

## Смех и свобода. Комическое в прозе Хармса

Изучение комического в творчестве писателей группы ОБЭРИУ уже имеет большую историю<sup>1</sup>, но, как правило, рассматривались формы и приемы комического, — нас же оно в данном случае интересует как способ связи между разными областями художественного универсума обэриутов. Художественный мир неоднороден, и комическое проявляет себя там, где соприкасаются и противоборствуют его составляющие, а значит, определяет их, делает видимыми, графически выделенными и те смысловые области, которые приводятся во взаимодействие, и направления их активности. Возникая на внутренних границах эстетического пространства, оно сигнализирует о том, как устроен этот мир, служит индикатором тех процессов, которые в нем протекают.

Комическое возникает там, где целостность бытия дает трещину. Его основанием, при всем разнообразии трактовок, оказывается обнаружение некоторого расхождения между узаконенным сознанием и вновь возникающей картиной мира. Смеховая реакция преодолевает противоречие, ликвидирует возникший смысловой разрыв как «случайный», непринципиальный, не разрушительный для того сознания, которому открылось несовпадение. Комическое дискредитирует расщепляющие начала бытия, проявляя невосприимчивость либо к самому «расщеплению» и возникающей в его результате дистанции, либо к тому, что отделилось, изолировавшемуся предмету. Таким образом смех восстанавливает пошатнувшееся единство мира. Это обеспечивается резкой сменой точек зрения, стремительным превращением реципиента из «участника» происходящего в непричастного наблюдателя. Смех резко увеличивает эстетическую дистанцию между реципиентом и той реальностью, которая представлена его вниманию. В этом смысле он порождает особого рода «нечувствительность», о которой писал А.Бергсон: «У смеха нет более сильного врага, чем переживание <...> Равнодушие — его естественная среда. <...> Отойдите в сторону, взгляните на жизнь как безучастный зритель: многие драмы превратятся в комедии. <...> Сло-

---

\* © Казарина Т.В., 2004.

вом, комическое для полноты своего действия требует как бы краткой анестезии сердца»<sup>2</sup>.

Творчество авангардистов первого поколения не нуждалось в комическом, поскольку преодолевало противоречия бытия иным способом — уничтожая их с помощью метаморфозы, художественного превращения разрозненного в единое, противоречивого — в целостное. Но в ходе футуристических экспериментов стало очевидным, что длительность эстетического воздействия на реципиентов обратно пропорциональна силе этого воздействия, то есть креативная энергия приема исчерпывается тем скорее, чем она значительнее (например, футуристический скандал, эпатаж оказались, по существу, приемами «одноразового использования»). Это само по себе побуждало к рефлексии, заставляло задуматься о границах творчества, обнаруживало существование некоторых механизмов, ставящих предел творческой экспансии. Кроме того, пережитые всей страной мучительные потрясения революционных лет уже не позволяли по-прежнему верить в целительную, творческую природу метаморфоз, и свойственный футуристам радостный пафос пересотворения жизни в произведениях обэриутов постепенно сходит на нет. Все это означало переход от раннеавангардистской абсолютизации творческих начал бытия к их проблематизации в годы зрелости авангарда.

Исходным моментом обэриутского мироощущения нам представляется интуиция принципиальной несовместимости сфер внутреннего и внешнего опыта человека, признание противонаправленности их смысловых интенций, их нацеленности на взаимное уничтожение.

У обэриутов реальность двоится, распадается на внешнюю, реальность «общего пользования», и творческую, то есть открывающуюся субъекту в творческом акте. Причем та и другая имеет онтологическую природу, обладает своей подлинностью и безусловностью.

Социоэмпирическая действительность — мир овнешненного. Здесь личность избавлена от эфемерности, призрачности ментального существования. Но эта реальность вмещает человека не полностью, ей «не видна» его внутренняя жизнь.

Творческая реальность (Хармс называет ее «там») вскрывает действительные очертания мира и глубинный масштаб личности, являет мир в его осмысленности и этим оправдывает его предметно-вещное существование. Но эта осмысленность бытия видна только изнутри творческого мира и не может быть сообщена внешней реальности, не способна стать ее достоянием.

Дело в том, что «там» — не просто состояние художника в момент творчества, не психологическое переживание, которое можно «опредметить» в слове. Для обэриутов «там» — состояние бытия, еще не растратившего свой потенциал, не ставшего воплощением, некий максимум бытийных возможностей, которые затем «распылятся» в конкретных формах — вещах, словах, чувствах и т.д. Эта исходная для обэриутов мировоззренческая конструкция замечательно объяснена в «Старухе» Хармса, где герой мечтает написать о чудотворце настолько могущественном и мудром, что он даже не творит чудес. Для обэриутов сотворенное чудо — скомпрометированное чудо. Настоящее чудо — не то, что происходит, и не то, которое не происходит, а то, которое **могло бы** произойти.

«Там» и «здесь» — миры, которые взаимодополнительны, но не симметричны, взаимосвязаны, но противоположны по знаку. В результате то, что в одном из них обладает высшей ценностью, оказывается смертоносным для другого.

С позиции каждой из двух реальностей противоположная — искажение, навязчивая фикция, пагубная условность. Их антиномичность проявляется в постоянной борьбе-соперничестве, где цель каждой из сторон — доказать неоправданность претензий противника на онтологическую подлинность существования и высшую ценность.

С точки зрения творческого существования («там») социоземпирическая среда — это смерть, притворившаяся жизнью: подчеркивается ее агрессивность, бессобытийность, неорганичность. С точки зрения «здесь» (внешней действительности) творческая активность, всякое упорядочивающее воздействие на мир — разрушение его основ под видом усовершенствования.

Повествование у Хармса обычно дается с позиций внешней реальности. Она представлена как мир марионеток, не обладающих способностью к самоотстранению, рефлексии, самоконтролю. Действия персонажей осуществляются механически и как бы в страдательном залоге: не столько они совершают поступки, сколько «ими поступает», через них проявляет себя некая внешняя сила. Этот плоский, одномерный мир не обладает собственной глубиной. Он существует как проекция творческих усилий на плоскость эмпирии.

Здесь даже близкие люди узнают друг друга только по внешним приметам (героя одного из рассказов не пускают домой, когда он ушибся и наклеил на лицо пластырь («Столяр Кушаков»), для другого становится трагедией необходимость носить брюки непривычного цвета («Иван Яковлевич Бобров проснулся...»). События, происходящие с людьми,

не несут отпечатка чего-либо собственно «человеческого»: «здесь» по преимуществу дерутся (как звери), падают и ломаются (как вещи). Это пустые формы отчужденного от них смысла. И любая перемена для этой реальности гибельна, всякое переозначивание несет уничтожение существующих форм и замену их другими. Поэтому эмпирия противится всяким попыткам изменения, любым внешним воздействиям, усиленно отторгая от себя внешние проявления активности как насильственные и смертоносные.

Для каждого из антагонистических миров активность другого — произвол, и эту произвольность можно разоблачить — эксплицируя и травестируя, заставляя обнажить слабые стороны, продемонстрировать свое ничтожество. Хармс позволяет им «играть» в эту игру взаимного посрамления — игру, которая протекает в зоне обыденной реальности и составляет ее главное содержание. Особая роль в этой игре принадлежит языку, слову, дискурсу.

В понимании обэриутов слово — медиатор, посредник между враждующими мирами «здесь» и «там». Рождаясь в пространстве творчества, оно закрепляет исходную для этих писателей интуицию неоднозначности любых явлений. Слово рождает множество смысловых проекций, демонстрирует широкий арсенал возможностей, вызывает предвкушение воплощения того или иного из них. Но внося слово в тот или иной дискурс, текст постоянно «обрубают» ненужные ему смысловые обертоны, подавляет смысловые возможности слова.

Видимо, знакомое всякому художнику, ощущение изначальной силы и власти слова, резко ослабевающей при его употреблении, легло в основу специфически обэриутского мифа о превосходстве любого начала над любым продолжением, о том, что возможность несоизмеримо богаче и динамичнее, чем любое ее воплощение, порыв значимее достижения.

Так, у Хармса все, что выразиимо, теряет свою цену; все, что овнешняется, оглупляется. Язык, воплощаясь в дискурсе, оказывается глух к доводам жизни, видит в ней всего лишь поле деятельности, бездушный материал. То, что во внутреннем мире личности рождалось как смысл, во внешнем проявляет себя как императив. Преломившись в среде обыденного существования, мысль превращается в орудие насилия. Чем решительнее сопротивление реальности, тем очевиднее принудительность дискурса. Он не столько описывает, сколько предписывает, понуждает, заставляя реальность изменять собственной природе. У Хармса он нередко оказывается союзником политической власти и даже смерти, приравнен к ним по агрессивности и разрушительности действия. Политическая власть, наука, готовое знание как разные формы прину-

дительности перетекают друг в друга и наступают на человеческую свободу единым фронтом.

Многие рассказы Хармса — о тех атаках, которые предпринимает дискурс в своей борьбе с эмпирией, о том или ином эпизоде в борьбе текста и факта. Там, где слово предьявляет жизни претензии и выносит оценки, оно нередко одерживает блистательные победы, поскольку эмпирия, не обладая смысловой глубиной, не может ему что-то содержательно противопоставить. Именно это происходит в «Четырех иллюстрациях того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного»:

## I

П и с а т е л ь: Я писатель.

Ч и т а т е л ь: А, по-моему ты г...о!

(Писатель стоит несколько минут потрясенный этой новой идеей и падает замертво. Его выносят.)

## II

Х у д о ж н и к: Я художник.

Р а б о ч и й: А, по-моему, ты г-о!

(Художник тут же побледнел как полотно,

И как тростинка закачался,

И неожиданно скончался. *Его выносят*)

И т.д. (ПН, 372<sup>3</sup>)

Но так же часто комическое у Хармса порождено противодействием, которое оказывает тирании дискурса обыденная реальность. Поскольку обыденность — царство мертвых форм, утративших осмысленность знаков, любое переозначивание для него равноценно гибели. Поэтому жизнь судорожно отторгает все попытки внести в нее порядок и разумность. Ее стратегией становится «противление смехом». Усилия дискурса подрывает то, что он сталкивается с собственной противоположностью — с тем, что нечувствительно к рациональному, говорит с ним на разных языках.

Профанная реальность в произведениях Хармса постоянно отслаивает свою знаковую оболочку. Например, известно, как «бесцеремонно» обращается Хармс с «громкими» именами знаменитых людей — Пушкина, Гоголя и др. Такие имена превратились в символы определенных явлений культурной жизни, что, во-первых, предполагает чрезвычайно емкий и существенный смысл, стоящий за знаком, а во-вторых, нерасторжимую связь знака и смысла (даже если Загоскин — это

«не тот Загоскин», то в первую очередь вспоминается все-таки «тот»). Художественный мир Хармса с легкостью аннулирует эту связь, «подсывая» «привилегированным» знакам самые неожиданные и «неказистые» означаемые. Имя знаменитого человека больше не обещает великих дел: «Ольга Форш подошла к Алексею Толстому и что-то сделала.

Алексей Толстой тоже что-то сделал.

Тут Константин Федин и Валентин Стенич выскочили на двор и принялись разыскивать подходящий камень. Камня они не нашли, но нашли лопату. Этой лопатой Константин Федин съездил Ольгу Форш по морде.

*Тогда Алексей Толстой разделся голым и выйдя на Фантанку стал ржать по-лошадиному. Все говорили: “Вот ржет крупный современный писатель”. И никто Алексея Толстого не тронул (МНК, 115).*

Здесь дискурс вынужден прикрывать своим авторитетом бесчинства распоясавшейся реальности, то умалчивая о ее «фокусах» («что-то сделала», «что-то сделал»), то выдавая непристойное за оправданное (хоть и «ржет», но «крупный современный писатель»). И финальная фраза позволяет признать самые дикие выверты реальности вполне законными.

В своей логической полноте отношения текста и внешней реальности воспроизводятся в «больших» произведениях Хармса, например в пьесе «Елизавета Бам». Действие в ней начинается с того, что главная героиня чувствует себя виноватой (мы так и не узнаем, в чем именно) и проговаривается о том, что боится наказания:

*Е л и з а в е т а Б а м: Сейчас, того и гляди, откроется дверь, и они войдут... Они обязательно войдут, чтобы поймать меня и стереть с лица земли. (Тихо.) Что я наделала! Что я наделала! Если б я только знала... (ПН, 175).*

Произнесенные слова провоцируют появление Ивана Ивановича и Петра Николаевича, пришедших арестовать Елизавету Бам как преступницу. Тем самым декларируется всемогущество текста: слово рождает реальность (этот принцип подчеркнут в пьесе повторяющейся фразой «говорю, чтобы быть»).

Елизавета Бам не пытается оспорить обвинение по существу и даже не хочет знать, в чем оно состоит. Ведь дать обвинителям высказаться, значит позволить им создать те обстоятельства, воплотить тот ход событий, где героиня действительно окажется виноватой. Хитрость Елизаветы состоит как раз в том, чтобы сбить непрошенных гостей с толку, отвлечь внимание, перевести активность дискурса в иную плоскость. Иначе

говоря, изменить ход разговора, придать ему такой смысл, чтобы в носотворенной реальности героиня была избавлена от подозрений. Поэтому она делает все, чтобы уклониться от темы: своих обвинителей она дурачит и заставляет дурачиться, обесмысливая все, что может прозвучать, расчлняя дискурс на несогласованные фразы, дискретные лексемы, бессмысленные сочетания звуков:

**Иван Иванович:** Взять и зарезать человека. Сколь много в этом коварства!..

**Елизавета Бам** (уходит в сторону): Уууууууууууу-уууууу-ууу-у

**Иван Иванович:** Волчица.

**Елизавета Бам:** Уууууууууууу-уууууу-ууу-у

**Иван Иванович:** Во-о-о-о-о-лчица.

**Елизавета Бам** (дрожит): У-у-у-у-у-у-у-черносливы.

**Иван Иванович:** Пр-р-р-рабабушка.

**Елизавета Бам:** Ликование.

**Иван Иванович:** Погублена навеки!

**Елизавета Бам:** Вороной конь, а на коне солдат!

**Иван Иванович** (зажигая спичку): Голубушка Елизавета!  
(У Ивана Ивановича дрожат руки).

**Елизавета Бам:** Мои плечи, как восходящие солнца. (Влезает на стул)

**Иван Иванович** (садясь на корточки): Мои ноги как огурцы.

**Елизавета Бам** (влезая выше): Ура! Я ничего не говорила!

**Иван Иванович** (ложась на пол): Нет, нет, ничего, ничего. (ПН, 187-188)

Теперь дискурс лишен силы, и Елизавета Бам празднует победу, повторяя:

Оторвалась и побежала,

*Оторвалась и ну бежать* (ПН, 191).

Но сущность этой остроумной оборонной тактики заключалась в том, чтобы уничтожить нерасторжимость знака и факта, и когда это удалось, произошло полное различивание реальности. Вещи и знаки продолжают существовать, но их отношения отныне совершенно произвольны. За вещь больше не закреплены никакие смыслы (для ее обозначения теперь может быть использовано любое слово), и соответственно, человеку тоже можно приписать любое качество, любой поступок. А значит, Елизавете Бам снова может быть предъявлено обвинение. Так и происходит в финале: Иван Иванович и Петр Николаевич арестуют героиню за убийство Петра Николаевича, и, несмотря на абсурдность обвине-

ния, на сей раз она вынуждена подчиниться. Таким образом, оспорив право дискурса формировать события, реальность не смогла лишиться его власти их оценивать, просто эта власть утратила всякую обоснованность, превратилась в произвол.

Но разоблачение текста — это одновременно и саморазоблачение: Хармс создает текст о бесчеловечности текста. И повествователь как носитель дискурсивной активности несет ответственность за бесчинства дискурса.

Повествователь у Хармса дважды подневолен: зависим и от законов внешней жизни, и от требований избранной роли. Фигура повествователя находится в точке взаимодействия двух сил — активности дискурса и активности эмпирического мира, и он всегда связан с комическими эффектами, возникающими в этой зоне, причастен комическому как объект осмеяния.

Язык претендует на право быть «главной реальностью», первичным по значению свидетельством того, что происходит в мире, и в этом отношении предшествовать непосредственным ощущениям. Выбирая, на что ориентироваться, на подсказки языка или на свидетельства чувств, повествователь нередко предпочитает первое:

*«Дело в том, что шел дождик, но не понять сразу не то дождик, не то странник. Разберем по отдельности: судя по тому, что если стать в пиджаке, то спустя короткое время он промокнет и облипнет тело — шел дождь. Но судя по тому, что если крикнуть — кто идет? — открывалось окно в первом этаже, откуда высовывалась голова принадлежащая кому угодно, только не человеку постигшему истину, что вода освежает и облагораживает черты лица, — и свирепо отвечала: вот я тебя этим (с этими словами в окне показывалось что-то похожее одновременно на кавалерийский сапог и на топор) дважды двину, так живо все поймешь! судя по этому шел скорей странник если не бродяга, во всяком случае такой где-то находился поблизости может быть за окном»* (МНК, 27).

Здесь выводы продиктованы тем, что мышление отталкивается не от внешних реалий, не от фактов, а от языка: от слова — «шел». Свидетельство языка принимается как безусловное, но чтобы установить, кто же «шел», приходится все же обратиться за разъяснениями к реальности, а та, явившись в облике соседа, вынуждает сделать довольно неожиданный вывод. Пародируется сам «путь познания» — как выбор между двумя угрозами: либо остаться с неким абстрактным, не соотношенным с жизнью знанием, либо «согласиться» с реальностью, которая не заинтересована в истине. Причем какую бы из двух сил ни признали гла-



венствующей, какой бы ни сделали выбор, вторая сторона отомстит за себя, грубо напомнит о своем существовании. В данном случае повествователь предпочел довериться языку, но это «бегство от реальности» было тут же пресечено. Комический эффект вызван как усилиями повествователя высвободиться из «лап» эмпирии, так и неудачей этих попыток.

Но и сферой насущных потребностей повествователь комически отторгается — как посланник мира рациональности; его претензия на знание и понимание, на господство над людьми и вещами осмеивается из-за ее необоснованности, воспринимается как хлестаковщина. Самоирония автора часто принимает откровенно гоголевскую окраску: стилизуется характерная для Хлестакова манера беспричинно завышать себе цену. Например, о своих отношениях с друзьями Хармс пишет так:

...На меня почему-то все глядят с удивлением. Что бы я ни сделал, все находят, что это удивительно.

А ведь я даже и не стараюсь. Все само собой получается.

Заболоцкий как-то сказал, что мне присуще управлять сферами. Должно быть, пошутил. У меня и в мыслях ничего подобного не было.

В Союзе писателей меня считают почему-то ангелом.

*Послушайте, друзья! Нельзя же в самом деле передо мной так преклоняться. Я такой же, как и вы все, только лучше* (ПН, 448).

Та претензия на исключительность, которую олицетворяет писатель, здесь иронически отстраняется как не основанная ни на чем ином, кроме того, что он представитель дискурса и может бесконтрольно облекать в слова все, что ни заблагорассудится.

Но в любом случае борьба текста и реальности остается для Хармса постоянной темой, а поиски «разумного компромисса» — неизменной задачей. Дело в том, что каким бы ни было соотношение сил между дискурсом и эмпирией, в точке их соприкосновения и столкновения находится человек, испытывающий давление не одной так другой реальности. В этом смысле «найти разумный компромисс» означает организовать такие отношения в «треугольнике» «эмпирия — личность — творчество», при которых личность могла бы избежать своей обычной страдательной роли. К этому ближе всего та любимая Хармсом ситуация, при которой амбиции дискурса и обыденной жизни сталкиваются непосредственно, напрямую. Здесь происходит комическое снижение двойной тирании слова и факта, такое, при котором обе эти силы компрометируются и взаимно компрометируют друг друга, «забывая» о посреднике — творческом субъекте.

Так, в рассказе «Одна муха ударила в лоб...» (ПН, 293-295) сначала сквозь голову героя беспрепятственно пролетает насекомое, затем тот же Дернятин чудом спасается из-под колес автомобиля. Повествование строится как рассказ о событиях невероятных, но все чудесное в нем сводится к тому, что ничего не произошло, в результате все осталось по-прежнему — герой жив и цел, муха тоже. Дискурс, заинтересованный в событийности, старается привлечь наше внимание к происшествиям необыкновенным, из ряда вон выходящим, но вынужден в конце концов признать, что это только видимость событий: реальность привела дискурс к нулевой точке, потому что сама оказалась «нулевой». И дискурс сумел породить текст, и эмпирическая действительность настояла на своих правах (заставила считаться с правдой факта), но перед ними текст о том, чего не произошло, и реальность представлена в нем как «ничто». Очевидный комический эффект в этом случае можно объяснить тем, что стороны бытия, давление которых человек ощущает как бремя, вступив в поединок между собой, обнаружили относительность своих возможностей, показали, что не всеисильны.

То, что казалось безусловным, релятивируется: союз предметной реальности и соответствующих ей символических форм распадается на глазах, и это рождает радостное облегчение, смех еще и потому, что их агрессивность на сей раз не направлена на человеческую личность. Причем сама возможность комической реакции, отчуждающего взгляда на этот конфликт делает очевидным, что бытие не исчерпывается ни властью эмпирической стихии, ни своеволием рассудка, навязывающего ей свои правила — существует нечто третье, то, что смеется, воспринимает взаимное унижение слов и вещей как свое освобождение. Это третье — тот «избыток» человечности, который несводим ни к рассудочному, ни к природно-материальному. Смех свидетельствует (и сообщает самому субъекту) о том, что в нем, в субъекте, есть нечто такое, что не предусмотрено его основными ролями — ролью живой вещи и ролью органа мышления.

Как уже говорилось в начале, комическое остраниет предмет описания, высвобождает реципиента из-под его давящей телесности, создает между ними эстетическую дистанцию. В результате воспринимающему сознанию открывается та же свобода, которую ощущал художник в своем творческом инобытии. Поэтому принципиальное несовпадение, некая разномирность, характерная для позиций художника и реципиента, исчезает, их смысловые ориентации совпадают, остраниется сам мучительный разрыв между данной художнику творческой свободой и тираниющей реципиента реальностью. Комическое проявляет себя как нача-

ло гармонизирующее, как сила, способная восстановить если не единство бытия в целом (в той картине мира, которая характерна для обэриутов, ни исходная, ни итоговая целостность невозможны — дихотомичность лежит в самом ее основании), то, по крайней мере, единство на отдельно взятом его участке — связь между создателем текста и тем, к кому он обращен.

Но подоплекой смешного оказывается ужасное, ведь свобода субъекта — обратная сторона безупрочности его существования, свидетельство шаткости и ненадежности тех оснований, которые составляли фундамент его бытия, должны были придавать устойчивость его присутствию в мире. В реальности, которая предлагает одно из двух — тиранию либо небытие — свободная личность висит в воздухе, и сама ее свобода грозит обернуться тиранией или небытием. В этом отношении комическое у Хармса заставляет вспомнить о природе гоголевского комизма, где смешное не столько скрывало, сколько приоткрывало зияющую бездну хаотического.

Подытоживая, можно сказать, что обычно смех, рождаясь в момент распада мира, нейтрализует этот разрыв, абсолютизируя одно из разъединившихся начал, принимая его сторону как единственно законную (становясь на позиции коллектива, нормы и т.д.). Но художественное мироздание обэриутов принципиально расколото, его части не могут быть воссоединены: конфликт статического и динамического начал бытия здесь принципиально неустраним, и той целостностью, к которой адресует комическое, оказывается исходное состояние мира, потенция бытия, творческая реальность, то, что они называют «там». По существу, смех играет у обэриутов ту же «пересотворяющую» роль, что и метаморфоза у футуристов — он возвращает свободу, но только уже не миру в целом, а конкретному читателю.

### *Примечания*

<sup>1</sup> Можно назвать в этой связи как специальные исследования, посвященные проблеме комического у обэриутов, например: Герасимова А.Г. Проблема смешного в творчестве обэриутов: Автореф.... канд.филол. наук М., 1988; Герасимова А. ОБЭРИУ: Проблема смешного// Вопросы литературы. 1988. № 4; Сажин В.Н. Цирк Хармса // Знание — сила. 1993. № 2. С.89-94; Сливкин Е. Авторитеты бессмыслицы и классик галимагии (Обэриуты как наследники графа Хвостова) // Вопросы литературы. 1997. № 4 и др., так и работы, где этой стороне творчества группы «ОБЭРИУ» уделено серьезное внимание, н-р: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995; Кобринский

А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда: В 2 т. М., 2000; Ямпольский М. Беспамятство как исток (читая Хармса). М., 1998 и мн. др.

<sup>2</sup> Бергсон А. Смех. М., 1992. С.12.

<sup>3</sup> Хармс Д. Полет в небеса. Л., 1991. Здесь и далее при обращении к этому сборнику в скобках после цитаты указывается «ПН» и номер страницы.

Н.А. Масленкова\*

*Самарский государственный университет*

### **«Черный юмор» и типология смеха (к проблеме исследования феномена культуры)**

Интерес к смеху в культуре возник давно. Теория комического имеет давнюю традицию, начатую еще Аристотелем. И, несмотря на это, как отмечают многие исследователи, в плане исходной теоретической посылки в течение двух тысячелетий «никому еще не удавалось выразить суть комизма лучше, чем Аристотелю» (7, 48). Автор «Поэтики» отметил самое главное: «...Смешное — это некоторая ошибка и безобразие; никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» (1, 53). А Гоббс, Кант, Стерн, Гегель, Шопенгауэр и прочие развивали именно это аристотелевское положение.

На рубеже XIX-XX веков возникают философский, антропологический, психологический подходы, предлагая новый взгляд на проблему (например, теории З.Фрейда, А.Бергсона, отдельные высказывания Ф.Ницше). Все концепции исходят из положения, что смех — это социокультурный феномен, уникальный рефлекс, формирующийся только в человеческой культуре, не имеющий аналога в природе. Он начинает вызывать интерес как проявление специфики человеческого. Поэтому закономерно появляются довольно многочисленные попытки социоло-

---

\* © Масленкова Н.А., 2004.