

Комическое в эстетике и философии рубежа XIX–XX веков и становление авангардной драмы

Е. В. КИРИЧУК

(ОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО)*

Статья посвящена анализу категории комического в европейской философии и драматургии рубежа XIX–XX веков. На материале творчества Ф. Ницше, А. Бергсона, С. Малларме обосновывается тезис, что в символистской драматургии этого периода имеет место возврат к универсальной форме комического, характеризующей античную древность.

Ключевые слова: комическое, европейская философия, эстетика, авангардная драма.

Comical in Aesthetics and Philosophy of the Boundary of the XIX–XX Centuries

E. V. KIRICHUK

(OMSK STATE UNIVERSITY BY NAME OF F. M. DOSTOEVSKY)

Abstract: The article is dedicated to analysis of the category of comical in the European philosophy and dramatic art of the boundary of the XIX–XX centuries. On the basis of F. Nietzsche's, A. Bergson's and S. Mallarme's creative works the author grounds the thesis that there is a return to universal form of comical, which characterizes the ancient antiquity, in the symbolical dramatic art of this period.

Keywords: comical, European philosophy, aesthetics, vanguard drama.

Ближайшие к XX веку философские учения, рассматривающие категорию комического, связаны с именами Ф. Ницше и А. Бергсона. «Веселая наука», «Так говорил Заратустра» и «Смех» демонстрируют взгляд на эту проблему с точки зрения эстетики символизма, как ведущего направления развития искусства на рубеже веков. В рамках символистской поэтики эссеистика С. Малларме как теоретика содержит также глубокий и неоднозначный подход к проблеме драмы, в свете которого комическое получает совершенно неожиданную трактовку.

Загадка «греческой веселости» рассматривается в знаменитой работе Ф. Ницше «Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм» (1871). Дионисийское трагическое вытеснено комическим, легким, развлекательным началом, что, несомненно, означает вступление в период упадка, который определяется Ницше как декаданс и распространяется как характеристика на всю эллинскую культуру. Демократическая направ-

ленность «греческой веселости» исключала стремление к великому и становилась «весельем раба» (Ницше, 2000: 118), умеющего ценить только преходящее, временное в сложном пространстве бытия. Ф. Ницше переводит эту проблему в область коллективного бессознательного, рассуждая о процессах здоровья, молодости нации и ее старения и вырождения. Дионисийское исступление, лежащее в основе происхождения трагического хора, было знаком расцвета, юности нации, предполагает Ницше, а пессимизм и безумие, как ни парадоксально это звучит, были проявлением духовной силы и здоровья нации. Это самое дионисийское начало Ницше представляет как основу и трагического, и комического искусства.

«...Какое значение имеет в этом случае, ставя вопрос физиологически, то исступление, из которого выросло как трагическое, так и комическое искусство, — дионисийское исступление?» (Ницше, 2000: 39). Комическое как развлекательное начало не обла-

* Киричук Елена Владиленовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского. Тел.: (3812) 67-35-82.

дает у Ницше критерием универсальности. Оно также не рассматривается в рамках теории отражения как продукт рождения мифологического сознания.

Развлекательная функция комического, проявившаяся в жанре комедии, являет собой отказ от метафизической проблематики в пользу жизненных реалий. По Ницше, комическое не может иметь по существу своему метафизического содержания. Но противоречие состоит в том, что метафизическое сознание присуще дионисийскому искусству, а значит, должны быть образцы комического, генеалогически соотносимые с мифом универсальным: «И дионисическое искусство также хочет убедить нас в вечной радости существования; но только искать эту радость мы должны не в явлениях, а за явлениями» (Ницше, 2000: 157). Истоки происхождения великого «дионисийского чудовища» (там же: 47) Заратустры, по-видимому, уже обнаруживаются здесь, так же как и смысл его смеха. В предисловии к «Рождению трагедии» под заголовком «Опыт самокритики» 1886 г. Ф. Ницше цитирует свой фрагмент «О высшем человеке» из книги «Так говорил Заратустра», в котором Заратустра-танцор объединяется с Заратустрой «вещим смехом» (там же: 47). Дионисийский ритуал, объединяющий танец, дифирамб, пение, радость опьянения (смех), имеет инициатические черты соединения с Первоединым, когда «разорвано покрывало Майи» (там же: 56) и человек «чувствует себя богом» (там же: 56). Парадокс и опыт Заратустры состоит в том, что дионисийское трагическое переживается и познается посредством смеха, где способность «смеяться поверх себя» — проявление метафизической радости бытия. Движение к этому опыту осуществляется как самоотрицание и осознание себя эстетически и телесно безобразным: «Существуют и в счастье тяжеловесные звери, есть неуклюжие от рожденья. Они делают смешные усилия, как слон, старающийся стоять на голове» (Ницше, 1999: 298). Такое комическое обладает критерием обратимости: оно может вызвать смех профана, но

может провоцировать прорыв к универсальной природе смеха, «смеха поверх себя». Такой тип комического объединяет романтического безумца, «проклятого поэта» эпохи символизма с древним архетипом шута, с точки зрения критерия обратимости блестяще рассмотренного О. М. Фрейденберг (Фрейденберг, 1998). В этой связи можно говорить о дионисийской природе смеха Заратустры, обладающего чертами обратимости и универсальности. Может быть, этот обратимый смех Заратустры как эстетический концепт отражает автобиографические мотивы трагического безумия самого автора, в конце жизни подписывающего свои письма именем то Диониса, то Распятого (Свасьян, 1997: 809). В предваряющую «Заратустру» книгу «Веселая наука» Ницше вводит еще одну аллгорию — принца Фогельфрай. Книга стихов «Песни принца Фогельфрай» заканчивается стихотворением «К мистрально», которое сам автор называет «бурной танцевальной песней, где пляшут над моралью» (Ницше, 1997b: 743). Фогельфрай непосредственно предстает Заратустре, соединяя концепты танца, полета, смеха. Смех последнего также обладает характеристикой обратимости, как и смех первого. «Веселая наука», в провансальской поэтике соответствующая понятию «наука любви», служит для Ницше метафорой не только свободы чувств, но и свободы воли. Гностическое сознание свойственно и Заратустре, который говорит о смерти души в эпизоде о канатном плясуне. Десакрализация теологических символов определяет восторженное отношение Ницше к провансализму и вводит категорию обратимости как характеристику его основных образов. «Веселая наука» в прелюдии к части первой содержит такой же обратимый образ, который ассоциируется с образом автора (фрагмент 31 «Переодетый святой»: там же: 504).

Ницше переносит и на Заратустру эту дуалистичность внутренней природы избранного: фрагмент «Ребенок с зеркалом», где Заратустра видит свое отражение в зеркале в облике дьявола, и фрагмент «О прохожде-

нии мимо» — здесь герой встречает шута, искажающего его учение, которого называют «обезьяной Заратустры». Антиномия греха и святости, низменного и возвышенного, божественного выявляет универсальную характеристику ницшеанского смеха. В финале книги смеющийся Заратустра уже не переживает мук раздвоенности, поскольку он обрел истину, как уже сказано выше — он научился «смеяться», то есть приобщился таинству «la gaia scienza». Этот «вещий смех» — отражение метафизической радости бытия не исчерпывает всех форм типологии смеха у Ницше. Второй тип смеха — «ледяной смех», который расшифровывается как метафора смеха осуждения, ненависти. «Лед в смехе их» (Ницше, 1999: 14). Этот смех еще обладает критерием морали и поэтому свойственен профанному сознанию толпы. Комическое в работах Ф. Ницше, таким образом, имеет следующие черты: эта категория определяется как форма универсального сознания вне этики и морали. Переходной формой к такому восприятию комического является иллюзия обратимости, двойственности целого, демонстрирующая себя в концепте безумия, шутовства, зеркального отражения. Проблематика такого комического состоит в разладе идеи и представления. Представление об истине искажает ее сущность, тогда искаженное становится комическим или формой отражения истины нашим сознанием. Такой тип комического объединяет философию Ф. Ницше не только с древним мифологическим сознанием праэллинической культуры, но и с культурой европейского Ренессанса.

Характеристика комического, представленная А. Бергсоном в его работе «Смех на сцене и в жизни» (1900), опирается прежде всего на дидактическую функцию смеха. Подчеркиваемая автором социальная природа комического апеллирует к «чистому разуму» (Бергсон, 1914: 98) и исключает эмоциональную составляющую в его восприятии. Бесчувственный смех, возникающий как реакция не одного человека, но многих, становится механизмом «бичевания нравов», то

есть несет морализирующую нагрузку. «Ледяной смех» толпы (Ф. Ницше) типологически сопоставим с такой формой комического. Кажется, что между подходом к понятию комического у А. Бергсона и Ф. Ницше мало общего, есть только это поверхностное сближение. Все же социальная характеристика смеха также оказывается не единственной в работе А. Бергсона, и это выясняется, когда он, определив механизмы возникновения смеха, исследовав типологию комических ситуаций, переходит к проблеме «двойственного характера комического. Оно не принадлежит целиком ни искусству, ни жизни» (там же: 170) Комедия, считает Бергсон, искусство условное, но, благодаря своей дидактической направленности, стремящееся слиться с жизнью, черпая комические примеры прямо из действительности. Исключения составляют только низшие, маргинальные комические жанры, такие как водевиль и фарс.

А. Бергсон рассматривает проблему комического на примерах драматургии классицизма. Это в основном комедии Мольера, сатирическая направленность которых легко читалась и современниками, и потомками. Но, переводя анализ из области поиска функционального значения в область восприятия комического, Бергсон обнаруживает его метафизическую характеристику. Логика комической нелепости построена на искажении здравого смысла, но «это совершенно особое искажение здравого смысла» (там же: 197). Пример Дон Кихота — поединок с ветряной мельницей — демонстрирует способность человека «приспосабливать вещи к известной идее, а не свои идеи — к вещам» (там же). Идея поединка с великаном, перелившаяся в воспоминание, подчиняет его сознание своей власти и создает иллюзию реальности, в которой Дон Кихот действует «с уверенностью и расчетливостью лунатика во сне» (там же: 198). Искажение в этом случае теряет свою дидактическую направленность и становится эстетическим фактором, формирующим иную реальность. Эту реальность Бергсон определяет как реальность

грез или сновидческую реальность. «Но если комическая иллюзия есть иллюзия грезы, если логика комического есть логика сновидения, то можно ждать, что в логике смешного мы встретим все особенности логики грез» (там же: 199). Здесь искажение есть не столько результат разлада между автоматическим и живым, сколько способ выхода в инореальность сна, мечты, воображения. В рамках такого подхода к проблеме восприятия комического высвечивается метафизическая концепция памяти самого А. Бергсона и маллармеанская идея эстетизации отраженного образа реальности в сознании поэта — именно этот образ признавался истинной реальностью. Отраженная реальность Дон Кихота в таком случае является обратимой: в пределах общепринятых морально-этических представлений перед нами сумасшедший, в пространстве «грезы» — герой. Как изменилось бы содержание комического, если бы реальность сна восторжествовала на сцене и освободилась от произвола действительности и необходимости подражания жизни? Тогда формы искажения и обратимости драматического образа создавали бы комический эффект, который исключал бы или уводил на второй план функцию сатирического осмеяния. Комедия обратилась бы к поэтике маргинальных форм, о которых, как низших, упоминает сам Бергсон и к которым можно добавить такие как: театр кукол, балаган, ярмарочный народный театр и т. д. Подобный процесс мы наблюдаем в символистском театре рубежа XIX–XX вв., где появляется лирическая «драма для чтения» М. Метерлинка, Ш. ван Лерберга и эпатажная комическая форма в драматургии А. Жарри. В этих образцах драматического искусства очевиден отказ от классического мимесиса: художник предметом искусства делает вовсе не реальную действительность, а реальность «грезы», воображения — символическую реальность несуществующего мира фантазии.

Концепт сна у Ницше и Бергсона получает характеристику пространства иллюзии, творимого сознанием художника даже без

его воли. Цель этого погружения, по Ницше, — осуществление принципа индивидуации или творение представления о мире. Осознание мира и представления о нем как об иллюзии вызывают чудовищный ужас (в трактовке А. Шопенгауэра) и «блаженный восторг» (там же: 54) и пробуждение дионисического начала. Дионисическое опьянение разрушает иллюзию сна и создает «действительность опьянения, которая также нисколько не обращает внимания на отдельного человека, а скорее стремится уничтожить индивид и освободить его мистическим ощущением единства» (там же: 56–57). Таким образом, Аполлон (сон, иллюзия) только маска, скрывающая Диониса — «единство с внутренней первоосновой мира» (там же: 57). Художник, выбирающий такой путь, подпадает под власть и Аполлона, и Диониса: «...в дионисическом опьянении и мистическом самоотчуждении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, падает он, и вот аполлоническим воздействием сна ему открывается его собственное состояние, т. е. его единство с внутренней первоосновой мира в символическом подобии сновидения» (там же: 57). Разрушение представления о мире, иллюзии реальности создает прецедент новой реальности — ее условного «символического подобия». Попытка создания художественного образа, отражающего такую реальность, не имеет ничего общего с миром повседневного человеческого существования и делает театр, сцену средством осуществления сакрального ритуала.

Условное эстетическое пространство сцены разрушает иллюзию представления само по себе, а разрушение этой иллюзии дает катарсический эффект очищения, описанный Ницше как аффект «дионисического опьянения».

Комическая иллюзия, отказываясь от мимесиса, создавая путем искажения и трагедии обратимые образы, становится универсальной формой драмы, при условии соединения с комическим эффектом эмоционального воздействия, преобразования через

ужас и «блаженный восторг». Во всяком случае, генезис таких форм комического, как карнавал или «высокая комедия», заставляет задуматься о природе комического жанра. На рубеже XIX–XX веков в символистской драматургии имеет место возврат к универсальной форме комического, характеризующей античную древность.

Проблема жанрового определения такой формы драматического произведения состоит именно в универсальной характеристике ее природы. Ф. Ницше предупреждает каждого, кто пытается раскрыть тайну его «*gausa scienza*»: любой предмет его исследования не имеет однозначной трактовки, там, где «*Incipit tragoedia*», вслед за ней «*Incipit parodia*» (Ницше, 1997b: 493). Этой фразой начинается «Веселая наука» и последний 342-й фрагмент книги, который повторяется в начале «Заратустры».

Характеристика универсальности, свойственная древней драме античной эпохи, обнаруживается в применении к концепции «внутреннего» или «мистериального» театра С. Малларме. «Идеальный театр С. Малларме — символистская драма, выражение тех же принципов и ценностей, формирующих и определяющих поэтику символизма», — пишет американский исследователь Хаскелл М. Блок (Haskell, 1963: 85).

Сам автор «Игитур, или Безумия Эльбенона», эпиграф к которому гласит: «Эта Сказка посвящена Разуму читателя, который поставит спектакль сам» (Mallarme, 1976: 46), С. Малларме обращался к проблеме театра в некоторых своих критических работах и художественных текстах, таких как «Игитур, или Безумие Эльбенона», «Бросок игральные костей никогда не упразднит случая» и др. Знаменитый сборник эссе С. Малларме «Блуждания» (*Divagations*) содержит статью о Рихарде Вагнере, которым восхищается автор, и «Заметки о театре» (*Crayonne au theater*). Наиболее ярким воплощением концепции театра С. Малларме считается неоконченная поэма «Книга» (*Livre*), которая представляет собой самое загадочное из всех его герметических произ-

ведений. «Книга» представляет собой отрывки незаконченных стихотворений, схемы задуманных, но неосуществленных поэтических фрагментов, загадочные цифровые коды, помещенные на пронумерованных листах. Эта поэма, по замыслу Малларме, должна была стать универсальным воплощением любой книги, отражающей тайные законы созидания, творчества. Она же воплощала герметическую идею театра, дерзкую даже для свободомыслящего круга символистов, посещавших его «вторники». Малларме в предисловии к «Книге» пишет, что, создавая ее, он старался осуществить «постановку спиритуального спектакля» (там же: 26). Он добивался этого эффекта, заменяя понятие художественного текста понятием зрелища и определяя свою роль как «распорядителя праздника», режиссирующего спектакль чтения. Здесь книга становилась посредником между человеком и природой, отражая универсум как театр бытия. Критерий универсальности переносится и на само понятие театра и определяется Малларме как «представление... пьесы, написанной *in folio* на небесах и отраженной в жестах и страстях Человеком» (Haskell, M. Block, 1963: 26). Такой театр может принимать любые формы, быть судьбой индивидуума, книгой, драмой. Всякая форма является отражением попытки человека «расшифровать» таинственные коды Вселенной, именно поэтому Малларме с таким пафосом, действительно несколько высокомерно, оценивает роль писателя в этой мистрии: «Писатель, лелея свои беды и своих драконов, или ликуя, должен утвердиться в тексте, спиритуальный гистрион» (там же, 1963: 31). Гистрион, бродячий актер, или «распорядитель праздника», определяет характер и смысл представления, сыгранного по пьесе, «написанной на небесах». Драма, поставленная для такого представления, может быть только ее (пьесы) комическим искажением. Ирония Малларме относительно возможной трактовки скрытого смысла очевидна: гистрион играет в пространстве ирреального, спиритуального. Смысл его игры, его театра в посредниче-

стве между небом и человеком. Попытка прочесть коды «небесной пьесы», или вечной драмы бытия, разворачивающейся как зрелище, переносит критерий универсальности и избранности на самого писателя. Сознание художника — это вечная драма отражений, поиска, его театр, который получает определение «внутреннего», «спиритуального». Сценический образ, близкий по значению к «спиритуальному гистриону», упоминается Малларме во фрагменте «Гамлет», включенном в книгу «Блуждания». Малларме рассказывает о своих впечатлениях от увиденного им спектакля: «Мим, мыслитель, трагик интерпретирует Гамлета высочайшим искусством пластики и ума и особенно то, как Гамлет существует в духовном наследии конца века: нам довелось, после тоскливых романтических бдений, быть свидетелями появления прекрасного демона...» (Mallarme, 1976: 190). Такой Гамлет — отражение духа эпохи, ее сознания. Созданный образ продолжает разворачивать изменчивое толкование темных для человека знаков вечной книги. Новое прочтение Гамлета становится вкладом в духовную память человечества.

Таинственному маллармеанскому творцу присуща ирония гистриона, некоторые черты комического искажения, но в целом именно метафизика Малларме явилась эстетическим кредо театрального символизма, его теоретическим основанием. Практикой же стали опыты П. Фора и О.-М. Люнье-По, постановки пьес М. Метерлинка и др. В окружении этих фигур появляется А. Жарри, создавший сокрушительную пародию на метафизику — псевдонауку «патафизику», в свете всеобщего восхищения Малларме, возможно, как доказательство от противного.

Символистская драма, созданная как продолжение идей Малларме, получила название лирической драмы для чтения и была скорее драматической картиной, чем подлинной драмой.

Традиционное, близкое к классическому, понимание трагического и комического в эпоху авангарда, которую открывает премьера пьесы А. Жарри «Король Убю», потеряло свое значение, содержание этих понятий глубоко изменилось. Комическое получает метафизическую трактовку, его содержание включает концепты искажения, сна, «зеркального отражения», найденные как сущностные характеристики комического Ф. Ницше и А. Бергсоном. Они разрушают традиционную характеристику комического как сатирического, реально-бытового, дидактического начала. Вместо пафосной дидактики комическое предлагает иллюзию комического искажения, ироническую интонацию действия. Драматургия обращается, реализуя эти идеи, к маргинальным жанровым формам, таким как фарс, балаганная комедия, комедия марионеток или кукольный театр. Создавая пространство инореальности, драма идет по пути универсализации комического начала, возврата к архаическому периоду развития.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бергсон, А. (1914) Собр. соч. Введение в метафизику. Смех. СПб. : Издание М. И. Семенова. Т. 5.
- Ницше, Ф. (2000) Рождение трагедии из духа музыки. СПб. : Азбука.
- Ницше, Ф. (1997а) Соч. : в 2 т. М. : Мысль. Т. 1. (Философское наследие. Т. 126).
- Ницше, Ф. (1997б) Соч. : в 2 т. М. : Мысль. Т. 2. (Философское наследие. Т. 126).
- Ницше, Ф. (1999) Так говорил Заратустра. СПб. : Азбука.
- Свасьян, К. А. (1997) Примечания / Ф. Ницше. (1997) Соч. : в 2 т. М. : Мысль. Т. 2. (Философское наследие. Т. 126).
- Фрейденберг, О. М. (1998) Миф и литература древности. М. : Восточная литература, РАН.
- Haskell, M. Block. (1963) Mallarme and the symbolist drama. Detroit.
- Mallarme, S. (1976) Igitur. Divagations. Un coup de des. Gallimard, Paris.