



Л. М. БАТКИН

Смех Панурга и философия культуры

Имя Рабле окружено почтением. Но о том, что составляет примечательную особенность его романа, не принято говорить вслух. Исследователи восхищаются небывалой мощью воображения и языка, толкуют о гуманизме и антифеодальной сатире, цитируют эпизоды из жизни Телемского аббатства или воспитания Гаргантюа. Однако роман нельзя читать с эстрады и приходится прятать от детей. Среди гениальных книг мировой литературы эта самая буйная и непристойная: с первой же фразы, обращенной к «досточтимым венерикам». После острот Панурга даже «Декамерон» может показаться пресным. Синонимы, нагромождаемые Рабле, выглядят необъяснимо для современного вкуса. Но так как Рабле велик — и это признано, — его с улыбкой извиняют, ссылаясь на «грубость» и «наивность» XVI века или на высшие намерения автора. В обширной вступительной статье С. Артамонова к любимовскому переводу мимоходом отмечено: «Рабле часто непристоен». Оправданием служит то, что Рабле «непристоен нарочито», «из гневного протеста» против церковного аскетизма. «Можно было бы изъять из книги Рабле неприличные шутки...» (с таким же успехом можно изъять, скажем, все глаголы или предлоги). С. Артамонов, впрочем, подчеркивает, что подобное вмешательство сильно повредило бы. «Ибо подчас за самой грубой непристойностью скрывается у автора важная политическая или философская мысль». На беду, «грубых непристойностей» у Рабле несравненно больше, чем требовалось бы для сокрытия «важных мыслей». Искать в «Гаргантюа и Пантагрюэле» за бесчисленными гульфиками философию бесполезно. Герои романа используют их по прямому назначению.

Статью С. Артамонова я взял наугад. Упрекать его не в чем. Ей присуще то понимание (точнее, непонимание) романа, которое разделяли мы все до появления книги М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1965).

Рабле стал загадкой только с XVII века. Современники владели ключом к поэтике Рабле, который позже был потерян. Они не испытывали потребности как-то объяснить настойчивую игру со словом «зад» или беседу Грангузье с сыном о лучших способах подтирки. Вкус эпохи отнюдь не был примитивней и циничней нашего. Он был иным. То, что мы воспринимаем как ругательства и просто непристойности, тогда означало нечто неизмеримо большее — тысячелетнюю живую традицию смеховой культуры. Вольности Рабле есть особое *мировосприятие*. То, что кажется теперь экзотической приправой к идейной сути романа, заключало *implicite* саму эту суть. Чудовищный хаос образов-валунов, речевых глыб оборачивается гармоничной и на редкость последовательной системой мышления. Это впервые понял М. Бахтин.

В результате все элементы раблезианской поэтики, достаточно изученные порознь предшественниками М. Бахтина, оказались во внутренней связи: брань, божба, блазоны, «крики Парижа», нагромождение перечней, игра с числами и отрицанием, перевертывание слов и выворачивание понятий, шутовство, побоища, объедание и выпивка, обливание мочой, образы материально-телесного низа, мотив преисподней, приключения великанов, фамильярность и космичность, дурашливая травестия Святого писания, наук и вообще серьезных сфер жизни, извергающее и поглощающее тело, разъятое на части, с «плодоносными глубинами» и «производительными выпуклостями». М. Бахтин выводит всю полноту ренессансного мировоззрения из беседы Грангузье с Гаргантюа. Это может озадачить читателя. Между тем М. Бахтин ошеломляюще прав. Он свободен от ханжества и шор. Демонстрируя блестящую культуру эстетического анализа, М. Бахтин умеет ощутить образ как целое, а идею его — как спонтанную, тождественную плотской форме.

Художественная структура романа Рабле обнаруживается и обретает смысл лишь в широчайшем историческом контексте: языковом и обрядово-зрелищном. Дорога к Рабле ведет из темных глубин доклассового общества, через культ Диониса и римские сатурналии, через средневековые фарсы и соти, дьяблерии и химеры Нотр-Дам, шаривари и «пасхальный смех», «праздник дураков» и «праздник осла». Факты известны давно. М. Бахтин нанизывает их на прочный теоретический стержень. Стержень называется «гротескным реализмом». Стихия гротеска — площадная речь и веселый шум карнавала с его ритуалом и символикой. Важнейшие свойства карнавального смеха — внеофициальная праздничность, всенародность, демократизм, антидогматизм и универсальность. Он не имеет конкретного адресата и вовсе не

похож на сатиру нового времени. Он обращен на вселенную и на самих смеющихся. Он «амбивалентен»: это не простая двусмысленность, а слияние хулы и хвалы, взаимное опосредствование отрицания и утверждения, созидательное разрушение, низвержение в телесную могилу ради нового зачатия. Таковы социально-культурные функции карнавального смеха. Средневековый гротеск переходит в ренессансный и увенчивается романом Рабле с тем, чтобы впоследствии исчезнуть, оставив смутные следы и в нынешней внелитературной речи и жестах, в первоапрельских розыгрышах или «рыжих» на цирковой арене.

Так исследование М. Бахтина перерастает рамки раблеведения и становится событием в области эстетики смеха и философии культуры.

Обычно историки раскапывают только верхние пласты культуры. В какой-то мере это неизбежно. Мы судим на основании памятников, созданных образованностью или талантом. Мы судим о культуре людей по людям культуры. Духовное производство индивидуально и подлежит общему разделению труда. Народ большей частью безмолвствует. Но мыслит и чувствует. Именно его жизнь конденсируется и одновременно дробится, заново акцентируется, пересоздается в поэме или трактате. Перед нами негативы. Их нелегко проявить. Мы говорим «средневековый человек», «ренессансный человек», плохо зная, что это такое. Философ, законодатель, хронист, проповедник, живописец — да! Но человек?

Метод М. Бахтина позволяет приблизиться к пониманию *массовой* культуры. Сейчас многие ищут способы реконструкции социальной психологии давних эпох. Книга М. Бахтина издана с непростительным опозданием. Но нет худа без добра. Еще несколько лет тому назад ее могли не оценить. Теперь она ободрит историков, философов, литературоведов.

Теория М. Бахтина образует вокруг себя магнитное поле, легко притягивающее и размещающее факты. Круг ассоциаций огромен: от Иеронима Босха до «потешных» Петра Великого, от Аристофана до Стерна, от Гете до Маннекен-Пис в Брюсселе, от детских считалок до матерщины, от ряженных до Шекспира. Вещи, вроде бы несопоставимые, выстраиваются в строгий логико-исторический ряд. Точная эрудиция М. Бахтина — горячее мысли*.

* Я заметил лишь две ошибки. Религиозный подъем, связанный с иоакимизмом и францисканством, относятся не к XII веку (с. 64), а к XIII веку. Панург объяснялся с Пантагрюэлем не на семи языках

Две самые привлекательные черты книги — вдохновенный стиль и неустрашимость концепции. Анализ внутренней структуры карнавального смеха, по-моему, безупречен и станет классическим. Но каково соотношение гротеска с другими аспектами культурного процесса? Где искать его социальные корни и как оценить его торжество и падение? Здесь начинается дискуссия.

* * *

По утверждению М. Бахтина, «большая линия» развития определялась борьбой «народной культуры», и в первую очередь гротеска, против «официальной культуры господствующих классов». На это уже метко возразил А. Гуревич (см.: Вопросы литературы. 1966. № 6).

Что такое «официальная культура», изображенная М. Бахтиным как царство монолитной догматики и заунывного благочестия? Если подразумевать только идеологические нормы, подкрепленные *ex officio* церковными и светскими властями, то все же М. Бахтин сгущает краски и распространяет характеристику, пригодную, в сущности, для контрреформации, на тысячелетнее средневековье. В пору расцвета католицизм был достаточно гибок и богат оттенками. Держась на одной иерархической строгости и страхе Божьем, он не смог бы так долго и твердо господствовать. Вопреки мнению М. Бахтина, идея временного прогресса, «движения по горизонтали», неведомая античной историографии, была знакома средневековью благодаря Августину (и переосмыслена Иоахимом Флорским). Даже «Теологическая сумма» Аквината вовсе не окаменело однозначна. Не говоря о культе девы Марии и францисканстве, и ранняя агиография, и местные культы святых не лишены мягких тонов, евангельской снисходительности, а подчас и улыбки. Сам М. Бахтин превосходно показал легализованность карнавального смеха и проникновение его под своды соборов и монастырских трапезных. Известно, что языческие традиции не только преследовались, но

(с. 512, примеч.), а на тринадцати, в том числе на трех несуществующих. Думается, неудачна фраза: «Тесный контакт с Италией начался с контакта между двумя армиями, а уже затем между двумя народами» (с. 496). Ведь «две армии» — по преимуществу французы и *испанцы*: итальянцы сражались на обеих сторонах. Главное же, тесный контакт между Италией и Францией начался не с «итальянских войн». Он никогда не прерывался со времен Карслингов и был весьма интенсивен в XII—XV веках.

и адаптировались Церковью. Инквизиция появилась лишь в XIII веке, но и тогда ей было далеко до всевластия.

Однако «культура господствующего класса» в полном объеме тоже не сводится к *официальному* католицизму. Это та же дерзкая схоластика XII века, шартрская школа и Абеляр, парижские аверроисты, номинализм Дунса Скота и Вильяма Оккама. Это учение о свободе воли, динамизм готики и сочинения легистов. Католическая культура насыщена пестрой борьбой течений, противоречиями, сменами идейных вех. Ее социальные корни различны. Она была народна в той мере, в какой не ограничивалась классовым эгоизмом и аккумулировала умственный потенциал общества.

Для М. Бахтина «официальна» *вся* господствующая культура. Он неумолимо причисляет даже Данте к «официальной образности средневековья» и противопоставляет «Новую жизнь» народной лирике (см.: с. 437). Но едва ли Данте менее «народен», чем, допустим, Фольгоре или Чекко Анджольери. Оговорки на следующей странице не меняют дела. Почему ренессансное начало в «Комедии» «народно», а средневековое нет? Скорей уж наоборот. Второе совпадало с привычными представлениями масс, первое было прорывом гениального воображения в будущее.

Никто у нас до М. Бахтина так хорошо не показал смеющееся и брызжущее соками средневековье. Но, кажется, старая догма о «страшной» эпохе, изгнанная в дверь, заглядывает в окно. Сметется только народ на площади. А вокруг балаганных подмостков гущается «готическая тьма».

Ведь М. Бахтин понимает «официальность» неоглядно широко. Это всякая средневековая серьезность ввиду ее излишней «завершенности» и «односторонности». Это — христианство, а впоследствии и гуманизм. Это всякая ученость, монастырская или университетская. Это все, что претендует на установленность и упорядоченность истины. Все, что незыблемо и авторитарно.

Однако народная культура включала, разумеется, и эсхатологические настроения, фанатизм крестовых походов детей, исступление флагеллантов. Разве христианство низов не было органичным? Разве религиозный пиетизм попросту вбивался в головы Церковью, а не соответствовал условиям и формам народной жизни? С другой стороны, смеховая культура сохраняла свои традиции не только в хижинах, но и во дворцах. А. Гуревич уместно напоминает, что в карнавале участвовали действительно все — ремесленник и виллан, но также рыцарь, купец, клирик. И все они народ. Ибо речь идет об естественноисторических группах, с необходимостью участвующих в функционировании общества.

М. Бахтин убежден, что «последнее слово» Рабле нужно искать не в его пусть искренних теоретических принципах, а в амбивалентном смехе Панурга. Потому что Рабле не верил тому, что говорила и воображала о себе его эпоха, знал конечную цену и гуманистическим наукам, и просвещенной монархии, и всему прочему (см.: с. 131, 476—477, 493—494). Пророческим даром он обязан народной смеховой культуре, которую «нельзя было подкупить ограниченной мерой прогрессивности и правды», доступных Ренессансу. Смеющийся народ смутно угадывал более отдаленное будущее.

М. Бахтин вдруг отступает от своего исследовательского метода. Доказательства подменяются декламацией о мудрости народа, «растущего и бессмертного». Увы, и гротеск, и Рабле — тоже «воображение эпохи о себе». «Народная точка зрения» — это точка зрения *данных* слоев народа в *данный* период. Она тоже относительна. И даже Его Величество Смех не всемогущ. Молится ли, сражается или веселится на ярмарке народ, он мудр, но не мудрей истории. Иначе это не народ, а всего-навсего Народ. То есть Volksgeist, абстракция.

Дуализм гротеска и серьезности несомненен. Он крайне резок в средние века с их ветхозаветной напряженностью и контрастностью эмоций, метаниями между небом и адом. Однако это не столько борьба «народного» и «официального» начал, сколько *два аспекта целостной структуры сознания*.



Гуманизму Рабле у М. Бахтина мало повезло. Конечно, тема книги другая, но это скорее принцип, чем самоограничение. Исследователи, осторожно обходя непристойности, предпочитали писать о Телеме. М. Бахтин, увлеченный открытием философско-культурной сути раблезианских *образов*, о Телеме отзывается вскользь и пренебрежительно (см.: с. 151, 469). Эпизоды вроде прославления оккупационной политики Пантагрюэля, беседы Грангузье с паломниками, письма Гаргантюа, педагогики Понократа и т. д. характеризуются как риторические, книжные, официальные по преимуществу. Они выпадают из стилевой канвы романа. Как правило, М. Бахтин равнодушен к идеологии Рабле, если она не растворена без остатка в амбивалентном смехе.

М. Бахтин доказал, что Рабле бесконечно обязан традициям гротеска. А чем гротеск обязан Рабле (и Возрождению)? Гротеск «сочетался с самой передовой идеологией эпохи, с гуманистическим знанием, с высокой литературной техникой» (с. 81); «все

стало... сложнее, сознательней и радикальней» (с. 285). К сожалению, правильный ответ у М. Бахтина недостаточно подкреплен, а то и опрокидывается конкретными разборами. Роман замечательно понят заново, но из него выпал *образ автора*. Будто средневековая смеховая стихия движется сама по себе. Как раз «Рабле в Рабле» забыт. Затерялся в сутолоке карнавала.

Пантагрюэльская хроника была найдена землекопами в бронзовом склепе, на котором этрусскими буквами выведено «*Nis bibitur*». Роман начинается археологической шуткой. Он до отказа нашпигован античными реминисценциями, латинскими и греческими цитатами, философскими и лингвистическими тонкостями, медициной и фармакопеей. Даже в разгар морской бури струсивший Панург, помышляя о своем памятнике, приводит полтора десятка ученых примеров. Тут же, посреди карнавального шаша, Эпистемон вполне серьезно вспоминает «Записки» Цезаря, а Пантагрюэль рассуждает о страхе смерти, ссылаясь на Гомера, Сократа, Вергилия и пифагорейцев. Когда же буря утихла, Эпистемон восхваляет активность как основу новой этики: «Помощи богов добиваются не праздными обетами и не бабьими причитаниями. Бдением, трудами, напряжением всех сил — вот чем достигается желанный и благополучный исход в любом деле». Тон и ученость, предвещающие Монтеня, отлично совмещаются с истошными воплями, проклятиями и срамными словечками.

Роман написан интеллигентом, хотя и не чурающимся площадной толпы. По-моему, смех Рабле — это по преимуществу застольный смех на пирушке гуманистов. Не доставляло ли удовольствие по забавному поводу щеголять эрудицией в духе эпохи, громоздить античные имена и ссылки, веселость насыщать знанием, а знание — веселостью. Новая наука еще пластична и юна, полна высокой самоуверенности, дерзка и наслаждается собой. Поэтому она легко вступает в союз с гротеском, делая отчасти роман Рабле, как и «Письма темных людей», интеллектуальной игрой для посвященных. Посвященных было немало, гуманистическая образованность распространялась вширь.

Свыше трехсот эпитетов к *couillon* выдержаны, по справедливому выводу М. Бахтина, в духе блазона. Но изощренная лексика обличает перо расшалившегося филолога, жонглирующего суффиксами и приставками, изобретающего неологизмы, сталкивающего корни разных языков и термины всех областей знания. А речи Бридуа? Разве это не забава знатока права? Особенно показательна III книга «героических деяний и речений доброго Пантагрюэля». Никаких «деяний» в ней нет, нет событий и сю-

жета, если не считать колебаний Панурга по поводу женитьбы. Зато книга переполнена «речениями», это интеллектуальный и словесный фейерверк, который завершается ученым описанием «травы, именуемой пантагрюэлион», с длинным экскурсом в этимологию греческих ботанических наименований, что очень смешно, ибо батарея эрудиции стреляет в честь обычной конопли. Это досуги врача и гуманиста. Он задумал потеху, но ботанические и лингвистические нюансы занимают его не на шутку, он входит во вкус и словно бы со смехом спохватывается... Все почти неуловимо колеблется между балаганом и научной беседой.

Это, кажется, решающая стилевая особенность романа — с первого пролога к первой книге. Не потому ли «книжные» эпизоды (Телем и пр.) с такой естественностью вливаются в площадное русло? «Мечтающий о счастье сын земли, душой воспряв, моим речам внимли» — мысль, высеченная на медной доске, обнаруженной в фундаменте Телемской обители, заложена также в фундаменте романа. Смеховая и серьезная тональности у Рабле постоянно взаимодействуют и меняются местами, *очуждая* друг друга. «Положим даже, вы там найдете вещи, довольно забавные, если понимать их буквально, вещи, вполне соответствующие заглавию, и все же... истолкуйте в более высоком смысле все то, что, как вам могло показаться, автор сказал спроста».

Вот какой стороне дела М. Бахтин уделил мало внимания — тому, что весь роман «неспроста». М. Бахтин, правда, на это неоднократно указывает. Но остается неясной *конструктивная* роль авторской интонации и мысли в *художественной* системе романа: как становится карнавальным смех «смехом Демокрита».

Не будем забывать, что в веках уцелел роман Рабле, а не народная комика, послужившая для него источником.

М. Бахтин отмечает, что «в образе Пантагрюэля ослабляются мифические и карнавальные черты» (с. 491). Жаль, что исследователь видит в этом только «аллюзию» на Гильома дю Белле, секретарем которого был Рабле, и некоторое умаление гротескного стиля. Мне кажется, что Пантагрюэль, гуманист на троне, приобретает отчасти голос *автора*. Кстати, Понократ или Эпистемон тоже заметно «серьезней», чем Панург и брат Жан. Они, как и Пантагрюэль, фигуры не карнавальные, а лишь включаются в смеховое действие. И охотно разряжают смехом серьезные темы. Они иногда любовно-снисходительно подзуживают Панурга. Ибо Панург — шут при просвещенном дворе.

Народная смеховая культура знала пантагрюэлей, но не знала пантагрюэлизма.

Некоторые несокрушимо уверены, что музыку создает народ, а композиторы только аранжируют ее. (Конечно, ни к М. Бахтину, ни к М. Глинке это не относится.) Такие композиторы действительно есть, у них завидная жизнь. Настоящим мастерам трудней: даже подслушав музыку у народа, они все равно творят ее сами. Фольклор исчезает в профессиональном искусстве, как гусеница в бабочке.



«Если Рабле кажется таким одиноким и ни на кого не похожим среди представителей «большой литературы» последних четырех веков истории, то на фоне правильно раскрытого народного творчества, напротив, — скорее эти четыре века литературного развития могут показаться чем-то специфическим и ни на что не похожим, а *образы Рабле окажутся у себя дома в тысячелетиях развития народной культуры*» (с. 5). Эта смелая мысль, проходящая сквозь книгу М. Бахтина, основательна и справедлива. Но в ней слышится очень смущающий меня привкус.

Словно предвидя упрек, М. Бахтин пишет: «При сопоставлении гротескного и классического канонов изображения тела мы вовсе не утверждаем преимущества одного канона над другим» (с. 35). Однако же выясняется, что гротеск — «необозримый в пространстве и времени океан», а «классический канон» — «маленький и ограниченный островок». «В античной литературе этот канон никогда не был господствующим» (с. 346). О средневековье нечего и толковать. «Ренессанс — это, так сказать, прямая карнавализация сознания», «настоящую опору» гуманистам могла дать «только» «могучая народная смеховая культура» (с. 297—299). Притом «гротескному реализму» Возрождения приходилось бороться против «стабилизирующих тенденций официального однотонного стиля» (с. 471), против «собственно буржуазной концепции готового и распыленного бытия». От «собственно буржуазного» добра не жди. К счастью, «отрыв» от средневекового гротеска «для художественно-идеологического сознания Ренессанса еще не завершился полностью» (с. 29). Но даже у Сервантеса материально-телесное начало «несколько оскудело и измельчало» (с. 27). Что уж говорить о пресловутом «смехе Вольтера» (с. 131), об «ограниченных и обедненных эстетических шаблонах нового времени» (с. 243), о «серьезно-будничной и официально-торжественной» литературе XIX века (с. 300). Конечно, и в новое время были реалисты «большого стиля» (Стендаль, Бальзак, Гюго,

Диккенс и другие), но лишь благодаря «определяющему влиянию» ренессансной гротескной образности (с. 60).

Важные оговорки на с. 133—134 не могут заглушить этот странный привкус. Вне гротеска нет спасения. «Субъективность» и аналитизм искусства нового времени — свидетельства грехопадения. Творчество Рабле — едва ли не абсолютная система отсчета. Раблезианством испытывают Данте, Боккаччо, Сервантеса, Монтеня, Вольтера, Гете. Все они более или менее не выдерживают экзамена. Например, Гете (которому М. Бахтин посвятил несколько прекрасных страниц) «несколько разочаровывает», ибо переводит образы карнавала в «индивидуально-субъективную сферу» (с. 273)*. А романтики уж и вовсе не поняли народности гротеска.

Возможно, вопреки точным намерениям автора, но в глазах читателя «классический канон», «официальная культура», принципы нового искусства и буржуазная узость сближаются настолько, что превращаются в синонимы. Конечно, Рабле — великий человек, но зачем же стулья ломать?

М. Бахтин прав, предупреждая, что нельзя прилагать к Рабле мерки XIX века. Нельзя и к XIX веку прилагать мерку Рабле. Рабле, «не понятый» *научно* — одно, «не понятый» художественным инстинктом эпохи — совсем другое. Такое «непонимание» *нормально*. «Не поняли» Рабле в XVIII или XIX веках, «не поняли» античность во времена Буало, то есть поняли в соответствии со своими потребностями. А мы? Тоже берем в «Орестейе» или в «Гамлете» нужное нам. «Понял» ли Шекспира И. Смоктуновский?..

* Вряд ли оправдано замечание М. Бахтина по поводу гетевского двустишия (Sagt es niemand, nur den Weisen, denn die Menge gleich verhöhnet): будто это написал «не Гете — участник римского карнавала, а скорее Гете — гроссмейстер масонской ложи» (с. 271—272). У М. Бахтина получается, что смысл этих строк выпадает из знаменитого стихотворения, как и смысл «Размышления в пепельную среду» обеднен по сравнению с описанием карнавала и выпадает из «Путешествия в Италию». Так ли? Гете последователен и верен себе. Его эстетический пантеизм неотделим от «индивидуального аспекта жизни и смерти», как и у любого поэта нового времени (Тютчева или Уитмена). Видеть в этом ограниченность Гете — значит предъявлять к нему отвлеченные требования. С другой стороны, что такое здесь die Menge? Не римская карнавальная толпа, а немецкое филистерство. Это пушкинская «чернь». Поэтому: Sagt es niemand, nur den Weisen. Так Гамлет мог поделиться мыслями о Йорике с Горацио, и больше ни с кем.

Антимодернизаторский пафос книги М. Бахтина заслуживает всяческой поддержки. Именно поэтому мне кажется неудачным сам термин «гротескный реализм». В основе эпического смеха Рабле — *мифологическое* мировосприятие, это отчетливо показано исследователем.

М. Бахтин, обращаясь к истории гротеска в связи с романом Рабле, вынужден дать скорей вертикальный срез смеховой культуры, чем ее «движение по горизонтали». Теория М. Бахтина, как и всякая хорошая теория, содержит не только ответы, но и вопросы.

По-моему, особенно важно в гротеске то, что «границы между игрой и жизнью здесь нарочито стерты. Сама жизнь играет». Очевидно, в «большую литературу» гротеск врывается в кризисные моменты, когда старая серьезность (мифологическая, героическая, трагедийная) вдруг пошатнулась. Таков гротеск у Аристофана и Лукиана. Таков ренессансный гротеск.

Уже говорилось, что в средние века серьезность мессы и смех карнавала очень резко контрастировали, хотя и уживались рядом. Из этого вытекает не только «односторонность» серьезности, но и *односторонность смеха*, о чем М. Бахтин не пишет. Если Дон Кихот беспомощен без плутоватого слуги, то и Санчо Панса немногого стоит, коли не трясется на осле вслед за хозяином. Они нуждаются друг в друге. Крайняя серьезность и разухабистый хохот, строгая иерархия и ярмарочный беспорядок, догматика и — пусть призрачная — свобода, бестелесный спиритуализм и грубая чувственность. «Грубая» не потому, что оскорбляет современный слух и приличия. А потому, что *противопоставлена* религиозной серьезности, потому что средневековая культура «двумирна» и небесные сферы строго отделены от земли. (Этого не знала античность, и это «исправило» Возрождение.)

Амбивалентность смеха не может преодолеть разрыва. Отсылание к телесному низу «односторонне», как и молитва. Говоря о «гротескных качелях» (вверх, вниз!), М. Бахтин подчеркивает: «Но акцент падает не на взлет, а на слет качелей вниз: небо уходит в землю, а не наоборот» (с. 402). Вот именно. Карнаваль- ный смех не простое отрицание, а отрицание, беременное утверждением. Но отрицание. *Утверждение в любом смехе*, даже карнавальном, *относительно*, отрицание *абсолютно*. Поэтому амбивалентный смех не может быть *главной* осью культурно-исторического развития.

Это ничуть не умаляет огромной роли гротеска, доказанной М. Бахтиным, для средневековья и Возрождения. Исследователь констатирует, что вспышка ренессансного смеха была удивитель-

но яркой и недолгой: «каких-нибудь пятьдесят-шестьдесят лет (в разных странах в разные сроки)» (с. 80—81). Почему?

Вопреки тому, что принято говорить по этому поводу, Ренессанс вовсе не «открыл» чувственное начало в мире и в человеке. Интерес к реально-предметному был более чем знаком и средневековью. Напротив, Ренессанс внес в чувственное духовность и превратил в идеализованно-чувственное. А духовное материализовал. «Двумирности» пришел конец, небо и земля встретились. Местом встречи оказался обожествленный человек, ставший средоточием вселенной.

Настал счастливый момент равновесия. «Минусы» средневековой культуры были размыты (хотя еще не исчезли), «минусы» буржуазности не утвердились (хотя уже обозначились).

Все ренессансное искусство — устремление к новой калокагатии. Образцом служил переосмысленный античный «классический канон». Гротескное тело не казалось враждебным ему и являлось комической параллелью. «Декамерон», «Дон Кихот», «Гаргантюа» писались для забавы, их успех изумил авторов. Объяснение успеха, очевидно, в сочетании актуальности и традиционности. Новое мировоззрение выразило себя на старом, как мир, языке.

Чувственность была реабилитирована (не открыта, а реабилитирована). Исторически сложившиеся гротескные формы чувственности, как показал М. Бахтин, были непринужденно освоены идеологами и введены в атмосферу гуманистической мысли. Так родился смех Панурга.

Положим, М. Бахтин явно преувеличивает, объявляя карнавальную образность *определяющим* исходным импульсом и одновременно «последним словом» Ренессанса. Довод М. Бахтина звучит так: «Ведь и античность могла быть воспринята (и действительно воспринималась многими) сквозь призму средневекового мировоззрения. Чтобы открыть гуманистическую античность, уже надо было... выйти из многовековой колеи идеологического развития», и опорой мог быть только карнавал (с. 297—298). Что ж, на античности строилась вся средневековая культура. Ренессанс обнаружил иную античность (Платон рядом с Аристотелем, множество новых авторов и сочинений, Греция и греческий язык, помимо Рима, результаты раскопок и т. д.), неизмеримо более богатый материал, притом не затертый богословием. Но запросы, побудившие обратиться к этому материалу, трудно объяснить гротеском хотя бы потому, что гротеск — насквозь средневековое явление, и он мог продолжать (и продолжал) жить, лишь бу-

дучи поставлен в новую духовную связь, в обрамление гуманистических ценностей. Получается замкнутый круг.

Второй довод М. Бахтина состоит в чрезвычайном *радикализме* карнавального смеха. Но это не мешало смеху веками совмещаться с «внушением незыблемости существующего миропорядка». Отчего же вольность гротеска не стала причиной культурного сдвига значительно ранее? Опять круг замыкается.

Если смех, а не гуманистическая серьезность, был «последним словом» Рабле, выходит; «последним словом» была *средневековая традиция*. Тогда гротеск не просто «опора» Ренессанса, ибо «опора» оказывается важнее цели, смех глубже философии, народная стихийность выше ученого и осознанного. А Возрождение достигает апогея, когда не принимает себя всерьез. Такова, мне кажется, неотвратимая логика схемы.

Между тем М. Бахтин зорко подмечает тенденцию к «сужению» гротеска в ренессансной литературе. Миг небывалого торжества гротеска таил в себе предпосылки скорого падения.

Как нагледен закат гротеска в «Гамлете»! Что означают непристойные песенки Офелии? Зубоскальство могильщиков? И Александр Македонский, пошедший на затычку для пивной бочки, и комедианты, разыгрывающие убийство, и странное притворство принца датского, его забавно-бессмысленные реплики (шарады для литературоведов). И грубость с невинной возлюбленной: «Прекрасная мысль — лежать между девичьих ног». После книги М. Бахтина понятно, что одних психологических объяснений недостаточно. Это же знакомый арсенал гротеска! Площадное снижение — лекарство от душевной боли. Но боль не утихает. Призрак гротеска бродит по Эльсинору. А самого гротеска как мироощущения уже нет: он в могиле бедного Йорика. Смех старого шута смолк, «чума его разнеси, шалопая сумасбродного». «Ничего не осталось, чтобы подшутить над собственной ужимкой».

Сумасшествие Гамлета — отзвук карнавальной «глупости». Способ уклониться от официальных условностей и понятий, увидеть мир шиворот-навыворот, то есть каков он на деле. Рассуждения Пантагрюэля (книга III, глава 37) насчет безумной мудрости и мудрого безумия словно написаны о Полонии и Гамлете.

Однако гамлетовское безумие не привычный игровой ритуал, а трагический способ защиты. Оно выламывается из жизни, смущая и пугая окружающих. «Какой великий ум сражен!» Средневековый карнавал был естественным элементом жизненного уклада. Карнавализация в «Гамлете» кончается гибелью. «О боже! Я, раненный насмерть, играл, гладиатора смерть представляя».

Не на ярмарочных подмостках, а всерьез сходят с ума Офелия, леди Макбет, Лир. Тема безумия — особая в шекспироведении. «Мир сошел с ума». Умчались веселые дни ренессансной весны.

И Дон Кихот вносит в гротеск печаль, и Санчо Панса, покидающий губернаторство, не смешон. Только у Рабле квинтэссенция гротеска. Но даже у него затаенная серьезность, умный взгляд автора поверх громового хохота. Это и дает пантагрюэлизму особый вкус.

Рабле уже осознал гротеск, но еще не вышел из него. Можно сказать нечто подобное обо всем Возрождении. Однако *осознание* карнавала неотвратимо ведет к его исчезновению. Ибо в последнем счете это значит воспринимать площадную атмосферу как откровение, помогающее противостоять плану жизненных условностей и стесненности. Рабле делает лишь первый шаг по пути, в конце которого видна фигура Гете, а затем и романтиков. Понять мудрость карнавала — значит рефлексировать там, где рефлексия неуместна. Но почему это происходит?

Гротеск как цельный аспект мироощущения стихийен, его зрелищно-речевые формы — жизненный обряд. Стихийность и традиционность здесь условия долговечности. Поведение индивида предписано заранее. Индивид утверждает себя и опосредствуется через коллективную норму.

Не удивительно, что глубочайшие корни гротеска следует искать в культуре доклассового общества, где человеческий коллектив — одно родовое тело. Этот дух в разной степени и в разных модификациях сохранялся во всех докапиталистических формациях. Гротеск жил тысячелетия, пока не пробил час социальной атомизации.

Пантагрюэлизм выдохся в буржуазном обществе. Для М. Бахтина это регресс, потерянный и не возвращенный карнавальнй рай. Но амбивалентный смех исчез по той же причине, по которой исчез эпос. Его убили телеграф, железная дорога, печатный станок. Маркс любил «детство человечества» и не сожалел о нем.

Чтобы черти потешали в мистерии, нужно было их бояться. Чтобы низвергать небо в землю и телесное лоно, нужно было оставаться частью природного круговорота. Чтобы с хохотом опрокидывать иерархию и венчать карнавальнх королей и пап, нужно было жить в мире, где они действительно царили. «Известные формы, имеющие крупное значение, возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития... Это обстоятельство имеет место в отношении всей области искусства к об-

щему социальному развитию» (К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957. Т. 1. С. 134—135).

Последние четыре века дали драматический прогресс-регресс. Все это общеизвестно, хотя и не избавляет от соблазна, говоря о культуре нового времени, видеть одну сторону медали. М. Бахтина легко понять. Разложение гротеска связано с утратой всенародной праздничности, распадом целостной чувственности, победами трезвого практицизма и чопорного быта, государственного пуританизма и официозной скуки. То ли дело Рабле! Боюсь лишь, что М. Бахтина вздумают цитировать те, кто вместо марксистского исследования *диалектики культуры* предпочитает твердить насчет враждебности капиталистического производства искусству, ссылаясь на дурно понятых Гегеля и Маркса.

* * *

Книги такого уровня, как «Творчество Франсуа Рабле», не могут появляться слишком часто. Когда же они появляются, нельзя не порадоваться за советскую гуманитарную науку. Полемизируя с некоторыми схемами М. Бахтина, я думаю, что эти слишком жесткие конструкции и темпераментные перехлесты — лишь палубная надстройка над мощным исследовательским корпусом. *Мысль* М. Бахтина движется в историческом материале и поэтому, в сущности, шире тех или иных *формулировок*. Но спорить с М. Бахтиным необходимо: в надежде на то, что у него найдутся последователи. И, в частности, ориенталисты, которые сопоставили бы азиатский гротеск с европейским, античники, медиевисты, историки русской культуры. Очертания и масштабы вновь открытого смехового материка подлежат уточнению.

М. Бахтин пишет: «Наше исследование — только первый шаг в большом деле изучения народной смеховой культуры прошлого». На это скромное замечание хочется по справедливости ответить словами Грангуэ: «Самое главное позади».

1967

