

Татьяна Кучина, Ярославль

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ КОМИЧЕСКОГО.

ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ КОМИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА В ЛИТЕРАТУРЕ
И ИСКУССТВЕ

В.В.Набоков в эссе о Николае Гоголе заметил, что разница между комической стороной вещей и их космической стороной состоит в одном свистящем согласном. Действительно, в любом явлении всегда есть потенциально серьезные и потенциально комические грани – и его статус определяется позицией наблюдателя, а не только объективными свойствами самого явления. Студент первого курса филфака может вспомнить о том, как он писал итоговое сочинение или экзаменационную работу: для выпускника школы это ситуация не просто серьезная – даже подчас драматическая, преподаватель же, читающий, что «больше всего Ноздрев любил лошадей, собак и женщин – именно поэтому он заманивает к себе Чичикова» или что «Базаров лишил своих родителей единственного сына», способен воспринять и комические стороны экзамена.

Для того чтобы человек был способен над чем-либо смеяться, ему нужно чувствовать себя выше объекта смеха или, по меньшей мере, равным ему. Привычная иерархия отношений должна быть отменена (и даже перевернута), если мы над кем-то или над чем-то смеемся. Что позволяет нам, например, смеяться над высшими чинами губернии, описанными Гоголем в «Мертвых душах»? Губернатор, появляющийся на официальном приеме с фантиком от конфеты в одной руке и болонкой в другой, торопясь подать руку «миллионщику» Чичикову, вынужден бросить на пол и фантик, и болонку – и читатель живо представляет себе важного сановника нашкодившим школьником. И конечно, улыбается: величие власти отменено комическими деталями, при помощи которых Гоголь обрисовал фигуру губернатора.

Комическое обязательно основывается на отступлении от нормы, на противоречии здравому смыслу и общепринятым представлениям. Контраст ожидаемого, диктуемого опытом – и неожиданного, противоречащего ему – это и есть источник смеха. Аристотель, например, полагал, что в основе комического – контраст безобразного и прекрасного, Кант указывал на противоречие ничтожного и возвышенного, Гегель – истинного и мнимого. При всей разнице членов оппозиции постоянной остается сама их противоположность. Причем противоречие, для того чтобы стать комическим, должно обнаружить себя внезапно, резко, неожиданно – предсказуемое не вызывает у нас смеха. Именно на этом принципе основано эстетическое воздействие комического: анекдоты, например, должны иметь обязательно парадоксальную, непредсказуемую, оригинальную концовку – только тогда они будут восприняты как действительно смешные. Шутка же, повторенная дважды, успеха иметь не может: элемент непредсказуемости уже уничтожен.

Несоответствие норме (идеалу) может быть источником не только комического, но и трагического. Нежелание, несогласие человека принять мир неидеальным, несовершенным ведет к трагическому мироощущению; и наоборот, готовность принять мир несовершенным, противоречивым, согласиться с тем, что не все в нем соответствует здравому смыслу, позволяет человеку начать смеяться и чувствовать себя счастливым в «комической реальности». Гамлет, не согласившийся с законами несправедливо устроенного мира, отказался в нем быть и предпочел смерть. Но обладающие столь же ясным пониманием несовершенства мира шекспировские шуты (именно они чаще всего произносят горькие истины в трагедиях) предпочитают жизнь – в ее комических несообразностях, позволяющих человеку улыбаться, их наблюдая.

Трагическое отнюдь не противостоит комическому: трагический герой может оказаться смешон (грибоедовский Чацкий, остроумец и шутник, покидает комедию шутком, безумцем, изгоем); комическому же герою не всегда удастся избежать трагических коллизий. Блистательные примеры

взаимобратимости комического и трагического можно найти в пьесах Чехова. Вот лишь один эпизод из комедии «Вишневый сад»: «Шарлотта в старой фуражке; она сняла с плеч ружье и поправляет пряжку на ремне.

Шарлотта (*в раздумье*). У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая <...> А откуда я и кто я – не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю. (*Достает из кармана огурец и ест.*) Ничего не знаю».

Монолог Шарлотты задает трагическую трактовку вечных экзистенциальных тем – самоидентификации человека, его корней, его культурного мира. Однако под хруст огурца трагические обертоны темы транспонируются в комические; последнюю – самую значимую – реплику Шарлотты («Ничего не знаю») воспринимать так же всерьез становится невозможно: она намеренно дискредитирована авторской ремаркой. Пародия на трагедию неизменно переходит в комедию.

Однако для адекватной реакции на комическое необходимо еще одно условие – его лаконично и точно сформулировал Анри Бергсон: «Смешное требует для проявления полного своего действия как бы кратковременной анестезии сердца». Трепетно и искренне сопереживая кому-то, мы никогда не сможем смеяться; способность смеяться появляется тогда, когда мы чуть отстраняемся от объекта смеха, когда он выходит (пусть даже временно) из сферы лично значимого, близкого, дорогого. Название погребальной конторы Безенчуков «Милости просим» (И.Ильф, Е.Петров «12 стульев») рассчитано на комический эффект – для людей, полных жизненных сил и не думающих о смерти; реплика Лопухина в «Вишневом саде» – «Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах» (следом за словами Гаева о том, что он давно не играл на бильярде) – звучит комично только тогда, когда мы способны на время отвлечься от трагического контекста шекспировского «Гамлета» и забыть о самоубийстве Офелии.

Исключает комическое из своей сферы только религиозное сознание: оно опирается на абсолюты, недостижимые для смеха, на непреложные

авторитетные идеи, не соприкасающиеся со сферой комического. Любая религиозная система предполагает абсолютную и единственно приемлемую для носителей данного типа религиозного сознания иерархию ценностей; комическое же существует только в мире относительных ценностей. Мир может перевернуться – но комическое дает нам возможность не оплакивать его, а, смеясь и радостно изумляясь, принимать.

Комическое проявляет себя в комических деталях, обстоятельствах, персонажах – это детали не к месту, обстоятельства не к ситуации, персонаж не «ко двору». Так, в пьесе Чехова «Три сестры» невеста Андрея Прозорова Наташа появляется в его доме одетой в розовое платье с зеленым поясом. Резкий цветовой диссонанс, выдающий в Наташе полное отсутствие вкуса, подчеркивается Чеховым и при помощи диалога:

Ольга (*вполголоса испуганно*). На вас зеленый пояс! Милая, это нехорошо!

Наташа. Разве есть примета?

Ольга. Нет, просто не идет... и как-то странно...

В мире людей умных, утонченных, неординарных Наташа с ее примитивными вкусами и столь же невзыскательными жизненными запросами смотрится как персонаж, выпадающий из «контекста» – и в силу этого воспринимающийся (в данном эпизоде) как комический.

Комическое может получить реализацию и в художественной речи: в алогизмах («Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках...»), парадоксах (Чем больше мы заботимся о животных, тем они вкуснее), каламбурах (Дай, джинн, на счастье лампу мне¹) и т.п.

Основные виды комического

В *юморе* – самом «позитивном» виде комического – одновременно соединяются смех над предметами или явлениями (комическая их трактовка) и внутренне серьезное к ним отношение со стороны смеющегося. Юморист

¹ Безродный М. Конец цитаты. СПб., 1996. С. 69.

видит комические детали – но не отрицает при этом значения предмета в целом. Смешное и нелепое радует юмориста – без этого жизнь была бы скучна и бесцветна. Однако не случайно и исходное значение слова юмор: *humour* (англ.) – нрав, характер, расположение духа. Юмор всегда личностно обусловлен, «субъективен»: то или иное явление трактуется как комическое, будучи преломленным через призму восприятия смеющегося. Не случайна устойчивость словосочетания «чувство юмора»: юмор не просто «разовая» шутка – это интеллектуально-эмоциональная реакция на мир, присущая конкретному человеку – и у разных людей эта реакция «проявлена» по-разному (кто-то, выслушав анекдот, уточняет, где нужно было смеяться, а кто-то начинает хохотать, даже не дослушав).

«Кратковременная анестезия сердца» может рождать и «черный юмор», существующий на зыбких и взаимопроницаемых границах между комическим и трагическим. Так, на Нюрнбергском процессе, когда Геринг вошел в зал заседаний (а высших руководителей рейха ждал смертный приговор и казнь через повешение), один из русских журналистов сказал другому: «Какой-то Геринг сегодня помятый». – «Ничего, отвисится», – ответил его коллега. Изящество каламбура находится в демонстративном противоречии с темой разговора – но именно на этом контрасте и основан эстетический эффект реплики.

У синего моря

Золотая рыбка. Отпусти меня, старик, а я тебе три желания исполню.

Старик. Умори старуху, рыбка, а то сил моих больше нет.

Золотая рыбка. Уже.

Старик. Точно?

Золотая рыбка. У нас как в аптеке.

Старик. Тогда оживи и то же самое — еще два раза.

Занавес.

Чувство юмора позволяет человеку и на себя самого взглянуть как на потенциальный объект смеха; таким образом, юмор распространяет смех и на самого смеющегося.

По Ленинградскому телевидению демонстрировался боксерский матч. Негр, черный как вакса, дрался с белокурым поляком. Диктор пояснил:

– Негритянского боксера вы можете отличить по светло-голубой полоске на трусах. (С.Довлатов «Соло на ундервуде»)

В отличие от юмора *сатира* как вид комического основана на осмеянии изображаемого объекта, демонстрирующем его внутреннюю несостоятельность. Сатира не приемлет «уклонения» от идеала, нарушения нормы; свои задачи сатирик видит в изобличении нелепостей и несообразностей действительности. Отсюда – необходимость выпукло, рельефно представить изъяны осмеиваемого объекта, для чего используется намеренная деформация предмета, утрируются те его особенности, которые позволят его дискредитировать. Сатира в литературе сродни карикатуре в живописи: недостаток нужно сначала несколько преувеличить – а потом развенчать как нечто недолжное. Яркий пример тому – портреты гоголевских героев: если «длинное и узкое» лицо сравнивается с огурцом, а «широкое и круглое» – с молдаванской тыквой (так описаны жена Собакевича и он сам), то искажением пропорций (к тому же соединенным со снижающими средствами сравнения) обоснованно достигается комический эффект.

В отличие от объекта юмористического смеха предмет сатиры окрашен негативно. Он – покушение на идеал, вызов здравому смыслу, он вообще может быть не столько смешон, сколько страшен. Сатирик исходит из нормативных представлений о мире – поэтому для сатиры характерна бóльшая направленность на общественно значимые явления (газетный фельетон, эстрадный монолог – вот те «публичные», на злобу дня жанры, которые регулярно обращаются к сатире). В отличие от юмора сатира более тенденциозна: если в юморе смех обращен и на самого смеющегося, то сатирик занимает позицию над предметом осмеяния, он всегда знает, как надо, и убежден в своей правоте. Его цель состоит в восстановлении нормы, утверждении идеала – пусть даже методом от противного.

Гротеск как вид комического соединяет в себе реальность и фантастику, правдоподобие и демонстративный вымысел. В основе гротеска – гипербола, алогизм, подчеркнутая условность. Деформация внешнего облика предмета, разрушение привычных связей его с другими объектами реальности приводит к тому, что его гротескный образ соединяет в себе смешное и страшное, прекрасное и безобразное, комическое и трагическое. Если юмор – улыбка примиряющая, сатира – улыбка ехидная, то гротеск – это смех, переходящий в гримасу ужаса.

При нарочитом отказе от правдоподобия гротеск все же должен сохранить предмет узнаваемым: если исчезнут его реальные контуры, если за гротескным образом не будет прочитываться его «денотат», то комический объект превратится просто в нелепую, неумелую поделку. «История одного города» Салтыкова-Щедрина насквозь гротескна – но если бы за фигурами Угрюм-Бурчеева, Брудастого или Органчика не прочитывались реальные фигуры российской верховной власти, гротескная версия русской истории стала бы просто абсурдным собранием анекдотических сюжетов. Философствующие пескари, обросшие шерстью дикие помещики, размышляющие о вечном вяленые воблы, медведи на воеводстве – все эти персонажи сказок Салтыкова-Щедрина тоже созданы при помощи гротеска.

Ирония как вид комического строится на контрасте видимого и скрытого, противоположности говоримого и подразумеваемого. Насмешка в иронии маскируется под комплимент, дискредитация предмета изображения – под восхваление демонстративно приписанных ему достоинств. Когда Гамлет говорит о поспешном – после смерти его отца – замужестве матери, он камуфлирует неприятие ее решения якобы «позитивным» фактором: «Расчет, приятель, расчет! От поминок холодное пошло на брачный стол».

Содержательная двуплановость иронии – обязательное условие существования ее как вида комического. Скрытый смысл иронии должен быть одновременно и доступным для восприятия. Ирония тем и отличается от

просто лжи, что ложь скрывает противоречие между говоримым и истинным мнением говорящего, стремится к тому, чтобы ее считали правдой, цель же иронии – в том, чтобы в ней увидели «неправду», противоположность реальному положению дел. Если подразумеваемый, невидимый слой иронии не будет воспринят, «считан», то иронизирующий будет выглядеть как глупец, не понимающий подлинного положения дел. Другими словами, в иронии все тайное должно стать явным – благодаря ли контексту, интонации или выражению лица говорящего. Характерно и закрепление в языке за понятием «ирония» определений «холодная», «злая», «язвительная»: комплиментарность любого утверждения должна быть прозрачна настолько, чтобы за ней легко опознавалась негативная оценка объекта насмешки (с греческого *eigoneia* переводится как «притворство»).

Особую разновидность иронии представляет собой романтическая ирония. Контраст между эмпирическим и идеальным миром в сознании романтического поэта или писателя непреодолим: «воплощенное совершенное всегда может быть игнорировано более совершенным вымышленным»². Иными словами, совершенный материальный объект есть лишь неверная копия его идеального образа; реальность и сама наша жизнь есть лишь приблизительное (и часто искаженное – а потому воспринимаемое иронически) отображение мира мысли, творческой фантазии, бесконечного абсолюта.

Резкую, язвительную насмешку над изображаемым предметом представляет собой и такой вид комического, как *сарказм*. Часто его определяют как высшую форму иронии, однако иносказательность иронии в сарказме ослабляется. В иронии говоримое прямо противоположно подразумеваемому; сарказм – непритворное выражение негативной оценки и неприятия предмета насмешки. Однако двуплановость выражения значима и для сарказма – просто в нем ирония саморазоблачается, намеренно

² Чавчанидзе Д.Л. Ирония/ Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. редактор и составитель А.Н.Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стлб.316.

дезаурируется. Холодности и сдержанности иронии сарказм противопоставляет прямому отрицанию (сарказм буквально переводится как «рву мясо»). Вот характерный пример «обнажения» сарказма в прозе Гоголя: описывая достопримечательности губернского центра NN в поэме «Мертвые души», автор указывает, что «город никак не уступал другим губернским городам»; однако внешняя комплиментарность оценки при конкретизации обнаруживает свою ироническую «недостоверность» и в конце концов разоблачается: «Домы были в один, два и полтора этажа, с вечным мезонином, очень красивым, по мнению местных архитекторов». Если бы оценочное определение – «очень красивые» – не было сопровождено указанием на источник суждения, его можно было бы считать вполне объективным; ссылка же на «авторитет» провинциальных архитекторов обнажает истинный смысл сказанного: «очень красивые» следует читать как «безобразные», «лишенные вкуса».

Сарказм «проявляет» комические грани предмета, не требуя смеха от читателя (зрителя) – и не обнаруживая себя ни в улыбке, ни в интонациях «смеющегося».

В заключение – несколько замечательных афоризмов на тему комического в литературе и в жизни:

Улыбка — понятие растяжимое (Хернсс).

Что сделалось смешным, не может быть опасным (Вольтер)

Сатира — это такое зеркало, в котором отражаются все лица, кроме собственного (Свифт).

Сатира — поучение, пародия — игра (В.Набоков).

Бывают времена, когда сатире приходится восстанавливать то, что разрушил пафос (С.Лец)

Чувство юмора предполагает наличие некоего минимального оптимизма и печали одновременно (Г.Белль)