают новые, ранее не известные ценности...»¹⁷ Идеализм представлен и у нас: «трагическое зиждется на яркой вспышке идеального, которое гибнет в неравном противоборстве с наличным», подготавливая гибелью «прорыв в грядущее» на основе «скрытых резервов идеального»¹⁸; «необходимым субъективным компонентом трагедии является осознанность обстановки героем... трагедия начинается тогда, когда герой осознает трагичность своего положения».¹⁹

Но трагедия Отелло началась тогда, когда он был обманут, а не тогда, когда осознал обман. Гофман в опере Оффенбаха трагичен, когда принимает куклу Олимпию за женщину и влюбляется в нее; символом его *трагической слепоты* становятся искажающие реальность колдовские очки, которые дарит ему коварный маг Коппелиус. И король Канут в балладе А. К. Толстого едет навстречу верной гибели, не зная этого.

¹⁶ Цит. по: Вдовина, И. С. Эстетика французского персонализма. – М., 1981. – С. 121.

¹⁷ Шелер, М. О феномене трагического // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. – Рига, 1988. – С. 303–316.

¹⁸ Природа и функции эстетического. – М., 1968. – С. 241.

¹⁹ Борев, Ю. Б. О трагическом. – М., 1961. – С. 228.

Почему трагична опера Верди «Аида»? Потому что дух (любовь) побеждает жизнь? Или все же потому, что жизнь гибнет? Тогда – почему цена такова? Источник трагического надо искать *в мире, а не в сознании*. Трагическое есть там, где нет выхода, устраивающего всех. «Так нехорошо... Так тоже нехорошо», – неожиданно точно определяет суть трагического конфликта персонаж пьесы А. В. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске». Тогда – независимо от степени осознанности конфликта – «ценность стоит против ценности», потому что интерес стоит против интереса, и победа одной стороны становится поражением другой, и полностью невиновных нет. Ярчайший пример – трагедия Кристиана Фридриха Хеббеля «Агнес Бернауэр». История, действительно случившаяся в XV в. и многократно воплощенная в искусстве (от народных баллад до оперы К. Орфа), такова: молодой герцог Баварии Альбрехт женился на дочери цирюльника Агнес Бернауэр; права их детей на трон были бы непременно оспорены представителями побочных ветвей династии; отец Альбрехта герцог Эрнст, не дожидаясь появления наследников, приказал убить Агнес Бернауэр. Хеббель поразил современников, показав, что и у герцога Эрнста – убийцы – есть своя правота: он стремится предотвратить междоусобную войну тем единственным способом, который ему доступен. Именно здесь проходит граница, отделяющая трагедию от мелодрамы с ее невинными страдальцами и беспричинными злодеями. Пьеса, несмотря на консерватизм автора, была запрещена: Хеббель честно показал, что такое интересы государства и какой ценой оплачивается стабильность.

С проблемой осознанности трагического конфликта связано понятие *трагической вины* героя и соответственно *справедливости* трагической *развязки*. Шеллинг, Гегель («над простым страхом и трагическим сопереживанием поднимается чувство примирения, которое трагедия вызывает своей картиной вечной справедливости»²⁰) и особенно их эпигоны, понимая справедливость как абсолютную, стремились отыскать адекватную трагическую вину любого персонажа (Ромео и Джульетты, Корделии, Дездемоны, Офелии), что приводило к антигуманным и натянутым построениям²¹.

²⁰ Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. – Т. 3. – С. 578.

²¹ См.: Стороженко, Н. И. Опыты изучения Шекспира. – М., 1902. – С. 100–101.

С другой стороны, Н. Г. Чернышевский, а вслед за ним многие литературоведы²² отрицали трагическую вину тех героев, которых принято называть положительными. В этом случае их гибель – абсолютная несправедливость. Ясно, что диалектическим решением будет признание *относительной* вины и справедливости. Полностью невиновных нет, но нет и полной справедливости возмездия. Ромео и Джульетта более правы, чем семейства Монтекки и Капулетти, но вражда последних – не причуда, от которой можно избавиться волевым усилием. Неверно и жестоко говорить, что Ромео и Джульетта заслужили смерть тем, что поставили себя вне общества и его законов, Дездемона – тем, что недостаточно продуманно отнеслась к своему необычному браку, Корделия – тем, что не сумела вовремя успокоить тщеславие отца, но и полностью отмахнуться от этих аргументов нельзя. Действующий человек неизбежно вступает в конфликты – это может быть названо виной; он принимает на себя последствия своих действий – это может быть названо справедливостью. Но равновесие между тем и другим весьма приблизительно и почти никогда не бывает абсолютным. Об этом у Шиллера говорит Мария Стюарт, на фразу «Вы только кровью с ним сочлись за кровь» отвечая: «За это воздадут мне тоже кровью»²³.

Итак, верен путь Аристотеля, но отход от него не был бесполезен. Понятие трагического углубилось от всецело **случайного** («такой человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки»²⁴) до **необходимого** у Гегеля («изначальный трагизм состоит именно в том, что в такой коллизии обе стороны противоположности, взятые в отдельности, *оправданны*, однако достигнуть истинного положительного смысла своих целей и характеров они могут лишь отрицая другую столь же правомерную силу и *нарушая* ее целостность, а потому они в такой же мере оказываются *виновными* именно благодаря своей нравственности»; «для великих характеров быть виновными – это честь»²⁵) и Гартмана («некоторые полагали, что мы могли бы полностью сочувство-

²² Аникст, А. А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. – М., 1983. – С. 98.

²³ Шиллер, Ф. Мария Стюарт. – М., 1958. – С. 21–22.

²⁴ Аристотель. Поэтика / Аристотель // Соч.: в 4 т. – Т. 4. – М., 1983. – С. 658.

²⁵ Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. – Т. 3. – С. 576, 594.

вать только невиновным. Они жестоко ошибались: невиновный в конфликте человек едва ли человечен... ситуации действительной жизни не таковы, чтобы человек из них мог выйти невиновным... Скорее всего ценность всегда стоит против ценности, и воля должна решить, какую она хочет нарушить и с какой она хочет согласиться»²⁶). Трагизм неизбежности глубже трагизма случая.

Вопрос о **видах трагического** – как и другие проблемы «поэтики зла» – поднял Фридрих Шиллер. Наше сострадание, замечает он, ослабляется *раздражением* к несчастному, если он страдает по своей вине, и тем более – *отвращением*, если к тому же по его вине страдают другие. Но – и это «но» очень важно – трагизм присутствует и в данных случаях. Более того, Шиллер выделяет два типа негероической трагедии: «Если несчастье проистекает не из моральных источников, а из внешних явлений, не обладающих волей и не подчиненных воле» и «когда предметом сострадания оказывается не только тот, кто испытывает страдания, но и тот, кто причиняет их»²⁷. Ни глупость, ни подлость страдающего человека не ставят его вне трагедии. На мой взгляд, это верная постановка вопроса, и упрекнуть Шиллера можно лишь в непоследовательности. Он проводит черту, отделяя не совсем глупых и не совсем подлых (все же трагические персонажи!) от тех, кто, как Яго и Франц Моор, в своих страданиях лишены права на трагедию.

Грань произвольна, но после Шиллера теория трагического пошла в сторону закрепления, а не разрушения этой грани: единственным видом трагического считалась *возвышенная трагедия*, выраженная в конфликте «между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления»²⁸, трагедия героя, служащего человечеству и погибшего не зря. Но не всякая трагедия такова. *Трагедия носителей зла* (вольных или невольных, заблуждающихся) и *трагедия жертвы, неспособной к борьбе*, – трагедия злой силы и трагедия слабости – могут быть

²⁶ Гартман, Н. Указ. соч. – С. 561.

²⁷ Шиллер, Ф. О трагическом искусстве / Ф. Шиллер // Собр. соч.: в 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 49.

²⁸ Энгельс, Ф. Письмо Ф. Лассалю от 18.05.1859 / К. Маркс, Ф. Энгельс // Соч. – Т. 29. – С. 495.

объединены в одно понятие *негероической трагедии*, лучшим символом которой может стать образ Риголетто. «В конце концов, на некоторых погостах лежат одни подлецы, но могилы не стали от этого менее священными или менее печальными»²⁹.

К негероическим трагедиям относится и гибель за ложные идеалы, в том числе религиозный фанатизм; как отметил Г. Э. Лессинг, христианский мученик – это «сумасброд, который охотно идет на смерть без всякой нужды, презрев свои гражданские обязанности... Ожидание им награды блаженства за пределами этой жизни не противоречит ли тому бескорыстию, которым... должны отличаться все добрые и великие дела?»³⁰ Подобные сюжеты (например, опера М. П. Мусоргского «Хованщина») заставят нас, по мнению Лессинга, лишь уронить слезу сожаления о слепоте и неразумии (добавлю – не только фанатиков, но и условий, которые их создают).

В нашей эстетике зачастую прямо утверждалось, что негероической трагедии быть не может: «...если личность погибла по случайности, не находящейся в глубокой существенной связи с общественными закономерностями (несчастный случай), то... объективно подлинной трагедии еще может и не быть»; иначе «человек, наступивший на арбузную корку, упавший и тяжело пострадавший, превратился бы в важный объект творческого интереса трагедийного писателя»³¹. Высокомерие этой тирады (поразительное по цинизму, если вдуматься) обусловлено несколькими причинами: идеализмом (конфликт обязательно осознан), отрывом случайности от необходимости (якобы есть случайность, которая *никак* не связана с устройством общества) и в конечном счете – презрением к «обычному» человеку. Но опыт человечества учит, что «обычных» людей не бывает, а трагедия – не привилегия избранных. «В комнате, соседней с моей, жил переписчик судебных бумаг с женой. Оба были старые и отчаянно нищие. Их вины в этом не было. Невзирая на прописные истины, в нашем мире все же существует такая вещь, как невезение, постоянное и монотонное, постепенно уничтожаю-

²⁹ Честертон, Г. К. Толпа и памятник / Г. К. Честертон // Писатель в газете. – М., 1984. – С. 139.

³⁰ Лессинг, Г. Э. Гамбургская драматургия. – М., 1936. – С. 10–12.

³¹ Борев, Ю. Б. О трагическом. – С. 210.

щее всякое желание сопротивляться ему. Они рассказали мне свою историю – безнадежно простую и ни в коей мере не поучительную. Он был школьным учителем, она студенткой, тоже будущей учительницей: они рано поженились, и какое-то время судьба была к ним благосклонна. Но затем на обоих обрушилась болезнь; ничего такого, из чего можно было бы извлечь нравственный урок – заурядный случай: плохие трубы, а в результате – тиф...»³² Как известно, трагическим может стать и то, что в кузнице не было гвоздя; история человека, наступившего на банановую корку, стала сюжетом рассказа Лесли Поулза Хартли «Победное падение». «В жизни развязка часто бывает совершенно случайною, часто бывает совершенно случайною и трагическая участь, нисколько не теряя от этого своей трагичности... Неужели не трагична участь Густава Адольфа, который погиб совершенно случайно в битве под Лютценом, на пути победы и торжества?»³³

Тем более отрицалась *трагедия носителей зла*: гибель шекспировского Яго³⁴ или гибель нацистских преступников, как в жизни, так и в искусстве (картина Кукрыниксов «Конец. Последние дни гитлеровской ставки в подzemелье рейхсканцелярии») ³⁵, нетрагична. Согласиться с этим невозможно: где граница, отделяющая тех, чья гибель нетрагична? Такое деление как раз слишком похоже на деление людей на сверх- и недочеловеков. К счастью, советское искусство не следовало таким установкам, оставаясь гуманистическим; кроме упомянутой картины Кукрыниксов, которая вне всяких сомнений трагична, достаточно вспомнить смерть провокатора Клауса в «Семнадцати мгновениях весны», реакцию героев фильма «В огне брода нет» на известие о расстреле Николая II, гибель Дракона в одноименной сказке Е. Л. Шварца.

Пусть последние абсолютистские режимы комичны; но комична ли судьба приверженцев умирающего строя? Как отнестись к трагизму заслуженного возмездия ничтожеству – допустим, Петру III? К трагизму неизбежного упадка Рима, ведомого правителя-

³² Джером, К. Дж. Пол Келвер / Дж. К. Джером // Избранные произведения. – СПб., 1993. – С. 236.

³³ Чернышевский, Н. Г. Избранные эстетические произведения. – М., 1978. – С. 287.

³⁴ Карягин, А. А. Драма как эстетическая проблема. – М., 1971. – С. 48.

³⁵ Вопросы марксистско-ленинской эстетики. – М., 1956. – С. 102.

ми, Нероном или Калигулой, в пропасть, созданную историей? К трагедии тех, кто шел за ними? Их жизни растрачены на недостойное. Ничего не поправить. То же явление мы видим и в частной жизни – хотя бы в судьбе четырех старых скряг из рассказа Андре Моруа «Проклятье Золотого тельца», охранявших чемодан с деньгами и умерших на нем; в судьбе покончившего с собой маленького недоумка из повести Франсуа Мориака «Маргышка». Герои? Нет. Трагедия? Да.

«Усилия представителей гибнущих классов “спасти положение” никак не могут быть сочтены возвышенными, а их борьбу никак нельзя назвать трагической. Их борьба *низменная...*»³⁶ Но дело в том, что *трагическое может быть и возвышенным, и низменным*: достаточно сравнить гибель Гамлета и гибель короля, гибель Карла и гибель Франца Мооров, трагедию Печорина и трагедию Грушицкого, две возможные судьбы Ленского. Трагизм возвышенного носит название **патетического**; для трагизма низменного названия нет, но это антипод патетического – трагизм без пафоса, это *жалкая трагедия*. (Последняя реплика короля Клавдия – «На помощь! Я ведь только ранен!», а ведь он знает смертельную силу яда, приготовленного Гамлету; «Почему меня так страшит это острие?» – спрашивает себя Франц Моор, загнанный в угол, но неспособный покончить с собой.) «Страшную историю» Саша Черный заканчивает так:

Для чего же повесть эту
Рассказал ты снова свету?
Оттого лишь, что на свете
Нет страшнее ничего...³⁷

А речь шла о мещанском браке без любви и самодовольном благополучии, в которых поэт ясно увидел низменный трагизм в противовес другой повести, «печальнее которой нет на свете», – возвышенной трагедии Ромео и Джульетты.

Не могу не отметить старание буржуазных авторов придать возвышенный характер трагедии Николая II (пьеса С. Кузнецова «И Аз воздам», картина И. Глазунова «Мистерия XX века», памят-

³⁶ Альтман, И. О советской трагедии // Литературный критик. – 1935. – № 1. – С. 197.

³⁷ Саша Черный. Стихотворения. – М., 1991. – С. 205.

ник на месте Ипатьевского дома) и низменный – трагедии Ленина (роман М. Алданова «Самоубийство», фильм А. Сокурова «Телец»). Впрочем, подобный творческий поиск – цветочки по сравнению с тем, что пишется в учебниках (рекомендованных и т. д.): профессор Л. А. Никитич нашла пример трагического в невозможности победы белого движения как конфликте между «необходимостью спасти Россию от надвигавшегося варварства и бесовщины и практической невозможностью это осуществить»³⁸, а трагического героя – в адмирале А. В. Колчаке – путчисте, в 1918 г. устроившем военный переворот и уничтожившем депутатов Учредительного собрания, неосмотрительно давших ему пост военного министра, затем – диктаторе и ставленнике Антанты, признавшем дореволюционные долги России (аннулированные большевиками) и воевавшем со своим народом на деньги западной буржуазии, чего не отрицал и он сам: «...я оказался в положении, близком к кондотьеру»³⁹. Сколько ни переписывай историю, этот «трагический герой» в памяти потомков останется не романсом «Гори, гори, моя звезда», а совсем другими стихами: «Мундир английский, погон российский, табак японский, правитель омский». Нетрудно заметить, что теоретическим источником героизации любой трагедии является именно узкое понимание трагического. Поэтому при желании можно заменить Колчака на Гитлера, павшего в неравной борьбе («практическая невозможность») с мировым еврейством и большевизмом, от которых надо спасти арийскую расу («исторически необходимое требование»). Так и поступила Катакомбная церковь истинно-православных христиан, канонизировав фюрера под именем «святого великомученика Атаульфа Берлинского»⁴⁰.

Вернемся к возвышенному трагизму. Он не обязательно связан с общественной борьбой, присутствуя и в частной жизни. «Великие бедствия нисколько не печалят меня, – говорит рассказчик в новелле Ги де Мопассана. – Грубая жестокость природы и людей может исторгнуть у нас крик ужаса или негодования, но она вовсе не способна ущемить сердце или вызвать пробегающую по спине дрожь,

³⁸ Никитич, Л. А. Эстетика. – М., 2003. – С.236–237.

³⁹ Цит. по: Ткаченко, П. Деникин рядом с Врангелем // Независимая газета. – 2002. – 14 марта.

⁴⁰ См.: Ревнителы чистоты крови и веры // НГ-Религии. – 2009. – 16 сентября.

подобно тому как это бывает при виде некоторых потрясающих душу мелочей... Иные встречи, иные едва подмеченные или угаданные события, иные потаенные горести, иные вероломные удары судьбы, пробуждая в нас рой печальных мыслей, внезапно приоткрывают перед нами таинственную дверь нравственных страданий, сложных, неисцелимых, тем более глубоких, чем они кажутся безобиднее, тем более мучительных, чем они кажутся неуловимее, тем более упорных, чем они кажутся менее естественными...»⁴¹

Сущность **комического** часто искали в контрасте формы и содержания, видимости и реальности, внешнего и внутреннего – в *неожиданности*: «Комическое – это общественно значимое несоответствие цели средствам, формы – содержанию, действия – обстоятельствам, сущности – ее проявлению, претензии личности – ее субъективным возможностям»⁴². Эта линия идет от Гоббса («для возникновения смеха требуются три предпосылки: недостойное деяние, то, что оно совершено другим, и его внезапность»⁴³) и Канта («смех – это *аффект, возникающий из внезапного превращения напряженного ожидания в ничто*») ⁴⁴. Н. Гартман отмечает, что на этом «развитие теории комического остановилось»⁴⁵.

Польский автор Б. Дземидок в книге «О комическом» выделяет пять, как он считает, различных теорий комического: негативного качества объекта; деградации; контраста; противоречия; отклонения от нормы, – не замечая, что они сводятся к двум: 1) аристотелевскому пониманию комического как *неглубокого конфликта* и 2) противоположному – комическому как *неожиданности* (выступающей в виде *обнаружения* негативного качества, деградации, контраста, противоречия, отклонения от нормы и др.). Но второе не дает возможности отличить комическое от трагического. Неожиданность, несоответствие не всегда комичны. Это признак *любого конфликта*. Аристотель видел в неожиданности признак трагедии: «[трагедия] есть подражание действию не только законченному, но и [внушающему] сострадание и страх, а это чаще всего бывает, когда что-то одно неожиданно оказывается следствием другого...»⁴⁶

⁴¹ Мопассан, Г. де. Менуэт // Полн. собр. соч. – Т. 2. – С. 387.

⁴² Эстетика. Словарь / под ред. А. А. Беляева. – М., 1989. – С. 153.

⁴³ Гоббс, Т. О человеке // Соч.: в 2 т. – М., 1991. – Т. 1. – С. 250. Он же. Левиафан // Там же. – Т. 2. – С. 43.

⁴⁴ Кант, И. Критика способности суждения. – М., 1994. – С. 207.

⁴⁵ Гартман, Н. Указ. соч. – С. 615–616.

⁴⁶ Аристотель. Указ. соч. – С. 656.

Ян Мукаржовский определяет главное свойство «всей сферы комического» через несоответствие: «...речь всегда идет о противопоставлении двух смысловых связей, в свете которых рассматривается данная реальность... высказывание одного из лиц, в которое это лицо вкладывает совершенно определенную смысловую связь, считая ее очевидной, другим лицом... включается в другую связь, в которой она неожиданно приобретает иной смысл»⁴⁷. Но результат непонимания не всегда комичен. В романе В. О. Богомолова «Момент истины» трагическая коллизия состоит в том, что один из персонажей – армейский офицер Аникушин, – исходя из своего жизненного опыта, неверно трактует слова и поведение других персонажей – офицеров контрразведки, что приводит к неадекватному поведению Аникушина при задержании диверсионной группы и его гибели. Налицо «противопоставление двух смысловых связей, в свете которых рассматривается данная реальность», не заключающая в себе ни малейшего комизма. Далеко не всякое несоответствие «формы – содержанию, претензий личности – ее субъективным возможностям» смешно: эта формулировка применима равно к Труффальдино из Бергамо (слуге двух господ) и к Нерону. Напомню эпизод из романа Агаты Кристи «Десять негрятят»: пуританка Эмили Brent кажется окружающим смешной старой ханжой, пока не выясняется, что ханжество сделало ее убийцей, не способной к раскаянию. Ее претензии на нравственность «не соответствуют субъективным возможностям» (согласно цитированному определению комического) – настолько, что персонажу романа Вере Клейторн «тщедушная старая дева больше не казалась смешной. Она показалась ей страшной». Сама хрестоматийность этой фразы показывает, что пресловутое несоответствие комично лишь до определенного предела. Смешно ли, когда мужчина принимает куклу-автомат за живую женщину? Не всегда. Комично в «Коппелии» Л. Делиба и трагично в «Сказках Гофмана» Ж. Оффенбаха.

Чем вызвана популярность трактовки комического как несоответствия? Тем, что такое понимание может быть, так сказать, онтологизировано и вписано в систему объективного идеализма: неожиданность не для *субъекта*, а для *объективной идеи*, творящей мир и натывающейся на его материальность (ею же созданную, но

⁴⁷ Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1994. – С. 189.

такова логика идеализма – материя всегда виновата). В этом качестве комическое *заменяет безобразное* (которого просто нет в мире, созданном богом) и тем самым выполняет роль оправдания всех существующих безобразий: то, что нам кажется безобразным – всего лишь комическое, а само комическое – следствие материальности вещей; идея всегда прекрасна. Комическое – «переворачивание» прекрасного («премудрость бога объективируется главным образом в глупости людей»⁴⁸); оно появляется при гибели идеи, создающей материю («сущность оказывается вынужденной погрузиться в земную жизнь со всем ничтожным и случайным, что свойственно ей»⁴⁹).

В неосознанности конфликта видит отличие комического от трагического и Е. Г. Яковлев: «Трагический герой чувствует и осознает трагизм своего положения (Гамлет), комический персонаж (Журден) совершенно не осознает своего комизма»⁵⁰. Как правило, да, но это внешний признак: дело не в осознании как таковом, а в последствиях осознания. Как только человек понял, что был смешон, он исправляется, но трагическую ситуацию осознанием не одолеть; комизм исправить легко, трагизм – нет. *Трактовка комического как гибели идеи и торжества материи (гибели не всерьез – идея бессмертна) следует из трактовки трагического как торжества идеи над материей*: «Там дух, несмотря на все ужасы уничтожения, остается непоколебимым. Человек погибает, но стойко защищает свои принципы; здесь материальное существование не прекращается, в принципах же происходит внезапный поворот»⁵¹. Выстраивается антитеза: *материальное, случайное* – комическое; *неизбежное, идеальное* – трагическое.

Для того, чтобы смеяться над гибелью принципов, надо смотреть на материальный мир как на временную химеру, чье торжество будет недолгим. Увы, этот взгляд слишком оптимистичен. «Человеческие души, любезный, очень живучи. Разрубишь тело пополам – человек околеет. А душу разорвешь – станет послушной, и только»⁵², – говорит Дракон в сказке Е. Шварца. Гибель принципов

⁴⁸ Шеллинг, Ф. В. Указ соч. – С. 273–274.

⁴⁹ Зольгер, К. В. Ф. Указ соч. – С. 263.

⁵⁰ Яковлев, Е. Г. Эстетика. – М., 1999. – С. 73.

⁵¹ Шлегель, А. Указ соч. – С. 246.

⁵² Шварц Е. Л. Дракон / Е. Л. Шварц // Обыкновенное чудо. – М., 1990. – С. 152.

при сохранении жизни – отнюдь не синоним комедии: принципы бывают разные. «Своим финалом “Кукольный дом” дает пример очень своеобразного разрешения конфликта драмы, при котором драма непосредственно соприкасается с трагедией; герой здесь не погибает, а напротив, оказывается победителем, поскольку он как бы находит самого себя и обладает достаточным мужеством, чтобы осуществить свою волю и отбросить все то, что ему мешало; вместе с тем эта победа героя окрашена трагически, поскольку она означает мучительный разрыв со всем его прежним существованием»⁵³. Верность же принципам может быть комична, иначе трагическим героем был бы эстет, которому посвящена эпитафия Р. Киплинга:

Я отошел это сделать не там, где вся солдатня.
И снайпер в ту же секунду меня на тот свет отправил.
Я думаю, вы не правы, высмеивая меня,
Умершего принципиально, не меняя своих правил⁵⁴.

Трагизм присутствует и здесь, но лишь в гибели эстета, а не в том, что дух, несмотря на все ужасы уничтожения, остается неколебимым. Это как раз смешно!

Комическое – эстетическая категория, применяемая к *поверхностному конфликту*, тому, который можно исправить смехом. Нарушив меру, мы уничтожим комизм. «Ибо стоит только допустить, что коварная попытка Терсита унизить Агамемнона обошлась бы ему дорогой ценой... как мы бы тотчас перестали смеяться над ним. Этот нравственный и физический урод – все-таки человек, гибель которого сразу же покажется нам гораздо большим злом, нежели все его проступки и грехи»⁵⁵. Мере можно нарушить и в другую сторону – бесконфликтности. Комедия кончается в тот миг, когда отрицательный герой становится положительным. Проверить верность определения можно от противного: представим, что нужно убить смех, как в рассказе «Кошмарный случай» Г. Грина. Некий человек в Неаполе погиб под обрушившимся балконом, который не выдержал тяжести раскормленной свиньи. Перед сы-

⁵³ Адмони, В. Г. Генрик Ибсен. Очерк творчества. – Л., 1989. – С. 163.

⁵⁴ Симонов, К. Переводы / К. Симонов // Собр. соч.: в 6 т. – М., 1966. – Т. 1. – С. 628.

⁵⁵ Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. – М., 1957. – С. 261.

ном покойного встала проблема: как рассказывать о смерти отца, исключив комическое? Он придумал два варианта. Краткий: «моего отца убила свинья» – в конфликте подчеркнуто трагическое. Длинный – «превратить забавное происшествие в занудное повествование», рассказать о Неаполе, о привычках бедняков, о балконах, о маршруте отца и добавить: «падая с большой высоты, она набрала приличную скорость и сломала ему шею» – конфликт почти незаметен.

Б. Дземидок считает аристотелевское определение неполным: 1) «человек может быть смешон именно потому, что ему наносят вред» и 2) «некрасивый почерк или орфографические ошибки могут не вызвать страданий и не принести вреда, однако они не всегда будут источником комического»⁵⁶. На первое утверждение ответ дан выше; если орфографические ошибки не комичны, они либо трагичны, либо вообще не заслуживают внимания: то есть либо конфликт глубок, либо его вообще нет.

Объективно ли комическое? Как и в случае с трагическим, антиаристотелевское толкование исходит из субъекта: *нет комического объекта без субъекта*, с той разницей, что теперь этот субъект – не тот, кто *претерпевает*, как в трагедии, а тот, кто *наблюдает* «недостойное деяние», «внезапное превращение», «несоответствие формы содержанию». «Комическое, способность к смеху всегда в том, кто смеется, но ни в коем случае не в объекте смеха»,⁵⁷ – пишет в эссе «О природе смеха и о комическом в пластических искусствах вообще» Ш. Бодлер. «Не существует комического вне собственно *человеческого*»⁵⁸, – утверждает Бергсон. Многие согласны с ним: «...сфера комического не просто все человеческое, а то, чему человек может придать смысл, а затем поставить себя в игровое отношение к этому смыслу. Комическое – это игра со смыслом»⁵⁹. Раз нет объективно комического, значит, нет и объективно трагического, нет ничего, кроме играющего индивида, что сочетается с утверждением того же автора: «...все может измениться в одно мгновение. И это, пожалуй, единственное достовер-

⁵⁶ Дземидок, Б. О комическом. – М., 1974. – С. 13.

⁵⁷ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. – Т. 3. – М., 1967. – С. 697.

⁵⁸ Бергсон, А. Смех. – М., 1992. – С. 14.

⁵⁹ Любимова, Т. Б. Комическое, его виды и жанры. – М., 1990. – С. 24.

ное наше знание»⁶⁰. Как-то не смешно. Если это и определение, то не комизма, а цинизма – жизненной позиции циника. Игровой (субъективный) момент в комическом нельзя абсолютизировать. Игра не обязательно связана со смехом.

Пейзаж не может быть комичен, говорит Бергсон, видя в этом аргумент в пользу субъективности комического и следуя идеалистическому правилу: развитие диктуется сознанием. Но комическое есть там, где есть конфликт, а конфликт – там, где есть развитие. Не *отсутствие сознания*, а *отсутствие конфликта* лишает пейзаж комизма.

Комическое мы видим, а не изобретаем. Комическое в искусстве (и вообще юмор в человеческом отношении к миру) – это особый взгляд на мир, сводящий конфликты к их поверхностной составляющей. Это умение видеть *объективно комическое*, присутствующее *во всех* жизненных ситуациях.

Комическое отношение *упрощает конфликты*. Поэтому юмористические и особенно сатирические персонажи так однозначны, нелепы – *анекдотичны*. В анекдотах речь постоянно идет о несчастьях, смертях, увечьях, лжи, – а мы смеемся. В «Истории одного города» кровь льется рекой, – а мы смеемся. Дистанция между нами и нашим упрощенным подобием в юморе и сатире достаточно велика, чтобы мы не сопереживали их (в конечном счете – нашим!) несчастьям. Правда, *сатира* тем и отличается, что за комическим пластом постоянно виден трагический; а в «*черном юморе*», третьей разновидности комического в искусстве, просвечивает больше, чем трагическое, – ужасное.

Комическое упрощает; когда говорят, что смех казнит пороки, это лишь половина правды. Вторая половина – смех примиряет с пороками. С осмеянным мирятся. Иначе борьба сводилась бы к осмеянию. Невеселый пример – эпизод из романа Р. Роллана «Кола Брюньон»: герой узнает, что его скульптуры, сделанные по заказу герцога, изуродованы владельцем – просто от скуки. Кола Брюньон в отчаянии, но ничего не может поделать: герцог недосягаем. Ему остается лишь смех – над собой, над жизнью, над своими иллюзиями и своим бессилием – или самоубийство. И он смеется.

⁶⁰ Любимова, Т. Б. Указ. соч. – С. 28.

Упрощение не должно быть чрезмерным – тогда смех становится пошлым. Впрочем, пошлость (которую я бы определил как агрессивную заурядность) появляется не только в комическом, но и в трагическом, и в возвышенном – при так называемом «ложном пафосе», неоправданном присвоении банальности статуса возвышенного или трагического. Пошлость существует в человеческом отношении к миру, субъективно; в мире ей соответствует низменно-комическое, единственно видимое пошляком. Комическое может быть и *изящным* (смешным), и *возвышенным* (героической комедией, образцом которой останется бой Дон Кихота с мельницами), и *низменным*, пошлым.

Жизнь людей **трагикомична** – она состоит из множества конфликтов разной глубины; трагикомично и искусство; выделение чистого комизма и чистого трагизма – весьма большая условность. Об этом писал Н. Гартман: в жизни «нет никакого чистого разделения, в ней все основательно перемешано», искусство «разделяет то, что находит единым, ибо не понимает, как объединить это», «трагикомические материалы» в искусстве «редки и издавна считаются трудно достижимыми», трагикомизм в искусстве оправдан тем, что «в конце концов такова жизнь, а также потому, что поэт таким образом приблизился к жизни»⁶¹. Иногда сплетение трагического и комического осознается через введение особой категории **драматического**: Этьен Сурио считал, что «драматический конфликт – это противоположность между сходными, равными и одинаковыми по своей природе силами. Поэтому борьба их более неистова и они могут противостоять друг другу. В трагическом конфликте имеется существенная диспропорция между конфликтующими силами... поэтому исключена всякая надежда, всякая возможность уйти путем конечной победы от гигантской силы, которая находилась в конфликте с трагическим героем»⁶². Думаю, драматическое – обобщенное название конфликтов, лежащих между двумя полюсами. Драматизм может быть весел, приближаясь к комизму, – когда конфликты, пусть даже серьезные, преодолеваются легко; может быть печален, приближаясь к трагизму, – когда конфликты, пусть даже незначительные, преодолеваются с трудом.

⁶¹ Гартман, Н. Указ. соч. – С. 640–641.

⁶² Цит. по: Предвечный, Г. П. Французская буржуазная эстетика. – Ростов н/Д., 1967. – С. 82.

Обычно рассмотрение конфликтных категорий исчерпывается трагическим и комическим; на мой взгляд, их недостаточно. Нужно обозначить, с одной стороны, бесконфликтность, с другой – безысходность: **идиллическое** и **ужасное**. В *жизни* нередки и идиллия, и, увы, ужас. Но *искусству* идиллия и ужас противопоказаны, их появление в искусстве вызывается нарушением меры. Идилличность присуща жанру мелодрамы: все хорошо или может быть хорошим, но к розовой поверхности автором припилены невесты откуда взявшиеся злодеи, чье зло не имеет корней в идиллической жизни. Социальные конфликты сводятся к личным, к уникальной ситуации, к борьбе с персонифицированным злом: *так* нехорошо, а вот так было бы хорошо. Мелодрама обещает бесплатный выход – трагедия называет цену.

Аналогично дело обстоит с ужасным: *так* ужасно, а вообще – нет. «Современные “ужасы” – это антипод античного страха и сострадания, ведущих к очищению. По своей конструкции современный “ужас” опирается прежде всего на некоторую внешнюю по отношению к человеку или человечеству угрозу, нередко он носит физиологический характер... В античной трагедии герой испытывает чувство страха не перед внешней угрозой, а перед неизбежностью, которая коренится в сущности человека и его рода»⁶³. Ужас губит искусство. Если трагедия всегда – *оптимистическая трагедия*, то ужасное безвыходно. Сравним две картины И. К. Айвазовского – «Девятый вал» и «Волну». В первой есть трагизм, но есть и надежда; во второй надежды нет, потому что нет неба: кажется, что гибнет не только жалкая лодка, но и весь мир, гибнет без возврата, потерпев окончательное поражение, и некому будет вспомнить погибших. Очевидно, Айвазовский подошел к художественному пределу, за который искусство заходить не имеет права: пока мир жив, ужасное должно знать свое место – вне искусства, и гибель человека не должна заслонять жизнь человечества.

Враждебность идиллии и ужаса искусству тонко чувствовал Давид Юм. «Если в текст пьесы вводятся сцены, рисующие уют и благоденствие, то они не вызывают чувства большой радости и включаются лишь для разнообразия»; «бесперывные страдания

⁶³ Любимова, Т. Б. Указ. соч. – С. 108.

жалостной добродетели, испытывающей на себе десницу торжествующей тирании и гнет порока, составляют неприятное зрелище, и все опытные драматурги тщательно избегают изображать это... Слишком сильная ревность заглушает любовь, слишком большие трудности гасят нашу активность...»⁶⁴ Напротив, Фридрих Ницше считал: художник может быть либо «аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения»; в «аполлоническом» («его око должно быть солнечно; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благодать прекрасного видения почиет на нем») и «дионисическом» («чудовищный ужас, который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познания явлений») ⁶⁵ четко узнаются идиллическое и ужасное.

Необязательно быть ницшеанцем, чтобы разделять заблуждения Ницше в данном вопросе. Многие деятели искусства мотивируют приверженность бесконфликтности и безысходности желанием помочь людям. Вот две декларации: американской киноактрисы Г. Свенсон: «Все житейские передряги на самом деле завершаются плачевно. Тем не менее я снимаюсь только в тех фильмах, которые показывают, что все оказывается как нельзя лучше в этом лучшем из миров. И не признаю ничего иного, потому что играю не для себя, а для других, в кого хочу вдохнуть надежды, иллюзии, оптимизм»⁶⁶; руководителя театра имени Н. Сац Г. Исаакяна: «Общество стало агрессивным, злым по отношению к ребенку. Да, в советское время оно было фальшивым, но там не было детской проституции, наркотиков в школах. А мы будем ребенку рассказывать, что мир прекрасен и волшебен? Нет. Добро пожаловать в ад!»⁶⁷ Две крайности, две лжи, две половинки нуля. Ложна альтернатива – сеять иллюзии или нагнетать ужас; искусству равно важны правда и красота, и равно враждебны красота без правды и правда без красоты.

⁶⁴ Юм, Д. О трагедии / Ф. Хатчесон, Д. Юм, А. Смит // Эстетика. – М., 1973. – С. 352, 360.

⁶⁵ Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Соч.: в 2 т. – Т. 1. – М., 1990. – С. 61, 63.

⁶⁶ Кино, театр, музыка, живопись в США: сб. ст. / сост. и ред. С. М. Николаева. – М., 1964. – С. 73.

⁶⁷ Время пионеров прошло // Независимая газета. – 2010. – 22 июля.