

Р. Ж.

**КАК ФРАНСУА РАБЛЕ ПОСМЕЯЛСЯ
НАД МИХАЛ МИХАЛЫЧЕМ**

**Заметки о книге М. М. Бахтина
«Творчество Франсуа Рабле
и народная культура средневековья и ренессанса»**

2008 ... 2009

[*http://unism.narod.ru/art*](http://unism.narod.ru/art)

[*http://unism.pjwb.org/art*](http://unism.pjwb.org/art)

[*http://unism.pjwb.net/art*](http://unism.pjwb.net/art)

Заметки о книге М. М. Бахтина
«Творчество Франсуа Рабле
и народная культура средневековья и ренессанса»

М.: Художественная литература, 1990

Должен признаться, мне стоило больших трудов дочитать эту книгу до конца. Позиция ее автора ясна с первых же страниц — и все его ошибки можно предсказать заранее. Тем не менее, я решил довести дело до логического завершения — по трем основным причинам. Во-первых, совершенно неумеренные восхваления Бахтина в прессе на протяжении как минимум двух десятков лет вызывают законное желание противопоставить им хоть каплю разумности. Конечно, писать фундаментальный труд на тему одного из заурядных идеалистических завихрений я бы не стал — но, по крайней мере, критические заметки по ходу чтения могут быть полезны в мире, где давно уже забыли, что такое критика идеализма. Далее, если уж собрался делиться с кем-то своими взглядами, хочется быть вполне уверенным, что не проглядел в потоке грязи каких-либо откровений. Поэтому я не ограничился одной лишь книгой о Рабле, а просмотрел заодно ряд других работ Бахтина — новых впечатлений, впрочем, это не прибавило. Наконец, истязать себя длительным общением со скучным и однообразным собеседником только ради того, чтобы лишний раз представить его публике, — слишком много чести. Я воспользовался случаем, чтобы вкратце обрисовать противоположную идейную позицию — и тем самым как бы дать слово в свою защиту самому Рабле, которого Бахтин бесцеремонно оболгал. В частности, небезынтересно было попробовать разобраться во взаимоотношениях смеха и разума, а заодно и продемонстрировать полное отсутствие чувства юмора у почитаемого в официальных кругах теоретика «смеховой культуры».

* * *

Бахтин подходит к искусству с позиций объективного идеализма. Отсюда все достоинства и недостатки его анализа. С одной стороны, он противостоит субъективному идеализму в попытках отыскать единые принципы в развитии искусства и первобытных форм рефлексии. С другой стороны, эти всеобщие принципы оказываются подвешенными в пустоте, ибо их происхождение из реальной жизни людей (а следовательно, и закон их развития) остается непонятым — отсюда произвол в интерпретации фактов истории.

* * *

Вместо серьезного исследования происхождения и развития праздников — Бахтин просто объявляет празднество первичной формой человеческой культуры, никак не связанной с трудовой деятельностью и формами рефлексии. Поэтому и в карнавале он видит не живую часть единого мира — а абстрактное строительство иного (параллельного) мира, противопоставленного реальности.

* * *

Говорить о народе сверху вниз — обычная черта замкнувшихся в своем мирке интеллектуалов. Для Бахтина народ — нечто первобытное, сырое, неразвитое... Из народа вырастает искусство, и литература в частности. Но при этом народ остается вне литературного процесса, это лишь фон, предпосылка, фундамент. Народность в таком понимании сводится к дикости, грубости, — даже к пошлости; народ — серая масса, толпа.

Если же под словом «народ» понимать прогрессивную часть общества, тех его представителей, которые уловили тенденции ближайшего и отдаленного будущего, — такой народ не сводится к тупой безликости, и нет противопоставления «верхов» — «низам». В примитивных формах рефлексии так же возможно выражение исторически всеобщего, как и в развитых аналитических формах (искусство, наука, философия). И народность тогда предстает как актуальность, прогрессивность, стремление к разумному общественному устройству.

* * *

Идеализация низовой культуры и объявление ее истинно народной логично вписывается в бахтинскую концепцию «низа» («земли») как начала и конца всего живого. «Низ» для него — нечто животворящее, зачинающее; но это же и всеобщая могила, экскременты. Здесь очевидное влияние вульгарно-биологизаторского понимания человека, сводящего разум к физиологии.

* * *

Старая сказка о «золотом веке». У Бахтина высший расцвет искусства отнесен к средневековью; в дальнейшем — только

вырождение, омертвление гротескного первоначала, которое (по Бахтину) выражает собой суть народной (низовой) культуры. Капитализм представляется вырождением возвышенного начала, присущего средневековью; распад начинается в эпоху Возрождения и завершается романтическим искусством и модернизмом. Развития нет — только отблески былой славы...

* * *

Бахтин идеализирует средневековье, приписывает ему возвышенные черты, которыми оно никогда не обладало. Абстрактная идея карнавала как всеобщего братства людей далека от грубого варварства карнавальной действительности. Происходя из древнейшей обрядности, карнавал возвращает людей в первобытное состояние, угнетает их разум. Веселье по обязанности — худшее рабство. Поэтому так легко власти приспособливают карнавал для удержания масс в узде; возможность выпустить пар в пределах дозволенного прекрасно сочетается с покорностью и подобострастием. Карнавальная свобода — идеалистическая фантазия, не более. Вольности шутов — в безобидных рамках. Балаган частенько используется власть имущими как оружие: можно купить актера, чтобы настроить чернь против конкурента, подвигнуть массы к активному действию — а потом устранить исполнителей за посягательство на устои.

* * *

Карнавальная свобода — утопический штамп литературы XX века, реакция на тотальное подавление человеческой личности при капитализме. Вместо критического анализа этого предрассудка Бахтин возводит его в основополагающий принцип — и подгоняет факты под собственное заблуждение.

* * *

Бахтин смешивает в одно совершенно разные эстетические категории, называя «гротеском» все подряд. Но орнаментальное сочетание разнородных элементов (обычно называемое арабеской) — совсем не то же самое, что эпатажная скабрёзность; совершенно особый художественный прием — метафорическое преувеличение или

преуменьшение (гипербола и литота); опять же, все это никоим образом не связано с нагромождением причудливых и странных образов (фантазмагория). В гротеске могут сочетаться различные «технологии» — и важно понять, что общего у совершенно разных видов гротеска.

* * *

Вместо определения гротеска — Бахтин выводит из него искусство в целом. Неопределенность исходного понятия — произвол в следствиях. Разумеется, нельзя свести дело к простой дефиниции. Но если уж заниматься исследованием чего бы то ни было, следует хоть как-то ограничить область исследования. И только тогда проявится возможность развития, историческая перспектива.

* * *

Отождествлять гротеск с комическим вообще — полнейшая нелепость. Гротеск возможен и вне комического контекста — и Бахтину приходится изобрести специальный термин «романтический гротеск» для мрачной образности XIX–XX веков; для Бахтина это вырождение, а не развитие. Гротескность сюрреалистов остается вообще за рамками бахтинской концепции — здесь нет ни комизма, ни праздничности, ни вульгарной народности... Сюрреализм совершенно серьезен — хотя и не лишен игрового момента, присущего искусству как таковому. Многие примеры современного гротеска нельзя даже назвать сатирой. Это искусство-размышление, искусство-медитация, или искусство-плакат.

Гротеск — это не смешно. Разумеется, примитивные люди могут, например, смеяться над чужим уродством, или хихикать на карикатуру. Но сие лишь показывает степень их незрелости как разумных существ, обнаруживает неразвитость рефлексии, неспособность воспринимать искусство (равно как и отвлеченные идеи в любой другой форме).

* * *

Есть интуитивная идея гротеска — и любая искусствоведческая теория обязана с интуицией согласовываться. Даже если это обыденное

представление слишком примитивно и лишь частично отражает суть явления.

В самом общем понимании гротеск — это нарочитое искажение реальности, разрушение объективной связи вещей. Разумеется, никакое искусство вообще невозможно без художественного переосмысления действительности — оно отлично от действительности уже по своей форме. Однако в большинстве случаев отклонения от реальности лишь подчеркивают существенное в ней, выделяют объективную основу в объективном. Это не искажение, а трансформация; во многих случаях автор принимает меры, чтобы замаскировать измененность мира в художественном отражении — и даже в явном отступлении от обычности присутствует элемент возможности нового опыта. Гротеск же, наоборот, выпячивает искусственность на передний план, он назойливо противоестественен. В ранних формах, когда источником образов искусства преимущественно служило человеческое тело и связанные с ним бытовые операции, — гротеск чаще всего (но не всегда) представляется уродством; комбинирование животных и растительных форм — ведет к гротеску-фантазмагории.

Гротеск играет в искусстве особую роль. Он решительно освобождает художника от условностей времени и места, раскрепощает его. Точно так же, восприятие искусства становится творческим, свободным от штампов. Гротеск говорит нам, что разум способен не только отражать реальность, но и преобразовывать ее, выдумывать невозможное — и делать его возможным. Поэтому гротеск всегда оказывался на острие классовой борьбы, выражая неизбежность замены старого общественного уклада новым.

Так понимаемый гротеск становится в один ряд с другими формами искусства; прежде всего, это средство художественной выразительности — отличное от других средств и дополняющее их. Гротеск как форма искусства отличается от разного рода бытовых явлений — шуток, сквернословия, обмана, распушенности. Гротеск появляется именно в искусстве, и служит развитию художественного образа.

В разные эпохи гротеск занимал разное место в искусстве. Ясная идея гротеска позволяет говорить о его особенностях в определенное время у тех или иных народов, или о различии форм гротеска в искусстве различных социальных слоев. При этом не требуется

выводить все возможные формы гротеска из какой-то одной его разновидности — речь идет о взаимовлиянии и взаимопроникновении многих культур и всевозможных пластов одной культуры.

* * *

В карнавале (или иных ритуальных действиях) могут быть элементы гротеска — поскольку в нем есть элементы искусства. Однако в основном это явление вне мира искусства — и категория «гротеск» к нему просто неприменима.

* * *

В средние века многое воспринималось иначе, чем сейчас. Например, описания или изображения разного рода чудовищ (великаны, химеры, единороги, драконы и т. п.) современными авторами часто трактуются как гротеск — тогда как для средневекового человека это были образы возможной реальности, существующей где-то в чужеземных странах. Байки путешественников принимались за чистую монету, и даже правдивые рассказы потрясали своей необычностью, постепенно превращаясь в сказочные истории. Слухи о невероятных деяниях ведьм и колдунов не имели гротескной окраски — они представлялись эпизодами из жизни. Умение критически относиться к писанию и преданию пришло гораздо позже, с развитием науки и промышленности, с практическим освоением новых земель, с приходом нового общественного уклада. В начале XIX века Гегель считал гротескными многоруких индийских богов — тогда как для многих индийцев они не нарушают их представлений о естественности и в наши дни. Точно так же, в древнегреческой мифологии Хронос, пожирающий своих детей, лишен оттенка гротескности, присущего известному полотну Гойи.

* * *

Вряд ли правомерно считать участников карнавала эдакими философами, устраивающими праздничные бесчинства исключительно в поисках «амбивалентности». В первобытной общине, возможно, ритуалы такого рода еще могли восприниматься массами как причащение к чему-то сверхъестественному — однако уже в

античности мифология воспринималась в лучшем случае метафорически, а чаще — как оборот речи. Для большинства праздничные мероприятия — повод расслабиться, развлечься, надраться до чертиков, отключиться от действительности... Не строительство параллельного мира — а уход от мира повседневности. Нормальный человек в праздник не задумывается о символах смерти и возрождения — или иных высоких материях. Точно так же, посылая кого-то на три буквы или в пять, никто не имеет в виду ничего конкретного — это просто форма некультурной речи, как бы ни пытался Бахтин убедить публику в противоположном. Буквальное понимание таких речевых штампов — типичная тема анекдотов.

* * *

Говоря о гротеске, Бахтин все время ссылается на Рабле. Однако у Рабле практически нет следов гротеска, его книга использует совершенно другие приемы. Рабле нигде не выходит за рамки естественности, его фантастические гиперболизации не нарушают пропорциональности и соразмерности частей. Точно так же, Рабле совершенно не свойственна пошлая скабрёзность — он всегда умеет оставаться в рамках искусства, не опускаясь до неотесанной грубости, грязного натурализма или порнографии. Тематика ниже пояса подчинена идеологическим и художественным задачам куда строже, чем, например, в «Декамероне» — или в первых главах Апулея. О неправомерности отнесения его книги к области комического сам Рабле предупреждает в предисловии. Таким образом, бахтинские попытки выдать «пантагрюэлизм» за манифест площадной культуры (или бескультурия) оказываются совершенно безосновательными; с таким же успехом можно было бы считать Омара Хайяма рупором кабацкой голытьбы, алкашей и бродяг... Неумение отличить художественный образ от его автора, увидеть за легкой формой глубокое содержание — обычная беда. Но человеку, объявляющему себя теоретиком искусства, такое непроситительно.

* * *

Поскольку человеческий смех есть часть человеческой культуры, допустимо говорить о «смеховой культуре» как особом пласте культуры в целом. Как обычно, часть может развиваться относительно

независимо от целого, и от иных его сторон. Однако в конечном итоге развитие смеховой культуры подчинено логике общественного развития в целом.

То, что Бахтин называет «смеховой культурой», существует отдельно от общества и независимо от него — это абстрактно всеобщее, которое лишь отражается в литературе (или других искусствах) в неизбежно искаженном и редуцированном виде. Изучать подобные абстракции нельзя — их можно только постулировать. Так объективный идеализм прокладывает дорогу религии.

* * *

Смех возникает на самых ранних этапах становления человечества. Исходно — это сигнал окружающим, приблизительно означающий: «все в порядке, можно расслабиться». Собственно физиология смеха восходит к быстрому расслаблению мышц гортани, сопровождающемуся переходными спазматическими процессами. Сигналы такого рода важны для поддержания устойчивости локальных биологических сообществ внутри вида, и, в конечном счете, биоценоза в целом. У многих животных имеются аналогичные сигналы: собачий брех, мурлыканье кошек, «пение» китов, щебетание птиц... В мире, где каждому постоянно приходится бороться за выживание, потребность в хотя бы временной безопасности, в эмоциональном убежище, всегда высока. Если вокруг смех — это повод сделать паузу, сбросить напряжение, восстановить силы для нового витка вечной войны всех со всеми...

Разумеется, в человеческом обществе любое биологическое явление окультурируется и приобретает универсальность. В древнейших обществах социализация смеха происходит путем его регламентации, вплоть до превращения в ритуал. Постепенно смех освобождается от примитивных форм; только в эпоху капитализма господство всеобщего отчуждения делает смех по-настоящему индивидуализированным — вместо смеховых шаблонов возникает чувство юмора. Разумеется, правящие круги всегда стремились удержать смех в безобидных рамках, свести его к примитивным реакциям (хохмачество, пошлость официальных юмористов, грубые шутки, пустое шутовство, приколы и стеб). Животное происхождение смеха облегчает эту задачу. Но разумность в том и состоит, что низшие

формы деятельности всегда возможно приспособить для выражения глубоких идей, использовать как строительный материал для собственно человеческих форм самовыражения.

* * *

Чисто биологическое значение смеха (психическая разрядка) у людей сублимируется — теперь он выражает социальное состояние человека, а не просто физиологический комфорт. Но суть остается той же: снятие напряжения. Сигнал: я в порядке, несмотря ни на что.

Современный человек способен реагировать не только на свои собственные проблемы — он постоянно примеривает чужую жизнь на себя, заранее проигрывает в себе возможные ситуации, готовится к ним. Поэтому выглядят комичными неприятности с театральными, экранными или эстрадными персонажами: при виде чужой беды зритель чувствует собственную (хотя бы эфемерную) безопасность. Это произошло не со мной — пронесло... Кому-то плохо — а мне хоть бы что! Кто-то страдает — а мне веселье.

Понятно, что подобная «смеховая культура» несовместима с разумностью. Но в условиях, когда возможности собственно человеческого творчества крайне ограничены, разум способен выражать себя и в примитивных формах (юмористических, религиозных и т. п.). Такие способы самовыражения исторически неизбежны и необходимы для нормального развития — в качестве игры, из которой вырастает творчество. Однако разум вызревает именно в преодолении примитивности, в сознательном отказе от пошлого комфорта.

* * *

В отличие от животного, человек может смеяться не только в реальной или воображаемой жизненной ситуации, связанной с накоплением напряженности и ее разрядкой, — человек способен видеть смешное даже в абстрактных идеях. Здесь работает тот же принцип, смех остается сигналом психического комфорта, — но преодолевается не физический дискомфорт, а трудности когнитивного, эмоционального или нравственного плана. Такой рефлексивный смех — чисто человеческое явление, но смеховая форма реакции на

удачное решение трудной задачи все еще связывает человека с животным миром.

* * *

У детей смехоподобные реакции возникают очень рано — в первые же месяцы жизни, как только смягчится послеродовой стресс. Аристотель полагал, что смех появляется на сороковой день жизни и служит индикатором начала становления собственно человеческого в ребенке. Разумное зерно аристотелевской идеи (начало социализации) средневековье, как водится, превратило в догму — и до сих пор все дружно цитируют Аристотеля, утверждая, что смех отличает человека от животных. Бахтин некритически перенимает эту точку зрения и приводит подборку ссылок на старых авторов, долженствующую убедить читателя в правильности этой идеи. Однако было время, когда на Аристотеля ссылались, чтобы доказать необходимость постоянно действующей силы для инерционного движения; теперь мы знаем, что равномерное прямолинейное движение возможно только при отсутствии (или взаимной компенсации) внешних сил. Точно так же, пришлось отказаться и от античной геоцентрической астрономии. Книга Рабле в какой-то мере представляет собой литературную параллель коперниканской революции — это уничтожающая пародия на смех, особенно в его средневековых формах.

* * *

Бахтин всячески пропагандирует беззубый смех ради смеха. Он считает сатиру вырождением подлинной «смеховой культуры». Но беспричинный смех — справедливо вызывает подозрения в психической неполноценности. Смех всегда связан с напряженной ситуацией и ее (хотя бы иллюзорным) разрешением. Сатирический смех — одна из наиболее человеческих его разновидностей; сатира направлена в будущее. Безыдейное же хохмачество — признак духовного вырождения.

* * *

Традиционно в литературоведении говорят о влиянии народного творчества на профессиональное искусство. Но существует и обратное

влияние — многие авторские находки расходятся в народе и становятся безымянной частью культуры. Даже когда сохраняется память об авторстве — народный вариант имеет свой собственный способ бытования, у него иные культурные функции.

* * *

Рабле откровенно злободневен. Его книга насквозь проникнута аллюзиями на общеизвестные обстоятельства того времени, на ходячие мысли и образы, на популярные литературные произведения — на образ жизни и поведение людей в XVI веке. Сатирическая направленность книги несомненна — недаром ее ненавидело официальное духовенство. Просветительское начало у Рабле обнаруживается со всей откровенностью — и потому книга тепло принята передовыми литераторами. Попытки Бахтина объявить Рабле эдаким безыдейным смехачом выглядят, по меньшей мере, странно. Если у Рабле и есть что-то смешное — то уж никак не ради смеха самого по себе.

* * *

Средневековая традиция подкрепления любой мысли ссылками на авторитеты — одна из мишеней сатиры Рабле. Его пародии на такого рода «обоснования» — просто великолепны. Однако до сих пор в гуманитарных науках большинство публикаций представляют собой компиляции цитат, долженствующих продемонстрировать эрудицию автора (вместо умения мыслить) и воздействовать на психику читателя (вместо общения с ним). Да и в естественных науках немногим лучше: без солидного ссылочного аппарата никого в печать не выпустят. Бахтинское теоретизирование вполне в русле традиции — оно пестрит надерганными из разных авторов высказываниями. К позиции автора они мало что добавляют, и единственное их назначение — создать видимость глубокого изучения первоисточников.

* * *

Смех по своей сути эгоистичен и агрессивен — он говорит: «Мне хорошо», — или: «Я сильный». Социальная функция смеха минимальна — это надежда слабого на помощь со стороны сильного в

случае опасности, — или надежда на совместное преодоление возможных трудностей. На практике — смех часто оказывается жестоким, а шутки злыми. Сильный подчиняет себе слабого, смеясь над ним.

Со временем у человека рождается снятая форма смеха, в большей мере ориентированная на другого человека, — это улыбка. Разумеется, речь идет не об открытой «голливудской» улыбке, выставляющей на обозрение батальон зубов, — это не улыбка, это оскал. Духовно развитый человек способен улыбаться без агрессии, только мимикой лица и глазами, показывая свое расположение к окружающим, а не запугивая их. У неразвитых людей вместо улыбки часто получается гримаса; свое неумение улыбаться они переносят на других, воспринимая чужие улыбки как демонстрацию снисходительного презрения. Умение улыбаться — разумнее смеха; искусственные улыбки — демонстрация животности. Как говорил Рабле, старой обезьяне приятной гримасы не состроить...

* * *

Наивно полагать, что в старину все понимали и все умели — а ныне это знание утеряно. Тем более странно предполагать какую-либо особую целостность «смеховой культуры» в средние века, во времена феодальной раздробленности. Бахтин пытается вписать многочисленные формы юмора в единую картину, подчинить центральной идее... А они просто сосуществовали, и сосуществуют сейчас; этот культурный слой как раз и характеризуется разнородностью и слабой организованностью — и только включение юмора в официальную культуру организует и упорядочивает его.

* * *

Рабле отнюдь не выражение средневековой культуры — он даже не представитель ренессансной волны. Суть творчества Рабле в переходе от Ренессанса к Просвещению, и его книга ближе к Сирано и Вольтеру, чем к Боккаччо или трубадурам. Последовательно коммерческий подход Рабле к изданию и продаже книг — характеризует его как писателя Нового времени, типичного буржуа от

искусства. Собственно профессиональная литература сложилась в Европе к началу XIX века — но Рабле был в числе ее предвестников. Только в наши дни начинают появляться признаки некоммерческого искусства, преодолевающего буржуазный принцип «все на продажу», — это и завещание Льва Толстого, и картины Ги Леврие, и музыкальные альбомы в свободном доступе, и сетевой самиздат...

* * *

Бахтин пытается увидеть какой-то особый смысл в том, что средневековый юмор во многом вертится вокруг церковных установлений и религиозных догм. Но было бы странно, если бы народ смеялся не над тем, что наполняет его быт, что встречается на каждом шагу... Смех вырастает из обыденности — и вращается в нее. Даже абстрактные анекдоты, в конечном счете, намекают на привычные общественные явления.

* * *

Интеллигентская стыдливость: «снижение» серьезной культуры в культуре «смеховой»... Обычно это называется опошлением, похабщиной и т. п. Любое культурное явление можно воспринимать в матерном смысле — и это больше говорит об уровне духовного развития любителя скабрзностей, нежели о его стремлении построить какой-то особый гротескный мир.

* * *

Вместе смеются равные. Смеются над теми, кто слабее. Лакеи им подхихикивают. Иерархия смеха.

* * *

Даже когда смех направлен против власть имущих, когда высмеивают пороки и заблуждения, — это агрессия. И тем самым высмеивающие уподобляются высмеиваемым. Когда на войне приходится убивать врага — это все равно убийство, и человечности убийце оно не добавляет.

* * *

То, что в массах юмор оказывается в основном ниже пояса, свидетельствует не об абстрактной идее начала и конца, и не о символах возрождения мира, — это всего лишь выражение отсутствия у масс иных, разумных потребностей. В обществе, где большинству приходится тратить себя ради простого выживания, юмор вынужденно ограничен физиологическими темами. Это выгодно власть имущим. Но будущее умеет прорваться в жизнь — надевая маску прошлого.

* * *

Поскольку человек освобождается от ограничений, навязываемых ему косной природой, если может произвольно комбинировать известное, создавая необычное, — это придает ему уверенности в себе и вызывает чувство защищенности. В условиях, когда подобные игры разума являются редким исключением на фоне серых будней, удовольствие от игры может порождать смех. Сама по себе игра со смехом никак не связана — она более интеллектуальна. Это эксперимент, исследование возможностей. Но любая игра может быть вписана в рамки какой-то иной деятельности и стать манипуляцией или фиглярством...

* * *

Бахтин vs. Веселовский. Веселовский прав, связывая смех с внешними ограничениями и угрозами; смех по своему происхождению есть индикатор относительной безопасности в опасной среде. В эксплуататорском (цивилизованном) обществе каждый всегда в опасности, и смех необходим.

Бахтин возражает: дескать, не будь внешних репрессий, истина бы заговорила в серьезном тоне — а это (по Бахтину) не так. Возражение слабое. Веселовский не утверждал, что с уничтожением феодального притеснения исчезнет смех — на смену феодализму идет не менее грабительский общественный строй (капитализм), и поводов посмеяться будет немало — однако формы смеховой культуры станут иными. С другой стороны, там, где внешние трудности отходят на второй план, где люди могут спокойно заниматься созидательным

трудом и наслаждаться окультуренной (разумно устроенной) природой, — смех действительно оказывается неуместным и выглядит глупо.

Однако Веселовский не прав, выставляя шута носителем какой-то «общечеловеческой правды» или «объективно-отвлеченной истины». Смех всегда конкретен, он выражает идеологию определенного социального слоя — более того, он служит консолидации этой общественной группы, наглядно отделяя «своих» (кто смеется) от «чужих» (над кем смеются). Буржуазия испокон веков стремилась выдать свои ценности за общечеловеческие — буржуа просто не представляет себе мира без собственности, без торговли, без конкуренции... Средневековый шут частенько выражал взгляды нарождающейся буржуазии — их внесловный характер создавал иллюзию универсальности и общезначимости. Рабле интересен тем, что он идет дальше — и высмеивает буржуазность, но не с ностальгически-феодалных позиций, а с утопической мечтой о разумном общественном строе. Здесь он прямо примыкает к Томасу Мору (книга которого вышла в свет на 16 лет раньше «Гаргантюа») и дает толчок дальнейшему развитию социальной утопии (Кампанелла, Бэкон, Сирано де Бержерак).

* * *

Бахтин заявляет, что «смех менее всего мог становиться орудием угнетения и одурманивания народа». Это совершенно не соответствует тому, что мы наблюдаем на каждом шагу. Буржуазия широко использует хохмачество всех сортов для оглупления масс, разного рода «народные гуляния» насаждаются сверху для восстановления диких обычаев и религиозных традиций... Если смех и становится выражением социального протеста, то лишь ограниченным и противоречивым образом — подобно тому, как ереси отрицают отдельные догматы господствующих религий, не отмечая веры как таковой.

* * *

Мир смеха у Бахтина абстрактно противостоит миру официальной серьезности — тогда как на деле оба они суть аспекты

(разные уровни) одного мира, у которого есть другие, не менее важные стороны. У Бахтина народная (низовая) культура сводится к культуре смеховой — и совершенно потеряна бытовая основа народной культуры, к смеху имеющая весьма отдаленной отношение. В реальности неофициальная культура в большинстве своем вполне серьезна, а официальная культура включает смеховые компоненты. По Бахтину же получается, что нельзя без смеха поесть блинов...

Даже если говорить о культуре в узком смысле, о традиционных формах рефлексии, — все равно смеховая культура составляет лишь небольшую ее часть. Есть народные песни, танцы, сказки, пословицы и поговорки, приметы, предрассудки и поверья, манера поведения, строй мысли, особенности речи... Все это может сочетаться с долей юмора — а может существовать и без него.

* * *

Почему-то критики говорят о Рабле как о едином литературном явлении — и предпочитают обходить стороной эволюцию его творчества. А ведь вторая его книга по своей направленности сильно отличается от первой, третья от второй... За формальным сходством не замечают принципиальных различий.

* * *

Бахтинская идеализация «народно-праздничных форм» (средневековых форм массовых развлечений) подобна попыткам оправдать существование религии народной привычкой молиться да исповедоваться — или апологии капитализма на основании вековой традиции все мерить на деньги. Предполагается, что эти самые «формы» не имеют истории — они возникли сами по себе или существовали всегда. Это «естественные» и «подлинные» способы самовыражения — и в них, по Бахтину, смеховая культура находит наиболее полное воплощение... С тем же успехом можно объявить современную попсу наивысшей формой эстрадного искусства — а все последующее расценивать как вырождение идеала.

Если же обратиться к реальной истории, к происхождению праздничных форм — ничего общего с народностью в них не обнаружится. Формы эти восходят к древнейшей обрядности, к

первобытной магии. То есть, исходно, они направлены на подчинение человека общине, закрепление его места в родоплеменной иерархии. Понятно, что это позволяет впоследствии легко приспособить формы праздников для навязывания людям удобных для властей способов поведения, и санкционированное (освященное традицией) веселье остается обычным средством закабаления масс.

* * *

Книги Рабле (по крайней мере, первые три) сродни сочинениям маркиза де Сада. И то, и другое — попытка популяризации передовых идей через внешне привлекательные для отсталых масс формы. Только у Рабле продвижение идеологии через юмор, а у Сада — через секс. Предполагается, что народ будет заглатывать наживку — и подспудно усваивать определенный образ мысли. Прием обычный, и примеров тому немало, начиная с ранней античности. Сегодня это превратилось в науку промывания мозгов и психологической манипуляции (политтехнологии, пиар и скрытая реклама, нейролингвистическое программирование). Таким способом удается весьма успешно вбивать в подсознание идеологический хлам. Однако использование подобных приемов для пропаганды прогрессивных мыслей приводит к внутренней противоречивости, сводящей на нет эффективность метода. Оказывается, не всякая форма пригодна для любого содержания. Возвышенное в низовых формах — искажается, становится гротескным. Низменное в возвышенных формах — становится смешным. Попытки механически соединить несоединимое приводят к расслоению, к потере целостности — либо к маскировке одного из полюсов другим. Вот так и выходит, что Рабле воспринимается исключительно как ренессансный юморист, а де Сад — как упадочный извращенец... Просветительские элементы теряются; те, кто готов к их восприятию, не успевают до них дойти, прекращают чтение, устав от эпатажного мусора. Те же, кто хочет развлечься, просто не замечают идеологических вставок — пропускают их как неинтересные, лишние. В наши дни широко практикуется сокращенное издание классики — или, например, постановка укороченных версий классических балетов. Тем самым искусство подчиняется вкусам невзыскательной публики, опошляется.

Аналогично, нельзя причесть марксизм под религию (как это до сих пор пытаются сделать разного рода богостроители) — и нельзя свести борьбу за свержение капитализма к борьбе партий (ибо партийность есть категория буржуазная).

* * *

Возникновение в XVII веке литературного вуайеризма Бахтин трактует как вырождение средневекового сортирного юмора. На самом же деле речь идет о принципиально новом явлении, ранее просто немыслимом. Возникновение самого понятия интимности и частной жизни связано именно с приходом капитализма, с разрушением общинности и феодальной иерархии. В средние века жизнь человека в основном протекала на виду — свидетели находились буквально всему, любые личные тайны требовали поверенного (как правило, из другого социального слоя). Сословное разделение ограничивало возможности людей — только равные могли стать соперниками. Капитализм заставляет человека замыкаться в себе, поскольку любой другой способен использовать сведения личного характера в своих корыстных интересах. Как только появились укромные уголки — появились и любители подглядывать.

В наши дни физическая сторона частной жизни практически разрушена. Человек нигде не может быть уверен, что за ним не подглядывают, что его не подслушивают. Людей опять приучают жить у всех на виду, ничего не стесняясь, ничего не пряча... Всякая замкнутость и скрытность объявляются вне закона. Это удобно власть имущим, поскольку позволяет установить тотальный контроль над населением. Область интимности переместилась во внутреннюю жизнь человека — мысли и чувства надо научиться хорошо скрывать, чтобы обмануть всевозможные приборы. По всей видимости, стремление к интимности и совершенствование способов ее нарушения — это внутреннее противоречие капитализма. Следует ожидать, что в более разумно организованном обществе людям будет уже неинтересно докапываться до интимных подробностей жизни других — собственная жизнь каждого станет достаточно богатой и насыщенной, и ничто в ней не будет противоречить интересам других.

* * *

Художественное произведение нельзя воспринимать как сплошную аллегория, набор аллюзий на реалии дня. Художественная литература, прежде всего, выражает идею. В этом Бахтин безусловно прав. Однако нельзя забывать, что литература делается на определенном материале — придает ему общезначимую форму и тем самым наполняет культурным содержанием. Если материал не воспринимается — нельзя в полной мере оценить искусство. В художественной прозе литературный язык — лишь способ физически донести произведение до читателя, формальная основа. Основным же ее материалом являются жизненные обстоятельства, обыденные представления, дух времени. Проза — отражение (и выражение) определенной культуры. Когда типичные для этой культуры явления уходят в прошлое, восприятие оставшейся от нее литературы затруднено. Вполне логично и естественно попытаться изучить обстоятельства эпохи и прокомментировать текст — это дает читателю необходимое знакомство с материалом и позволяет полнее понять и прочувствовать авторский замысел, увидеть в старой книге живое искусство. Разумеется, такого рода исторические комментарии следует воспринимать творчески, самостоятельно оценивая применимость и оправданность той или иной интерпретации. В художественном произведении даже прямые аллюзии несут печать всеобщности и выражают некоторое общественное отношение, это не простое изложение фактов. Форма в искусстве активна — один и тот же материал в зависимости от формы может иметь совершенно разное содержание.

* * *

С больной головы на здоровую: образное определение Вольтера «пьяный философ» Бахтин воспринимает буквально — и пытается приписать Вольтеру буквальное понимание слов Рабле о том, что, дескать, он пишет только под градусом...

* * *

Развитие смеха приводит к выделению различных его форм — вместо синкретически-неотесанной грубости средних веков. Для

Бахтина же это признак вырождения. Согласно его ни на чем не основанной теории, настоящий смех может существовать только в примитивной первобытной форме, а все остальное — позднейшие извращения. Это все равно, что объявить манеру еды хорошо воспитанного человека извращенной формой «подлинно народной» еды — с чавканием, хлопанием, разговорами с набитым ртом...

* * *

Ирония — высшая форма смеховой культуры. Она преодолевает первобытную дикость и бесформенность, направляя смех точно по адресу. Ирония уходит от громоподобного «ржания» — она выражается в улыбке. Смех в иронии — только намеком, где-то на заднем плане. Дальнейшее развитие — отказ от смеха как такового, поиск новых форм остроумия.

* * *

По сравнению с современным потоком чернухи и порнухи — Рабле выглядит сущим ангелочком. Искусство XXI века тонет в море грязи, крови, матерщины, пошлости и безвкусыя... Так надо правящим кругам — чтобы рабы разучились думать и мечтать. А тут очень кстати находится теоретик, возводящий бескультурие в ранг истины. Не удивительно, что его превращают в рекламный гротеск.

* * *

Бахтин обвиняет романтиков в том же, чем грешит сам — в подмене реальности абстрактной идеей. На словах ратует за историзм, на деле — предполагает неизвестно откуда возникший идеал «амбивалентности», якобы процветавший в средние века и выродившийся после. При этом искусство оценивается не с позиций его места в историческом контексте, а с точки зрения этого абстрактного идеала.

* * *

Идеализированное представление о карнавале как мире яркой свободы, противопоставленном миру серой обыденности, восходит к

романтизму, с его гиперболизацией бурных страстей, стремлением к «дикой» экзотике и демонстративным нигилизмом. Два последующих века превратили этот образ в ходячий штамп — и Бахтин не критически перенимает романтическую идею, не задумываясь о ее происхождении и предназначении.

* * *

Преувеличение исторической роли отдельных личностей характерно для романтиков. Современное восприятие слова «гений» в смысле особой одаренности, превосходящей возможности обычного человека, — наследие романтизма. До этого слово «гений» означало нечто совсем иное — такое анимистическое понимание сохранилось до сих пор в речевых оборотах типа «добрый гений», «злой гений»... Греческое название гения как личного духа — демон; это слово также претерпело значительную метаморфозу под влиянием романтиков.

Для романтико-идеалистического понимания истории характерно выведение ее из деяний отдельных личностей. В частности, в литературе пытаются указать нескольких авторов, якобы определивших направления последующего литературного процесса; эти гении, по мысли романтиков, «создали» литературный язык и «открыли» новую образность. Даже признавая, что гениальные находки выражают насущные потребности своего времени, романтики считают их исключительно личной заслугой «гения» — приписывая ему мистическое чутье и пророческий дар.

Никто не спорит, существуют различия в одаренности у разных авторов. Одни более плодовиты, чем другие. Отчасти это связано с личными данными, с исключительными физическими возможностями. Однако разум не сводится к физиологии, он преодолевает ее. Основной вклад в человеческой гениальности — от условий воспитания и образования, от социально заданных условий индивидуального развития. Общественная необходимость выражает себя через единичных людей — в различной мере в разных людях. Кто-то первый высказывает новую мысль; но помедли он немного — и эту мысль выскажет другой, пусть даже иначе. То, что не успел сделать Моцарт, доделают кусочками десятки безвестных авторов — развитие искусства со смертью Моцарта не останавливается.

* * *

В переломные моменты истории искусство действительно испытывает значительное влияние массового «народного» творчества. Однако оно становится столь же чувствительно и ко всем остальным источникам, включая производственную практику, науку и философию. Говорить о преимущественной «народности» искусства переходного периода — явное преувеличение.

* * *

Бахтин все время говорит о смеховой культуре в целом, и люди XVI века для него — все на одно лицо. Да, в эту эпоху сословная стратификация культуры изжила себя — но еще не была преодолена, и разные сословия смеялись очень по-разному. Рабле явно адресовался не к низшим слоям культуры, его книга предполагает определенную начитанность и привычку к рефлексии. Юмор Рабле — отнюдь не низовой, это юмор образованного человека, хотя и знакомого с жизнью социальных низов не понаслышке. Хотя книгопечатание уже получило широкое распространение, грамотных людей в тогдашней Европе было немного. Рабле безусловно не мог рассчитывать, что его книга станет доступна широким народным массам; его целевая аудитория — слой образованных людей неаристократического происхождения (для аристократии все они были «народом», чернью — как Ломоносова в России формально относили к сословию крестьян, хотя его отец был зажиточным предпринимателем).

* * *

Несмотря на беспощадную критику религии и суеверий, Рабле, конечно же, был по-своему религиозен. В XVI веке атеизм еще не мог заявить о себе. Точно так же, монархия представлялась разумным (по сравнению с предшествующими веками феодальной раздробленности) государственным устройством — соответственно, и Мор, и Рабле делают свои Утопии абсолютистскими монархиями, во главе с мудрыми и справедливыми правителями.

* * *

Термин «раблезианство» имеет столь же поверхностное отношение к Рабле, как термин «садизм» — к маркизу де Саду или,

скажем, «фрейдизм» — к Фрейду, а «марксизм» — к Марксу. Все это продукт поздней, далеко не объективной интерпретации. Но обыватель воспринимает форму, не вникая в суть.

* * *

Бахтин упорно пытается приписать Рабле ритуальный смех без повода, объявляя всех противником такого подхода недоумками, неспособными проникнуться духом «амбивалентности». Согласно Бахтину, Рабле писал свои книги исключительно хохмы ради, без всякого намерения поговорить о сколько-нибудь серьезных вещах. Понятно, что эпизоды вроде «Телемской обители» кажутся Бахтину «выпадающими из системы». Разумеется, не стоит впадать в противоположную крайность и придавать этому эпизоду какую-то исключительную важность, — но всякому здравомыслящему читателю очевидна связь описания Телемской обители с другими утопическими фрагментами, разбросанными по остальным книгам. Если лектор пару раз пошутил на лекции по методам математической физики — это вовсе не означает, что его лекция — концерт юмориста, и что математика в ней «выпадает из системы»...

Есть немало примеров творений, созданных в шутку, только для игры. Это сразу же заметно. Такие произведения редко становятся литературой, оставаясь за гранью искусства и представляя в основном исторический интерес. Достаточно сравнить книги Рабле хотя бы с «Энеидой» Котляревского, чтобы убедиться: это совершенно разные жанры. В обоих случаях — опора на народный юмор. И таланта у обоих авторов хватает. Но различие в целях приводит к разной общественной (и литературной) значимости.

* * *

С восторгом Бахтин цитирует аргументацию Л. Е. Пинского: дескать, раз центральные персонажи книг Рабле не являются сатирическими, то и книги в целом не могут быть сатирой... Большой глупости трудно ожидать от литературоведа. Есть много книг явно сатирической направленности, в которых главный герой не может быть сатирическим персонажем, поскольку он должен противостоять высмеиваемым явлениям, утверждать противоположный им идеал — или, по крайней мере, играть роль стороннего наблюдателя,

удивленного и возмущенного свидетеля. С другой стороны, даже если Рабле не сатирик, это вовсе не означает, что его творчество не может быть насыщено сатирой, создающей необходимый фон для просветительских и утопических идей.

Отсутствие положительного героя, безысходность и гротеск — черты постромантической сатиры, разочаровавшейся в идеалах и не видящей возможности вырваться из мерзости современного общества. Это характерно для русской литературы, начиная с XIX века (Гоголь, Щедрин); в западной культуре антиутопии, как правило, оказываются вне комического.

* * *

Бахтин свысока поправляет Веселовского: не грязью, дескать, надо людей забрызгивать — а забрасывать дерьмом. Это, видите ли, такой древний ритуал. Чтобы все испоганить ради оплодотворения.

Интересно, как бы Бахтин отреагировал, если бы его стали поливать мочой и обмазывать экскрементами? Скорее всего, отнюдь не амбивалентно.

Вкладывая в идиотские шутки недоразвитых личностей высокий философский смысл, Бахтин не вспоминает о подобных проказах у низших обезьян. Не хочется ему таких родственничков для его философии.

Развитие человека разумного происходило в направлении все большей чистоплотности и аккуратности. И это не вырождение «смеховой культуры», а воспитание разумного отношения к миру, предполагающего употребление вещей по их предназначению, без ущерба для окружающих. Человек разумный не будет, например, переводить продукты питания на лишние украшения — пусть даже высокохудожественные; он попытается найти более подходящий для этого материал. Тем более диким кажется нормальному человеку уничтожение десятков тонн сельхозпродукции ради поддержания стабильности рынка: рынок все равно рухнет (таков закон рынка) — а продукты можно было бы отдать тем, кто в них нуждается. Горы апельсинов, раздавленных в ежегодных «апельсиновых боях» (или помидоры погубленные в таких же помидорных карнавалах) — это чьи-то голодные глаза; даже перерабатывая некондиционные и не утилизируемые продукты на биотопливо, мы высвобождаем что-то

более ценное для нуждающихся — и при этом создаем нечто полезное, а не гадим смеха ради. Соответственно, и для экскрементов следует находить полезное применение — но уж никак не портить ими вещей, созданных человеческим трудом.

* * *

Пытаясь усмотреть в испражнениях «умосозерцательный смысл», Бахтин показывает себя типичным книжным червем, далеким от реальной культуры. Чтобы в юморе насчет орошения мочой заметить мотив «плодородия», не надо быть большим ученым и перелопачивать горы литературных источников. Достаточно вспомнить, что экскременты человека и животных испокон веков применялись в сельском хозяйстве в качестве удобрений — и до сих пор органика используется наряду с химическими удобрениями. Отсюда очевидный переносный смысл. Точно так же, моча нередко использовалась в медицине — особенно в старину, до становления медицинской промышленности. Отсюда «медицинские» метафоры. И нет здесь никакой мистической космогонии, якобы утраченной за несколько веков. Как люди живут, так они и шутят.

* * *

Типично российская идеализация аристократии: это люди другого сорта, которые ведут себя «благородно», в отличие от подлых смердов... И «площадная» речь — вроде бы, не для них. А в действительности — «господа офицеры» мордуют своих рабов, пьянствуют, матерятся не меньше портовых грузчиков... И лишь в редких случаях изображают из себя нечто приличное, по уставу...

* * *

Описание «народного праздника», данного кардиналом дю Белле, показывает, что уже во времена Рабле карнавальность мало отличалась от нынешних официальных праздников — разве что теперь задаром уже не кормят. Вспоминая античных авторов, убеждаемся, что и раньше празднества шли вовсе не от народа, они предписывались народу сверху, и часто устраивались на деньги тогдашних политиков, пытающихся снискать популярность и продвинуть свои дела. В средние

века (и в допетровской России) — праздники были в основном под контролем церковных властей; в ренессансной и новой Европе они стали инициативой экономических и политических кругов. Идея карнавальной свободы оказывается, при ближайшем рассмотрении, лишь романтическим мифом — или намеренной ложью. Изучение природы и развития комического следовало бы строить на более солидном основании.

* * *

Странно. Вроде бы, по-французски Бахтин понимает. И вместе с тем иногда переводит на русский как-то странно — натягивает под свою теорию? Например, ходячая фраза «*charme de la canaille*» (плутовское очарование), точно употребленное Лабрюйером в отношении некоторых персонажей Рабле, почему-то интерпретируется как «утеха для сволочи». Да, можно и так играть словами — но там, где это уместно, а не в философском трактате, где такие перевертыши искажают смысл высказывания и характер оценки.

По-хорошему, надо бы задуматься, почему персонажи типа Панурга пользуются неизменным спросом в литературе задолго до Рабле и через полтысячи лет после него... История симпатичных пройдох, от Гомера до Владимира Высоцкого, — богатейшая тема.

* * *

Бахтин выстраивает грандиозную мистическую интерпретацию слова «требуха» (*tripes*). Это, видите ли, «гротескный узел» и «центр телесной топографии»... К реальности такие рассуждения не имеют ни малейшего отношения. Требуха — еда бедняков, которые не могут себе позволить настоящего мяса и вынуждены перебиваться остатками с барского стола. Ели в основном растительную пищу — добавляя кусочек чего-то относительно мясного чисто символически, для запаха... Со временем нищета превратилась в традицию, и разного рода субпродукты используются в кухне разных народов по привычке, постепенно уходя в область туристической экзотики.

Игра слов на тему требухи у Рабле совершенно традиционна, на уровне прямых физиологических сопоставлений, — это вовсе не выражение сложной символической системы, которую пытается

извлечь из его книг Бахтин. Для народного юмора многоэтажные переосмысления вообще не характерны — здесь почти всегда сталкиваются лишь две грани образа, непосредственно и недвусмысленно. Громоздкие иерархии символов появляются в искусстве, начиная с XIX века, в рамках романтического направления; у символистов XX века — превращение в чисто формальную игру. Трактовать подобным образом Рабле — анахронизм.

* * *

Площадная жизнь была лишь одним из элементов действительности — не следует преувеличивать ее значение в жизни людей. Идеалист Бахтин теряет из виду главное — материально-производственную деятельность, выдвигая на первое место рефлексию.

* * *

Называя дерьмо «веселой материей», Бахтин забывает, что материя эта — прежде всего дерьмовая. Со всеми отрицательными коннотациями. Веселье тут весьма сомнительное — как правило, для любителей потешаться над чужим горем. И если кого обзывают дерьмом, то уж никак не в похвалу. Тут язык ясно указывает вполне определенные рамки: можно сказать, что женщина «чертовски красива», можно по-дружески назвать приятелей «козлами» (а сейчас в ходу обращение «уроды»). Но эпитет «дерьмовый» тут совершенно неприменим и всегда оскорбителен.

* * *

Как всякий писатель, Рабле прекрасно чувствует оттенки смыслов живой речи — и активно пользуется этим в словесной игре. Обычная техника — и обсуждать тут особо нечего, и восторгаться глупо. Не владение ремеслом существенно для искусства, а то, что выходит за рамки ремесла.

* * *

Многочисленные ряды номинаций у Рабле делятся на две очень разные группы. С одной стороны, это пародийные перечисления, имитирующие культурные штампы того времени: от простого

копирования из античных авторов для создания бытописательного колорита — до явной сатиры на библейские тексты, традиционные перечисления в торжественных молебнах, официальные номинации и реляции, а также на слог юридических документов, во многом сохранившийся до сих пор. Здесь вряд ли правомерны апелляции к народной (а тем более площадной) культуре — это сугубо литературное явление. С другой стороны — Рабле широко использует чисто народное развлечение, игру в слова, нанизывание на единую основу бесконечных вариаций имени или разнообразнейших эпитетов. Эта традиция восходит к глубочайшей древности; она связана с самим процессом зарождения абстрактного мышления. Такая игра позволяет разделить в мышлении предмет и его словесное обозначение — и тем самым избавиться от ограниченности первобытной магии, перейти от единичных явлений к общим понятиям. В религии этот процесс известен как перечисление имен бога — постижение божественной сущности связывалось с завершением перечисления и освобождением от имен как таковых.

* * *

Испокон веков писатели занимались пересказом анекдотов. С компиляции ходячих историй и начиналась литература. Позже научились придумывать собственные истории — но до сих пор развитие оригинального сюжета частенько происходит путем раскрашивания под то, что у всех на слуху... Это обычный способ придания рассказу правдоподобия, встраивания в культурный контекст.

Для юмориста анекдоты — подножный корм. В них народное творчество соединяется с наследием старых авторов так, что источник заимствования уже не установить. Сейчас анекдоты, как правило, вычитываются в Интернете; в древности доминировала устная традиция; во времена Рабле — уже существовали печатные сборники.

* * *

Серьезность у Бахтина — всегда с эпитетами «односторонняя» и «застывшая». На самом же деле, односторонность присуща именно смеху, поскольку он представляет собой лишь часть отношений человека к действительности, лишь одну из сторон жизни, а все

остальное — вполне всерьез. Развитие начинается там, где кончаются шутки. А творчество не признает границ, оно многолико — и не может всегда скрываться под маской шута.

* * *

Бахтинская попытка приписать Рабле высокий патриотизм на основании эпизода с бочкой Диогена — скорее всего, сознательная или бессознательная самозащита. Надо же Бахтину как-то оправдать свои занятия сортирным юмором в мире, истерзанном войной, тонущем в крови. А Рабле, скорее всего, воспринимал Диогена именно как циника, для которого нет ничего святого, — и манипуляциями со своей бочкой Диоген не демонстрировал патриотический пыл, а издевался над военной суестью сограждан, над псевдоосмысленностью и неразберихой, над нелепостью войны как таковой. Рабле на протяжении всех пяти книг демонстрирует типично просвещенческий универсализм, для него все народы равны, он одинаково благосклонен к французам, немцам, итальянцам, англичанам, евреям... Понятие патриотизма здесь просто неприменимо. Судя по всему, Рабле чувствовал, как на смену относительно подвижным феодальным народностям приходят антагонистически разобщенные буржуазные нации — и его это совсем не устраивало.

* * *

Согласно Бахтину, средневековые торговцы зазывали покупателей не просто так, а с «глубоким мировоззренческим значением»! Это сейчас, видите ли, все превратилось в базар — а в прежние времена каждый торгаш по совместительству был еще и философом... Отсюда недалеко и до признания похода в сортир истинно философским занятием. Мы-то всего лишь отправляем физиологические потребности — а обезьяны делают это из высших соображений, исключительно амбивалентным и сублимированным образом...

* * *

Пресловутые крики Парижа (cris de Paris) — часть фольклора, и маркер местного колорита, вроде знаменитого одесского говора. Позже

появились типично французские рекламные эмали, за которыми сейчас гоняются коллекционеры. Все это принадлежит культуре своего времени, и артист, естественно, не может не воспользоваться столь ярким и узнаваемым материалом. Однако Рабле здесь очень осторожен, он не опускается до пустого имитаторства и нигде не дает художественному слову перерасти в балаган. Для него колоритная изобразительность и аллюзии — лишь один из художественных приемов, который всегда подконтролен творческому замыслу. Чего не скажешь о современных писателях и актерах.

* * *

Можно согласиться с тем, что изобилие уличные криков в средние века во многом связано с отсутствием иных способов что-то донести до общего сведения. В эпоху развитого капитализма, подобным образом возникают, например, массовые акции протеста. Однако есть тут еще одна сторона — низкая культура народных масс. Для первобытного человека было важно постоянно слышать голоса других людей — это создавало иллюзию защищенности в стае. Привычка все делать на публику до сих пор остается по российским деревням, и в российских городах орать на улице — обычное дело, независимо от места и времени. Что подобное поведение может кому-то мешать — многим и в голову не приходит. Главное — удовлетворить дикие инстинкты.

В Европе сейчас, в начале XXI века, люди гораздо сдержаннее, и гама на улицах нет. Особенно в ночное время в жилых кварталах. Доросли. Но пятьсот лет назад — были как нынешние россияне.

* * *

Никто не спорит, разного рода жаргонизмы имеют оттенок приобщения к относительно замкнутой общественной группе, клану, сословию... Однако истоки жаргона — вовсе не в площадной вольности. Происхождение ругательств связано с древними обрядами инициации, переводящими древних людей с одной ступени родоплеменной иерархии на другую. Специфическая лексика старших (по социальному положению, а не по возрасту) групп была табу для

остальных членов первобытного общества. Позже, с развитием производственной специализации и ростом социального расслоения, появилось также горизонтальное обособление, цеховой жаргон. Первобытные формы сакральной лексики превратились в ходячие ругательства, с оттенком приобщения к взрослости, демонстрации физической зрелости, «матерости» — поэтому мат популярен у подростков, пытающихся таким образом компенсировать очевидную социальную незрелость. Аналогичная функция нецензурной брани сохраняется и у взрослых, которым общественное положение не позволяет развиваться в полноценных, культурных людей.

Смех может сопутствовать некультурной речи — но чаще она не имеет к смеху никакого отношения. Как правило, оттенок юмора появляется на контрастах, когда ситуация предполагает культурную речь, а персонажи оказываются к ней неспособны. Иначе говоря, юмористическое употребление нецензурщины предполагает осознание ее как речи ненормативной, не соответствующей собственно человеческому поведению.

* * *

Историзм по Бахтину — сводится к эволюции языка, когда исходно табуированные слова входят в нормативную лексику, и наоборот, первоначально вполне безобидные слова приобретают неприличные коннотации, вплоть до превращения в ненормативную лексику. Такого рода процессы происходят в любом языке — на протяжении одной человеческой жизни лексические оттенки способны существенно измениться. Новое поколение говорит на другом языке, не всегда понятном старикам; точно так же, старое словоупотребление уходит вместе со старыми реалиями, и молодые иногда просто не могут правильно воспринять слова старших, даже искренне желая этого. Само по себе признание подобной эволюции языка ничего не говорит об исторических механизмах, оно констатирует, не объясняя.

Но даже раскрытие внутренней логики языковых изменений — еще не все. Историзм нужен в оценке самой возможности ненормативной лексики для культурного человека. Важно увидеть развитие человеческого в человеке — и отмирание диких обычаев или привычек.

* * *

Попытка представить речевую грязь формой массового самосознания и общественного протеста — не впервые. Любое свинство можно возвести в ранг политической (или культурной) оппозиции, придавая ему разрешенный, официально санкционированный статус — и тем самым присоединяя к другим инструментам господства одного класса над другим. Разумеется, в определенных общественных условиях и мат стать протестом: например, употребление ненормативной лексики в неподходящей ситуации способно стать знаком сознательного разрушения сословной иерархии; однако такой протест ничего не стоит без последующих разумных действий, без борьбы за права угнетенных и обездоленных. Чаще же всего разного рода непотребности играют роль дурного отрицания, подменяя собой реальные дела, заслоняя их — как водка, религия или наркотики. Именно поэтому правящие круги благосклонно относятся к народному хамству — это опора властей.

Разумеется, нельзя забывать, что и «просвещенные» слои по своему культурному уровню остаются внутри своего времени, и речевая грязь свойственна им не в меньшей степени, чем париям и неприкасаемым. Происхождение жаргонизмов из вертикального расслоения первобытного общества проявляется в том, что похабщина в устах начальства считается не столь предосудительной, как нарушение должного подобострастия со стороны подчиненных.

Смех, вообще говоря, не связан с ненормативностью — он вполне может существовать в рамках официальной культуры. Отрицание официальности иногда может принимать форму высмеивания — но это не единственная, и не всегда по-настоящему действенная возможность. Противостояние властям возможно как слева, так и справа. Смех одинаково служит и теми другим. Но животное происхождение смеха тянет назад, в пещеры... Кроме того, сам способ бытования смеха таков, что острая сатира быстро выхолащивается и становится пошлой хохмой, неспособной уечь никого. Невесело это.

* * *

Было бы странно, если бы медик Рабле не проявил в своих книгах медицинских познаний. Современная ему медицина подвергается в его

творениях такому же «киническому» осмеянию, как и другие области культуры (религия, наука, политика, юриспруденция, образование, торговля и многое другое). Рабле потешается над многочисленными нелепостями медицинской «науки», над слепотой медицинского «искусства», над высокопарностью медицинской «философии». Бахтин пытается усмотреть у Рабле намеки на какое-то особое положение медицины — и напрасно. Это лишь мешает ему увидеть действительно интересное для исследователя родство медицинских пассажей у Рабле со школярским фольклором и традиционными методами ассимиляции культуры через игру (как и с другими перечислениями-номинациями). На первых порах студенту-медику приходится основательно напрягать память, зубуривать сотни названий, за которыми сложно обнаружить какую-либо логику. Усвоению многочисленных медицинских терминов зачастую помогало нанизывание их на какую-либо житейскую, фольклорно-мифологическую или общеизвестную литературную канву. Такого рода перелицовка ходячих сюжетов на студенческий лад весьма популярна до сих пор; особенно часто переделке подвергаются тексты популярных песен. Все это — из области юмора. Однако у Рабле всегда присутствует и сатирический элемент, здоровый скепсис.

* * *

Так ли уж смешно, когда одни избивают других — будь то физически или экономически, интеллектуально или морально? Да, «веселые» избиения (выражение М. Бахтина) — старинная традиция. Но кому при этом весело? Дикарям.

Животное происхождение смеха как индикатора целостности стаи получает в подобном злорадном юморе наиболее явное выражение. Ура! «наши» побили «не-наших» — и «наши» довольны, они подкармливают смехом чувство относительной безопасности... Униженным и побитым «не-нашим» остается либо изображать хорошую мину при плохой игре (и строить планы реванша) — либо подлизываться к победителям, войти в их стаю, пусть даже в качестве раба. Спорт — пример подобной дикости вне юмора.

Следует отметить, что в минуту опасности, когда требуется напряжение всех сил, чтобы выжить, у людей иногда появляется веселое чувство лихости, помогающее не поддаваться страху, как бы отрицающее опасность — и тем самым частично ее преодолевающее.

Разумеется, в таких ситуациях человек ведет себя не как разумное существо, а как загнанное животное — он вынужден становиться животным, чтобы остаться в живых и сохранить хотя бы возможность разума.

* * *

Карнавалы как развенчание? Не похоже. Скорее — торжество победителя, злорадство. Сжигая чучело «зимы», народ не просто «развенчивает» ее — он ее уничтожает, хотя бы на время. Побеждая кукольного врага, пытаются собрать силы для борьбы с врагом реальным... Это своего рода пропагандистская акция, попытка убедить себя в возможности победы. Карикатуры времен второй мировой — в той же струе.

* * *

Средневековое сознание унаследовало от первобытного общества привычку к поверхностному восприятию, полностью обусловленному сначала родоплеменной, а потом сословной и кастовой иерархией. Да и сейчас человека зачастую встречают «по одежке», воспринимая его как абстракцию социальной функции. Прилично одетый человек с хорошими манерами вызывает инстинктивное уважение и располагает к себе; старая одежда и странное поведение — гарантия общественного презрения. Жулики всех мастей играют на этом древнем предрассудке много тысяч лет — но пока существует социальное расслоение, оно будет выражать себя во внешнем облике людей, обманывая восприятие и путая мышление.

Переодевание всего во все — старая игра. Собственно, сознание и начиналось с подражательства, с превращения в другого (или в другое — первобытный анимизм). Человек уподоблялся животному, чтобы с ним справиться; человек уподоблялся неживому, чтобы его познать.

Юмор всех времен и всех народов знает тысячи смешных эпизодов, связанных с переодеванием, — которое в этом случае воспринимается как мнимое превращение, в отличие от кажущихся превращений всерьез. Однако исходно здесь нет никакого «развенчивания» — это всего лишь обыгрывание неудачи, а позже — нарочитая неудача. Приписываемый Рабле предсмертный каламбур

(*beati qui in Domino moriuntur*) — это еще и сатира на ходячие суеверия: в Европе они не задержались — зато русские цари понимали писание буквально — и пытались выторговать кусочек рая, на смертном одре постригаясь в монахи.

* * *

Можно, пожалуй согласиться с Бахтиным, что «ругательство и хвала — два аспекта одного и того же двутелого мира» — и не только двутелого, но и весьма многообразного мира пошлости и невежества. Человек разумный не нуждается в похвалах, ему безразлично признание или отвержение. Он несет сознание собственной разумности в себе самом, и лишь принимает к сведению бытующие вокруг мнения. Разум для того и нужен, чтобы поступать нравственно, сообразуясь с исторической необходимостью, а не под давлением обстоятельств.

* * *

Выставляя себя смешным, можно манипулировать теми, кто не воспринимает шута всерьез. Прекрасная маскировка. Смех подчиняет человека социуму — и ослабляет критическое мышление; поэтому он легко становится инструментом пропаганды и оболванивания масс.

У Рабле есть прекрасный пример использования смеха в корыстных целях — сцены избияния кляззников на мнимой свадьбе. Когда, вроде бы, ради смеха людей (пусть даже не самых симпатичных) калечат, почти убивают, — это ловкая шутовская проделка в старинном духе. Смех используется для маскировки истинных намерений и обделывания темных делишек. Смех — это страшно... Недаром отрицательные персонажи мировой литературы (от народных сказок до кинобоевиков) любят посмеяться — зловещим смехом.

Бахтин совершенно бесосновательно утверждает, что все эти избияния — только понарошку, что побои тут «мнимые»... Ничего подобного у Рабле нет, это чистой воды домислы — равно как и фантазии насчет эротического подтекста. Да, происхождение свадебных тумачков от ритуалов повышения плодородия очевидно — и до сих пор секс связывается в традиции с ударами (опять-таки, по прямому сходству, без космогонических наворотов). Но в контексте Рабле этот оттенок полностью отсутствует — здесь речь идет о плутовской проделке, не более.

* * *

Мистическая реинтерпретация сцен убийства и избиения («телесная жатва») — притянута за уши. Таков метод идеалистической философии — исследование реальности заменяется фантазиями. Бесспорно, в каком-то контексте такой образ вполне мог быть уместен (более того, война действительно иногда уподобляется жатве в античной и средневековой литературе). Но у Рабле все иначе. В его книге — очевидная пародия на многочисленные эпические творения (не только европейского происхождения), где доблесть героя выражается в количестве убитых врагов и в изобретательности убийцы. Оттуда же — мотив щедрости победителя, одаривающего бывших врагов свыше всякой меры; однако у Рабле это не пародия, а проповедь просвещенного гуманизма — тон здесь совсем иной...

* * *

Зачастую те, кто не принимает юмора, выглядят нелепо и подвергаются осмеянию (отторгаются стаей). Однако по сути — они гораздо человечнее смеющихся.

* * *

Когда люди вынуждены смеяться «за компанию» — это жалкое зрелище, которое обнажает дикую природу смеха вообще.

* * *

Гиперболизация всевозможных смеховых форм у Рабле такова, что наводит на мысль о сознательном пародировании карнавальной псевдовеселости — о высмеивании самого смеха...

* * *

Можно согласиться с Бахтиным, что «тысячелетиями слагавшиеся формы служат здесь новым историческим задачам эпохи, они проникнуты могучим историческим сознанием и помогают более глубокому проникновению в действительность». Однако сам Бахтин как раз и пытается своей книгой доказать, что смех неисторичен, что он существует в неизменных формах на протяжении тысячелетий и писатель может лишь овладеть какой-то частью «смеховой культуры»,

только приблизиться к идеалу. Тут не проникновение в действительность, а уход в мистику отношений абстрактного «верха» и абстрактного «низа», мистическая обрядность.

* * *

В эпоху поздней античности древние мифы подвергались рациональному толкованию, они переставали быть религиозной догмой, превращаясь в притчу, поэтический образ, метафору — или анекдот. Так они вращались в культуру средневековья, приспособивались к христианской догматике. В XIX веке развитие идет по двум направлениям: с одной стороны, христианство теряет догматическую силу и становится всего лишь притчей, источником поэтических образов; с другой стороны — даже поздняя литература мистически перелицовывается, становится элементом религиозной мифологии, иносказанием, пророчеством... «Серебряный век» ввел моду на сложные символические системы, на искусственные построения, выдаваемые за глубокомыслие, на игру в мудрость — вместо мудрости. К этому же времени относятся многочисленные «теософические» изыскания, когда фантазия автора преподносится как невеста откуда взявшееся наследие древних (яркий пример — сочинения Рериха и Блаватской). Родство с современной ролевой игрой очевидно. Попытка уйти от реальности, разновидность наркотика.

* * *

Веселость и юмор — не одно и то же, хотя древнейшая традиция склонна их отождествлять, и в некоторых языках они даже называются одним словом. Веселость бывает вполне серьезна, как настроение и образ действия. С другой стороны, есть мрачный смех и черный юмор.

Тем не менее, веселость и смех родственны — поскольку в их основе освобождение от страха и напряжения, чувство хотя бы иллюзорной безопасности.

В какой-то мере юмор (во всех его формах, от остроты до карнавала) — это попытка вызвать искусственную веселость, имитировать подлинное веселье. Вместо душевной легкости — натужный смех, назло кошкам на душе... Иногда это помогает — как в системе Станиславского одно переживание используется для имитации проявлений другого.

* * *

Некоторые исторические периоды больше способствуют развитию смеховых форм, чем другие, — «веселое время», по Бахтину. Когда новое начинает преодолевать гнет вековых традиций, возникает своеобразное чувство облегчения на уровне коллективного субъекта — племени, народности, нации... В любом случае, это связано с разрешением насущных вопросов современности, с выбором определенного направления, избавлением от растерянности и колебаний.

* * *

Бахтин упорно возводит всякий смех к карнавалу. Скорее, наоборот, карнавал становится концентрированной формой повседневно бытующего в народе смеха — и его отрицанием, поскольку нарочитое массовое веселье противоположно подлинной веселости. Вслед за европейскими романтиками XIX века, Бахтин понимает карнавал как стихийное проявление народного настроения, забывая, что любой праздник требует организации — и тот, кто его заказывает, надеется получить солидный привар на каждую вложенную монету.

* * *

Снижение — один из самых ходовых приемов любого юмора. Карнавальность тут ни при чем. Частный случай нарочитого соединения противоположностей. У Рабле — вольное обращение с церковными колоколами как способ лишний раз уколоть официальную церковь, носительницу пережитков средневековья.

* * *

В основе смеха как такового — (иллюзорное) уничтожение опасности, подчеркивание ее ничтожности, превращение в ничто. В частности — путем снижения, сведения к бытовым отправлениям, опошления.

* * *

Колокольчики, бубенцы, погремушки — древние инструменты борьбы с внешними опасностями, действительными и мнимыми.

Первобытное стадо создавало много шума в надежде спугнуть хищников, прогнать змей — отвоевать место. Впоследствии так распугивали злых духов — например, отгоняли от колыбели младенца, от постели больного. Исторически было важно продемонстрировать активность, действовать в условиях неопределенности. Отсюда колокольчик как символ живой души — и живости нрава. Средневековый шут оставался во многом носителем той же защитной функции — эдакий прирученный дьявол, обороняющий от злокозненных диких чертей.

* * *

Опять сказки о золотом веке: «...необходимо отрешиться от ограниченных и обедненных эстетических шаблонов нового времени, далеко не адекватных большим линиям развития мировой литературы и искусства прошлого». Если Бахтин имеет в виду свою собственную убогую эстетику — можно тут с ним согласиться. Его воззрения никоим образом не отвечают «большим линиям развития». Разумному же человеку ясно, что развитие как раз и состоит в том, что старые примитивные и незрелые формы обогащаются новыми элементами, уходят от первобытности. Искусство современности в любом случае богаче искусства прошлого. И даже его «неадекватности» выражают нечто новое, в прошлом существовавшее лишь как намек, как возможное направление движения.

* * *

Историю смеха Бахтин представляет как поглощение всевозможных «народно-праздничных» форм (карнавал «в широком смысле») карнавалом как таковым («в узком смысле»). Если не замечать разнообразия бытовых форм смеха и постепенной кристаллизации его институированных форм — так оно и получается. Однако на деле первичны именно «народные» смеховые формы, присущие повседневной жизни, бытующие локально, в интимном кругу, — и они никуда не исчезают в процессе исторического развития, меняя лишь способы проявления, обогащаясь выразительными возможностями, заимствованными из других культурных пластов. Собственно «праздничные» формы — надстройка, они зависят от исторических условий и уровня развития производства. Старые формы

массового действия отмирают или трансформируются по мере появления новых форм, более приспособленных к новым культурным условиям. Так, например, флэш-моб был технически невозможен в средние века — но можно обнаружить много сходных явлений: стихийное паломничество, массовые психозы, или просто толпа зевак.

Пережитки средневековых форм праздника (и вообще, средневековой культуры) не изжиты до сих пор, они вплетены в ткань современности. С одной стороны, это груз традиций, на которые пока вынуждено опираться незрелое человеческое мышление, чтобы хоть как-то пережить все мерзости бытия. С другой стороны — насаждение отживших свое праздничных (и общекультурных) форм сверху, нормативность праздника. Так, традиционно почитаемый в России Новый год был привнесен в культуру Петром I, равно как и первоапрельский «день дураков». В наши дни праздники, как правило, устанавливают примитивным декретированием, безотносительно к чему бы то ни было. Другая сторона такого превращения праздника в чистую формальность — готовность масс праздновать что угодно и когда угодно, заимствование любых элементов других культур и превращение общественной жизни в сплошную череду праздников. Это одно из уродливых выражений глобализации в экономике, которое когда-нибудь должно уступить место более разумным культурным формам.

Карнавал — частный случай массового развлечения. Но далеко не единственная его разновидность. Если же говорить о массовых мероприятиях вообще — то праздники далеко не всегда занимают среди них главное место. Во все эпохи человеческой истории были и другие, никак не связанные с весельем или юмором действия; более того, то, что впоследствии приобрело характер развлечения, изначально было делом вполне серьезным, частью производственного цикла.

Если же ограничиться собственно развлечениями, то карнавал издавна сосуществовал с другими институированными формами. В каком-то смысле карнавал (в узком смысле) вообще не является особой формой массового развлечения, поскольку он, как правило, лишь сопровождает, наряду с другими массовыми мероприятиями, собственно праздники, официально установленное «веселое время». Разные праздники предполагали разный уровень собственно карнавальности. Бахтин склонен вообще игнорировать все, что

происходит без показного разгула, исключить это из «народной» культуры. Поэтому ему и кажется, что карнавальность в широком смысле уходит, вливается в собственно карнавал. То, что можно отмечать общественно значимые события без показухи, в тишине и спокойствии, ему и в голову не приходит.

Массовые развлечения — институтированная (официально признанная) форма развлечений повседневных, нерегламентированных, регулируемых лишь россыпью традиций. Практически любое частное дело может превратиться в массовое мероприятие. И наоборот, некогда всеобщие формы увеселений постепенно сводятся к местным обычаям и далее к индивидуальным предпочтениям.

* * *

Объединяющая сила праздника — за и против.

В первобытном стаде праздник был одним из элементов трудового цикла, способом координации деятельности в условиях еще не сложившейся социальности. Позже, с развитием имущественного расслоения в рамках первобытнообщинного строя, праздники приобретают также компенсаторную функцию, скрадывая формальным равноправием существенные различия в общественном положении. На какое-то время можно было забыть о противоречиях и вообразить себе вроде бы утраченное единство. Перед карнавалом все равны — напоказ. Однако любое превышение пределов допустимого наказуемо. Равно как и попытки уклониться от исполнения «карнавальной повинности». Отсюда современное: «ты меня уважаешь?»

Есть и другие способы объединения, не загоняющие людей в стадо. Чем чаще человек чувствует себя личностью, тем меньшую роль в жизни общества играет ритуальное веселье.

* * *

Бахтин прямо-таки закликает читателя: ни в коем случае не следует трактовать Рабле с позиций современного словоупотребления, что в его время актуальны были совсем другие коннотации, и фекалии воспринимались исключительно как «существенный момент в жизни тела и земли»... А в чем, собственно, отличие? Пока человек привязан

к физиологии, экскременты — неизбежная часть жизненного процесса. Так было тысячу лет назад, так оно есть и сейчас... В XVI веке еще не вошла в повсеместный обиход канализация — и улицы частенько бывали завалены дерьмом; вполне естественно более терпимое отношение к грязи как повседневному обстоятельству. Но даже сейчас в российских деревнях отходы утилизируют по старинке, да и в городах не особенно чисто. В средние века речь шла преимущественно об органических отбросах — позже на первое место вышел бытовой мусор и производственные отходы. В голливудском кино значительная часть действия происходит на свалке, в трущобах, — это прямой аналог литературного дерьма пятивековой давности.

Если поверить Бахтину, что современники Рабле воспринимали фекалии исключительно в возвышенном смысле, как момент связи времен, — возникает логическое противоречие: как тогда можно говорить о «снижении» при сравнении чего-либо с дерьмом? Пропадает собственно юмористический эффект, остается только метафорическая образность... Бахтинская теория разрушает самое себя.

* * *

Бахтин подробно анализирует игру слов в главе о рождении Гаргантюа — можно подумать, что это открытие или хотя бы особенность стиля Рабле. Но не следует забывать, что еще в IX-XI веках умение играть словами считалась одной из обязательных черт всякого образованного человека, и куртуазное воспитание уделяло выработке такого остроумия немало времени. Прототип этого интеллектуального развлечения — в шутках народных низов, которые, конечно, прямолинейнее, грубее, без исторических и литературных аллюзий. Постепенно, впрочем, низы проникаются элементами образованности и перенимают более утонченную образность. Литературный процесс уходит от куртуазности, ассимилируя атрибуты различных социальных слоев — но выработанная веками технология игры словами не пропала, она просто воспроизводится на другой основе. Впоследствии, когда будут найдены новые выразительные приемы, место прямой игры слов в литературе станет значительно скромнее...

* * *

Перечисление многочисленных выходок Панурга может вызвать у современного человека омерзение. Как вообще можно держать рядом такого отъявленного мерзавца?

Однако в средние века и в эпоху Возрождения многое воспринималось иначе. К тому же, изображение деяний Панурга сильно утрировано, гиперболизировано — как и все остальное в книгах Рабле. Поэтому допустимо трактовать эту фигуру как пародию на традиционную в феодальной иерархии роль конфидента, наперсника. Панург — типичный шут при царственной особе. Ко времени Рабле в литературе уже складывалось поэтизированное представление о шуте как эдаком мудреце, скрывающем истинное величие под личиной дурака; Рабле своим Панургом развенчивает эту слащавую фальшивку. Шут не кажется дураком — он и есть дурак. И терпят его выходки не ради какой-то скрытой мудрости — а именно потому, что они откровенно глупы, низменны, недостойны человека. Сегодня такой способ подчеркнуть собственные достоинства кажется чересчур прямолинейным — но не занимаемся ли мы этим сами время от времени, в завуалированной форме, втайне от самих себя?

В XVII–XVIII веках абсолютная монархия делает должности при дворе чисто номинальными, и шут уже не занимается увеселением присутствующих, равно как постельничий не застилает постель, а конюший не ухаживает за лошадьми. На эти должности назначают представителей знатных родов, подчеркивая их близость к особе государя. Однако этим также указывают на несоизмеримость любой аристократии с величием абсолютного монарха, который может третиловать знать как своих холопов.

Но в середине XVI века до этого было далеко — и Панург у Рабле гораздо примитивнее дворцовых интриганов будущего, хотя в чем-то выражает их подлинную (подлую) натуру.

Впрочем, немало потомков Панурга и в наши дни. Злые шутки до сих пор в ходу. Наглость, хамство, угодничество и трусость в сочетании с беззастенчивой алчностью — это портрет современного распорядителя крупной корпорации, пресмыкающегося перед хозяевами ради возможности набивать кошель за счет подчиненных. Во главе большинства предприятий бывшего СССР стояли именно такие

люди, и в этом одна из субъективных причин гибели социализма. Практически любой современный чиновник, министр или депутат законодательного собрания — еще одно перевоплощение Панурга. И особенно живо вспоминаются похождения этого господина при виде современных писателей и журналистов. Быть может, Рабле, будучи одним из провозвестников коммерческой литературы, уже тогда замечал характер нарождающегося племени профессиональных писак и вывел в образе Панурга именно это?

В каком-то смысле введение этого персонажа может быть расценено и как уступка примитивному вкусу массового читателя. Рабле придавал большое значение продвижению своих книг на рынке, ему было важно, чтобы они хорошо продавались.

* * *

Бахтин — возможно, сам того не желая, — стал идейным проводником культа увеселения, возникшего в США в 1930х, в противовес мраку Великой депрессии. Что бы ни произошло — давайте веселиться! Не стоит воспринимать жизнь всерьез — а уж тем более, делать из этого серьезные выводы о необходимости что-то менять. Бахтин же на полном серьезе указывает, что у Грангузье праздники заходят за праздники, и весь его годовой круг состоит только из праздников... Прямо-таки о России начала XXI века — полный мрак в экономике и разгульное веселье как государственная политика. Бахтин ни разу не вспомнил и всеобщей пародийности книги Рабле — почему-то он здесь не захотел заняться поисками второго плана, а принял все за чистую монету.

А Рабле, вполне вероятно, насмехается над набирающими силу общественными тенденциями (по-своему отражающими переломный момент европейской истории). Он не проповедует культ праздника, а высмеивает его. Здесь работает его излюбленный прием — гипербола. И далее: «Одна часть людей переодевается для того, чтобы обманывать другую часть, и все будут бегать по улицам, как дураки и сумасшедшие; никто никогда не видел еще подобного беспорядка в природе». Может быть, этим и высказано истинное отношение Рабле к буйным увеселениям по расписанию?

* * *

Рассуждая о метафизическом значении игры, Бахтин впадает в то же заблуждение, как и с метафизикой прочих увеселений. Связь «с временем и будущим» откровенно притянута за уши. Да, карты и кости использовались для гаданий. Но для гаданий использовались практически все обычные в быту предметы, природные явления и происшествия всех сортов. Использование игральных костей в качестве генератора случайных чисел — обычное дело до сих пор. Игра как источник метафор — банальное явление в литературе с античных времен. Никакого «миросозерцательного значения» в игре не было и нет — а источником литературных образов она становится именно потому, что испокон веков была «бытовым явлением», чем-то привычным и широко известным, так что поэтические аллюзии вполне прозрачны и легки для восприятия. Сложный символизм появляется позднее; во времена Рабле игровые метафоры прямолинейны, они строятся по простому внешнему сходству. То, что в играх «разыгрывалась вся жизнь в миниатюре», — естественное следствие самой сути игры, ее происхождения из обычных житейских дел. Игра всегда имитирует какие-то стороны человеческой деятельности — и тем самым уже обобщает их, выделяет логическую основу. Роль игры для развития человеческого мышления хорошо известна — каждое новое поколение проходит эту синкретическую стадию на глазах у родителей.

Искусство отображает жизненные явления в несвойственном им материале — и это еще один уровень обобщения. Игра формами в искусстве — это тоже игра, только на другом уровне, когда поиск новых форм ведется осознанно и целенаправленно. Метафора — один из мощных инструментов на этом пути. Однако в дальнейшем формы искусства получают широкую огласку, входят в быт — и теперь уже сами могут становиться источником новых образов, метафорически перелицовываться. И в частности, эти обобщенные образы удобны для оценки и осмысления элементов повседневности.

* * *

О бахтинской теории игры можно сказать словами самого Бахтина: «Судьба образов игры отчасти похожа на судьбу ругательств

и непристойностей». И то, и другое поставлено Бахтиным с ног на голову — и вместо того, чтобы из жизни людей выводить все формы ее осмысления, он наоборот, представляет жизнь как постепенную вульгаризацию когда-то чистой идеи. Типичное рассуждение объективного идеалиста. К сожалению, до Гегеля Бахтину далеко...

* * *

Бахтину явно не хватает чувства юмора. И Рабле у него становится эдаким мрачным моралистом, занятым лишь выискиванием все новых и новых «амбивалентностей». О том, что можно пошутить без какой-либо философской подоплеки, — не может быть и речи.

Когда Рабле описывает назидательную игру в кости, «следуя описанию Леоника», — это легкое подтрунивание над авторами многочисленных псевдовозрожденческих трактатов, пытающихся облагородить повседневные занятия ссылками на античные образцы. В таких сочинениях идеи Возрождения превращаются в фарс — и как тут не вмешаться юмористу?

Бахтин же воспринимает шутку на полном серьезе и начинает сопоставлять игру с живописью и скульптурой, выдумывая какую-то «гуманистическую сторону мирозерцательного восприятия игр».

Разумеется, серьезные моменты в этом пассаже из Рабле имеются. Как провозвестник грядущего Просвещения, Рабле заметил вырождение ренессансной идеологии, ее разложение изнутри. Насмешка над воспитанием человека эпохи Возрождения — голос нарождающейся буржуазии Нового времени. До басен Лафонтена оставалось еще сто лет...

* * *

Эпизод с «Пророческой загадкой» Бахтин толкует все в том же занудном тоне, подставляя на место мрачной эсхатологии тоскливо «амбивалентный» символизм. От юмора не остается и следа.

А все гораздо проще. Задолбали Рабле тогдашние вещатели всяческих бед. Да, течение это возникло не случайно — оно отражало ощущение смены эпох рядовым человеком — который своей задницей чувствовал все ухабы на пути к светлому будущему и своей кровью платил за исторический прогресс. Но надо, ведь, как-то пережить

бесконечные неурядицы и катастрофы. На помощь приходит юмор, с его способностью создавать иллюзию безопасности. Оказывается, что любую мрачную «прогностическую» можно превратить в безобидную забаву, в остроумную игру слов — как это и делает брат Жан.

Заметим, что сама возможность насмешки над черным мировосприятием связана с классово-историческим оптимизмом. Для носителя старого менталитета такого рода юмор выглядит оскорблением. Но Рабле представлял тех, на кого работали происходящие перемены, и превратности бытия все-таки были к лучшему.

* * *

Совершенно прямолинейную сатиру в эпизоде с судьей Бридуа Бахтин перерядил в метафизическое действо и назвал это «веселой травестией». Ничего веселого в бахтинской трактовке нет. Гораздо больше юмора в оригинале — обычное у юмористов обыгрывание буквального понимания речевых клише.

* * *

Бахтинская амбивалентная женщина — столь же убогое изобретение, как и все остальные «амбивалентности». Даже в античности женские образы были богаче. А ко времени Рабле женские ипостаси насчитывались сотнями — сводить это богатство к паре противоположностей (пусть даже склеенных в одно целое) было бы совершеннейшим бесстыдством. Мир раблезианской женщины разнообразнее, он вполне соответствует строению мира мужчин, хотя и остается в тени, в соответствии с бытовавшими тогда культурными нормами — и с организацией общества, откровенно отдававшего первенство мужчинам. Бахтин не удосуживается проследить галерею женских образов, начиная, хотя бы с Гаргамеллы, матери Гаргантюа, и той «мерзкой старушонки», которая дала ей неподобающее снадобье... К удивлению внимательного читателя, Рабле куда мягче относится к женщинам, нежели к сильному полу; последних он высмеивает нещадно — а женщины оказываются вне сатиры, поскольку их деяния всецело определены их положением и родом занятий, то есть, по сути, навязаны мужчинами, которые и повинны во всем дурном, что есть в женщине.

В этом плане разговор Грангузье и Гаргамеллы очень показателен — тон тут совсем иной, нежели в предшествующем описании трепа собутыльников. На смену разгульной бесшабашности приходит самая настоящая лирика, лишь чуть-чуть прикрытая стеснительной, нарочитой грубоватостью.

* * *

Уже современники Рабле осознавали недостаточность того, что ренессансная культура называла античными образцами — четко обозначенные характеры, с безусловным преобладанием какой-то одной черты и подчинением личности этой определяющей страсти. Живой человек противоречив — но его противоречивость не имеет ничего общего с бахтинской «амбивалентностью», это реальное сосуществование в одной личности разных черт, способное приводить к душевному разладу и внутренней борьбе. Бахтину первые попытки литературного осмысления этой внутренней сложности представляются «статическими смесями» положительных и отрицательных черт. Ему неуютно вне первобытного синкретизма, в реальностях трудного мира. Но неорганичность литературных героев XVIII века — не произвол литераторов, и уж тем более не свидетельство недостаточного владения ремеслом. Это прежде всего выражение реальной неустойчивости внутреннего мира людей в эпоху, когда старые ценности уже не кажутся значительными, а новые еще не сложились. Такого правдоподобия Бахтин предпочитает не замечать — у него не идеи вырастают из бытия, а бытие подгоняется под идею.

* * *

Пассажи о римском карнавале по описанию Гете пестрят чисто логическими несуразностями. Эпитет «реалистический» просто неуместен в отношении «полуреальной, полусимволической игры символами». Наивное восприятие карнавала Гете — это впечатления туриста, далекого от повседневных забот местного населения. Ему показывают представление — и он радуется, как дитя. Гете не знает всей механики карнавала, он не интересуется процессом его подготовки — туристу важен результат, спектакль. В каком-то смысле это правильно — иначе спектакль просто не произведет должного

впечатления. Когда зритель смотрит романтический балет, ему не нужно видеть, как за кулисами балерина утирает пот и корчится от боли, разминая натруженные ноги. Это из другого сюжета. Но Бахтин, не задумываясь, принимает восторги Гете за историческую правду и пристраивает к ним самопальный «мировоззренческий смысл».

Типичный образчик бахтинской логики по поводу карнавала: «...он не вводится ни благоговейным, ни серьезным тоном, ни приказом, ни разрешением, а открывается простым сигналом к началу веселья и дурачеств». Большой нелепости не придумать. Если нечто не требует разрешения — почему оно должно начинаться по сигналу и заканчиваться по расписанию? Каков будет этот сигнал — совершенно неважно. Важен сам факт: приказано веселиться.

А почему, собственно, все обязаны веселиться? А если у кого-то другие планы? Нет, не получится... Все подчинено единой задаче, массовой демонстрации всенародного единства в деле увеселения господ-туристов — и просто господ. Попробуйте выспаться в новогоднюю ночь — черта с два! Если, допустим, есть дела с зарубежными партнерами, которые знать не хотят местных обычаев, — все идет насмарку. Если что-то вдруг сломалось и требует срочного ремонта — терпите до конца праздников. Можно умирать — но не дожидаться врача. Кто пережил «всенародное» веселье — тот и герой. Теоретики вроде Бахтина не заботятся о погибших.

Карнавал — жесточайшее оскорбление свободе. Он подавляет человеческую индивидуальность, он пронесется ураганом по хрупким росткам человеческого разума, превращая народ в тупое стадо. Венец всему — пожелание смерти любому отступнику, отказавшемуся потакать диким суевериям: «*Sia ammazzato!*» Кто против толпы — будет раздавлен и уничтожен. А где-то в стороне вполне серьезные (и хорошо вооруженные) граждане следят, чтобы все шло по сценарию, и стараются вовремя изолировать отщепенцев, унести трупы...

Сказки о празднике, который народ, якобы, дает сам себе, — преступная наивность. Еще нескоро научатся люди свободно и самостоятельно организовывать свою деятельность — для этого должна исчезнуть сама возможность строить свое счастье на костях других. В классовом обществе любое массовое действие имеет классовое содержание. Организует его правящий класс, в своих интересах, — а расплачивается, в конечном итоге, одуроченная толпа.

* * *

Ослепленный мистической идеей всеобщего равенства вопреки социально-экономической и политической организации общества, «которая на время праздника как бы отменяется», Бахтин не замечает внутренней противоречивости карнавальных форм. А суть карнавала как раз в том, что народу еще раз напоминают, в каких пределах ему дозволено куражиться — а какие границы переступать нельзя. Бахтин (вслед за Гете) в восторге от эпизода с мальчиком, который гасит свечу своего отца с криком «*Sia ammazzato il signore Padre!*» Дескать, тут «отменена всякая иерархия», и «все сословия и возрасты здесь равны». Но почему-то мальчик не обращается к отцу просто «*babbo*» — он говорит: «*il signore*», нарочито подчеркивая разницу в положении. Сколько ни натягивай на это юмористический оттенок, факт отчетливого осознания социальных различий налицо. И таковы все карнавальные формы вообще: они закрепляют в сознании сословную иерархию под видом временного ее разрушения. Вот тут как раз к месту бахтинская присказка о единстве уничтожения и созидания, амбивалентна сама амбивалентность.

* * *

Никто не спорит, карнавал в какой-то мере есть форма рефлексии. В той же самой мере, в какой любая человеческая деятельность предполагает рефлекссию и может становиться ее формой. Превозносить и объявлять единственно правильной эту низшую, синкретическую ступень разумности — совершенно неразумно.

* * *

Бахтин утверждает об «историчности» народного мирозерцания, о том, что в нем выражен момент «становления-роста». Но при этом все развитие общества, по Бахтину, сводится к вырождению, к уходу от мистического карнавального идеала. Абстрактное «народное бессмертие», оказывается, в реальности невозможно — уходят одни народы, приходят другие... И сознание людей меняется от одной эпохи к другой, следуя за изменениями экономического уклада.

* * *

В конце концов, Бахтин проговаривается: «В целом народа и мира нет места для страха; страх может проникнуть лишь в часть, отделившуюся от целого...» Вот она, суть карнавала: слиться с толпой, чтобы не было так страшно жить, — почувствовать себя не угнетенным и обездоленным, а полноправным членом стаи, который может безнаказанно позволить себе любую низость по отношению к тем, кто стае не принадлежит. Поскольку народ не дорос еще до осознания единства через прекрасное и возвышенное, он в раздражении отвергает его, находя убежище в низменном. Пусть я не такой умный (красивый, богатый...), как вы, — зато я вполне могу быть таким же дикарем, таким же мерзавцем и негодяем! «Это целое и говорит устами всех карнавальных образов, оно царит и в самой атмосфере карнавала, заставляющей [sic!] всех и каждого приобщиться чувству целого».

* * *

Карнавальные формы — рецидив общинности, первобытности. То, что на каком-то этапе было всерьез и осмысленно, на следующих ступенях развития обслуживает образования более высокого уровня. Да, это их глубинная основа, память об их происхождении. Но для разума как раз важно преодолеть собственную историю, не застаиваться в прошлом. Поэтому «народные» (по Бахтину) черты культуры не могут — и не должны — сохраняться в своей исходной «чистоте», они обязаны редуцироваться и исчезать.

* * *

Бахтин обстоятельно пересказывает сцены обдѣлывания грязных делишек и сведения счетов под прикрытием карнавальных вольностей, начиная с XIII века. Казалось бы, вывод ясен: формы древних мистерий используются во вполне современных целях, и участники отнюдь не освобождаются от «норм и стеснений официального мира». Отсюда логичное обобщение: сама карнавальность сохраняется лишь поскольку она кому-то выгодна. И остается только понять кому, зачем и до каких пор.

Вместо этого Бахтин пускается в рассуждения о метафизической сути ритуальных избиений и оправдывает убийства под шумок тем, что

это происходит исключительно «амбивалентным» образом, а значит, весело. Иначе говоря, просто так убивать нехорошо — а в шутку очень даже можно и правильно. Главное, чтобы убийство было «положительно оформлено», «выдержано в большом стиле и осмысленно во всех деталях». Интересно, как отнеслись бы к такому юмору тысячи людей ежедневно погибавших в ходе Великой отечественной войны, под залпы которой Бахтин создавал свое глубокомысленное творение...

Смерть всегда страшна. Не бывает смерти понарошку, на отведенное свыше для карнавала время. Умирают раз и навсегда. Даже если кто-то, по большому счету, заслуживает смерти, ничего веселого в убийстве нет, и человек разумный не может радоваться мести. Любое убийство остается на совести убийцы, как бы ни оправдывали его объективные обстоятельства. Да, эта мысль возникла не в средние века, и не в эпоху Рабле — до нее человечеству еще предстояло дорасти. Но уже тогда были те, кто смутно ощущал неправильность диких обычаев и не хотел с ними мириться. Таким было две дороги — либо в мученики, либо в шуты. Рабле выбрал второй вариант. И стал мучеником от литературы. Философствующая чернь отождествила Рабле с его персонажами и перенесла на него свое к ним отношение. Да, действительно, Рабле уподобляется своим персонажам, когда расправляется с предрассудками своего времени под маской юмориста. В этом его противоречие и его трагедия. Бахтин пытается оправдать Рабле рассуждениям насчет «внутреннего положительного смысла» — но большой мастер не нуждается в оправданиях, его противоречивость неразрывно связано с его гением.

* * *

Смелое заявление о том, что роман Рабле — «самое праздничное произведение во всей мировой литературе», как обычно у Бахтина, предполагает, что понятие праздника надо «мировоззренчески осознать» — то есть поставить с ног на уши. Для Бахтина праздник — это абстрактное веселье без повода, смех клинического идиота. «Праздник не поддается никакому утилитарному осмыслению», он «освобождает от всякой утилитарности и практицизма», это «выход в утопический мир»... Единственное, чем дозволяется заниматься в праздник — это строить метафизику «амбивалентности». Праздник

нельзя отнести к «определенному ограниченному содержанию», он не связан ни с какими событиями. Даже странно, почему это праздники всегда случаются именно в сочетании с какими-то личными событиями или в официально предписанные даты? По Бахтину, праздник обязан быть веселым, шумным, активным...

На самом же деле дело обстоит как раз наоборот. Праздник — это, собственно, и есть какое-то значимое событие, веха в человеческой истории (неважно, идет речь об отдельном человеке, «группе товарищей» или человечестве в целом). А вот отмечать это событие можно по-разному. В частности, по-первобытному, диким разгулом. Как у всякого идеалиста, форма у Бахтина существует сама по себе, безотносительно к содержанию. Для него праздник — это «первичная и неуничтожимая категория человеческой культуры» (а трудиться, вроде бы, и не обязательно). Отсюда и его абстрактные гулянки, веселье ради веселья. А чтобы как-то замазать пустоту и глупость подобных увеселений — притянутая с потолка «амбивалентность».

Вместо того, чтобы изучать возможные виды и формы праздников, Бахтин просто отмечает большую их часть, как несоответствующие его представлениям о «народности». В лучшем случае он готов признать что-то жалким вырождением, сохраняющим «в искаженном виде исконную природу праздника».

Всякий переход от одной деятельности к другой предполагает момент остановки, паузу — хотя бы только подразумеваемую. Одна деятельность может превратиться в другую только путем свертывание в «точку», в «нейтральное» состояние, как бы отрешение от старых забот перед тем, как окунуться в новые. Это и есть праздник — и здесь Бахтин правильно почувствовал его двойственную природу, единство завершения и становления, конца и начала. Только, вот, к карнавальности это не имеет ни малейшего отношения. Жизнь древнего человека неизбежно была публичной — и праздники принимали форму массового действия. Но с развитием разума зарождается такое великое культурное явление как частная жизнь. И возникают совершенно иные формы праздников. Конечно, подлинной личной свободы не может быть в классовом обществе. И реликты первобытных праздничных форм помогают власть предержащим вторгаться в частную жизнь каждого, держать ее под контролем. Кому-то смешно. Кто будет смеяться последним?

* * *

Глава о пиршествах у Бахтина получилась банально-занимательной, поскольку в основном посвящена пересказу литературных эпизодов. Несколько вставных фраз насчет «амбивалентности» к делу откровенно не относятся и легко пролетают мимо читателя. Совершенно очевидно, что пища в ранних культурах занимала исключительно важное место, и что человеческое общество с самого начала окультуривает процесс еды, делает его частью и аспектом социализации вообще. Многочисленные картины пиров разбросаны по мировой литературе от древнейших фрагментов до наших дней. Поскольку ничего более Бахтин сказать не может, особенности романа Рабле в этом аспекте никак не раскрываются. Вслед за некоторыми поверхностными критиками, Бахтин почему-то принимает за чистую монету слова Рабле о застольном происхождении романа: «Рабле был совершенно убежден в том, что свободную и откровенную истину можно высказать только в тоне застольной беседы». Однако роман отнюдь не сводится к застольным беседам, хотя, конечно же, не может обойтись без традиционно колоритных пиршественных сцен. Тем не менее (особенно в свете знакомства Пантагрюэля с «первым магистром» Гастером и осуждения чревоугодников), характер описания пиров в романе навеивает мысль о пародии. Похоже, отношение Рабле к традиционному застолью было таким же, как и к традиционному веселью — это неизбежное зло, которое следует приправлять юмором для лучшей переносимости. А человек на этом свете не для того, чтобы набивать брюхо — пусть даже многие занятия людей связаны с заботой о хлебе насущном.

* * *

Философская антропология XX века не может преодолеть мрак экзистенциализма по той простой причине, что исходит она из единичного абстрактного человека, из индивида самого по себе, и общество представляется лишь совокупностью индивидов. Отличие от экзистенциализма лишь в характере связи: для экзистенциалиста, личность обречена на страдания поскольку над ней довлеет некая свехличная, равнодушная сила; в феноменологической философии, человек — игрушка стихий, жертва статистики. Хрен редьки не слаще.

Только переход к рассмотрению коллективного субъекта (и, следовательно, иерархии форм субъективности) позволяет говорить о развитии взаимоотношений человека и общества, индивида и группы. В частности, строение иерархии субъекта оказывается связанным с экономической организацией, и возможность изменения характера межуровневых (и межкультурных) связей напрямую зависит от исторически неизбежной смены одного общественно-экономического уклада другим.

Бахтин не видит, как можно было бы преодолеть противостояние личности и общества, он мыслит категориями капитализма. Единственное спасение для него — бежать в прошлое, в первобытность, в дикость, когда личностей как таковых еще нет, когда человек неотделим от грубой массы, от протоплазмы цивилизации.

* * *

В критике эстетических теорий XIX–XX веков Бахтин постоянно подчеркивает, что это вырождение эстетики прошлого, связанное с «вырождением» человечества как такового, с его уходом от первобытного синкретизма. Все, чем человечество занималось в Новое время, непременно сопровождается эпитетами: «бедное», «скудное», «ущербное»... Следовало бы предположить, что этот процесс разложения продолжается вплоть до самого Бахтина, и его теория представляет собой следующий этап вырождения, усугубляющий ошибки предшественников... Но Бахтин почему-то считает себя исключением, как будто он обладает уникальной способностью полностью отрешиться от современности и вещать с позиций далекого прошлого, из золотого века.

* * *

То, что юмор у всех народов испокон веков преимущественно оказывается ниже пояса, свидетельствует не о глубочайшей философичности народных масс, исповедующих бахтинскую амбивалентность, — а об элементарном бескультурье, о незрелости, о недоразвитости. Как говорится, у кого что болит — тот о том и говорит. Если у человека нет высших, духовных интересов — ему остается только прохаживаться насчет жратвы, выпивки да оплодотворения. С другой стороны, писателю приходится учитывать

вкусы публики — иначе его книги просто не найдут читателя (а тем более покупателя).

Поскольку юмор по сути своей возвращает человека к стадности, преодоление первобытных инстинктов и рост человеческого сознания означает постепенное снижение доли юмора в рефлексии, поиск новых, более разумных форм. Так оно исторически и происходило — для Бахтина этот процесс синонимичен вырождению, у него разумность всегда ущербна.

* * *

Народная метафора проста. Она всегда опирается на внешнее сходство или смежность. Нагромождаемые Бахтиным символические системы далеки от возможностей синкретической рефлексии. Все, что торчит, — ассоциируется с членом. Любая дырка — ему дополнительна. Колокольня превращается у Рабле в фалл не потому, что она стремится «вверх, в небо» и надо срочно ее разжаловать в телесные низы. Это совершенно ходячее сравнение, идиома, речевой штамп. В современном французском языке в этом смысле поминаются также минареты.

Один из самых распространенных юмористических приемов — обыгрывание идиоматики, перевод речевого штампа в область (фантастической) реальности и доведение до абсурда. Реальный разговор двух мужиков на улице: «Да ну, выпрямить его... Встать на хуй ногой — и по другому концу кувалдой...» А теперь вообразите эту сцену буквально. Вот вам и гротескный юмор.

* * *

Бахтин долго и (за)умно рассуждает о снятии в гротескном теле границы между внутренним и внешним, о том, что все оно «состоит из провалов и выпуклостей», и представляется сплошной цепью смертей и рождений. Все это замечательно, и возникает только один вопрос: а почему так?

Спрашивать Бахтина об этом бесполезно. Для него первична идея «амбивалентности», и эта идея воплощает себя в каких-то явлениях жизни. Безотносительно к чему бы то ни было.

Если же не впадать в мистику, оказывается, что бахтинское понятие гротеска до предела сужено и ограничено лишь одной его

формой, балаганом. Примитив он считает высшим идеалом культурности, и малейшее духовное развитие клеймит как вырождение, как разрушение идеала. В таком понимании, действительно, ничего не остается, как созерцать тупую, чисто природную смену одних вещей другими, и развитие человечества сводится к физиологии размножения, как ни облагораживай его метафизическими интерпретациями. Отсюда оправдание всякого хамства, ибо «в основе общечеловеческого фонда фамильярной и бранной жестикуляции лежит резко выраженный гротескный образ тела». Будь Бахтин сколько-нибудь последователен, он бы написал свою книгу не в ученых терминах — а простым российским матом. И я бы тогда не стал ее читать, и обсуждать было бы нечего...

* * *

Убогий духовный мир Бахтина целиком заполнен балаганными представлениями, которые ему кажутся «необозримым в пространстве и времени океаном». Все богатство собственно человеческой духовности представлено в этой бездне невежества «маленьким и ограниченным островком».

По счастью, реальное развитие человеческой культуры все же продвигалось в направлении большей разумности — и первобытная, синкретическая культура занимает в современной духовности не самое значительное место. Идеологи примитива, вроде Бахтина, сетуют на то, что за последние четыре века цивилизованность в искусстве стала господствующим канонам — во многом, они содействовали разрушению этого канона и духовной деградации человечества в конце XX века, когда, вслед за политико-экономическими потрясениями, бескультурье стало официальной нормой, и нецензурщина загадила все этажи культуры. Конечно, явление это преходящее — но пока не найдется, чем заменить балаганные идеалы, возвращения в культурное русло ждать не приходится. Тут работа не для кабинетных философов — нужны реальные преобразование в экономике и в образе жизни людей.

* * *

Переход к Новому времени связан с осознанием человеческой индивидуальности, ценности отдельно взятой личности, которая не

обязана больше принадлежать стаду, общине, сословию. Это, естественно, выражается и в новом образе человеческого тела, подчеркивающим его отделенность от других тел. Бахтину, например, очень не по душе внимание к глазам как зеркалу души: «Глаза выражают чисто индивидуальную, так сказать, самодовлеющую внутреннюю жизнь человека, которая для гротеска несущественна». Разумеется, под гротеском тут понимается только одна, балаганная его разновидность.

Публичность жизни постепенно отходит в прошлое — и любые естественные отправления следует теперь прятать от глаз. Но традиция эта не нова — уже в античности в таких делах предпочитали уединение. Да и во времена Рабле далеко не все опорожнялись где попало. В XXI веке возвращается показуха физиологических отпавлений, официально провозглашается принцип «все напоказ». Так власть предержавшим удобнее контролировать мысли — а на тела им наплевать. Капитализм довел индивидуализм до предела — но он же и обнаружил, что держать самосознающую личность в узде — дело непростое. Как избежать новых революций? Очевидно, возвратом в прошлое, в стадо. А к стаду приставить погонщика — не проблема.

* * *

Устрожение речевых и поведенческих норм в XVI–XXVII веках было во многом формальным. Но это была попытка выразить реальные преобразования в самосознании людей, уже освобожденных от феодальной общинности и переживших ренессансную апологию полиса. Не отделив формально тело от внешнего мира, нельзя перейти к осмыслению их взаимосвязи, взаимобусловленности. Чтобы сопоставить одно с другим, надо сначала отделить одно от другого. Бахтин не задумывается об истоках своей способности рассуждать об «амбивалентности» — но обязан он этим именно «статичной» формалистике Нового времени.

* * *

Когда Бахтин пишет, что новому канону человеческого тела чужда гиперболизация, он опять демонстрирует свою неспособность воспринимать что-либо кроме плоского балагана (умный балаган —

уже выше его постижения). Но любая категория исторична, и существует она в определенном культурном контексте. Для примитивного сознания — требуется превышение реальных пределов за пределы всяческой разумности, иначе дикарь просто не заметит гиперболы. Цивилизованному человеку — достаточно намек, откровенно утрировать что-либо уже нет необходимости. Небольшая деталь в рафинированном образе тела нового человека для носителей этой культуры является столь же кричащей гиперболой, как нарочитое нагромождение несуразностей для дикаря. Гротеск уходит от чисто внешних форм, он теперь говорит не о случайных проявлениях, а о сути вещей. Но этого Бахтин не дорос...

* * *

Бахтин все время подчеркивает, что «гротескный» (в его терминологии) образ тела связан с мировоззренческими категориями, что он полон метафизического смысла. И его удручает, что телесные отправления в Новое время «уже не могут нести прежних мирозерцательных функций». Ну, по поводу большей цивилизованности можно только порадоваться. А что касается глубокого внутреннего смысла «карнавальных» явлений — это еще бабушка надвое сказала. Любые формы человеческой деятельности могут становиться формами рефлексии. На ранних этапах, когда уровень самосознания людей относительно низок, смутные представления о строении мира и месте человека в нем способны принимать, в частности, форму балагана, грубой пошлости, брани. Со временем синкретическая рефлексия уходит на второй план, появляются более адекватные способы выражения. Однако полностью синкретизм не устраняется никогда, и в критических ситуациях, при столкновении с новыми, еще не осмысленными реалиями, первичное их окультуривание происходит именно в русле синкретики. Потом, по мере выработки универсальных категорий, дикий синкретизм снова вытесняется и подчиняется разуму.

Когда писатель использует простонародные формы для выражения каких-то обобщенных представлений, это вовсе не означает, что сам народ именно так их и воспринимает и предназначает именно для того. Можно с достаточной степенью уверенности допустить, что Рабле вкладывал в свои «карнавальные» эпизоды какие-то мысли о

мире, о времени, о человеке. Возможно даже, что Бахтин что-то из этого угадал в своих корявых «амбивалентностях». Но — это Рабле, талантливый писатель. А народ ничего такого, вообще говоря, в голове не держит. В какой-то мере использование просторечия как раз и призвано преподнести народу новые для него идеи в привычной упаковке, чтобы не отпугнуть с порога. Полагать, что во времена Рабле и раньше все поголовно были большими философами и любой мелочи придавали «миросозерцательный» смысл — это почти гротескное преувеличение.

* * *

Бахтина раздражают правила приличия. Как так можно — не класть локтей на стол, есть, не чавкая, не сопеть, убирать живот и т. д.? Надо дать народу полную свободу свинства, а не «отмежевывать тело и сглаживать его выступы».

В наши дни бахтинское пожелание стало официальной идеологией. Сейчас нельзя включить телевизор, чтобы не наткнуться на очередной образчик истинно «народного» поведения. По радио — разговоры с набитым ртом. Даже позвонить куда-то по делу без такого букета не получится. А поведение народа в общественных местах — просто полная «амбивалентность»! Кому не по душе — умирают.

* * *

Бахтинские писания во многом напоминают многочисленные исследования на тему посещения Земли инопланетянами. Под любую априорную идею можно подобрать сколько угодно фактов, якобы ее подтверждающих. В школьные годы мы развлекались, например, доказательствами на основе текста Библии того, что Иисус Христос был женщиной; точно так же, библейский текст с неоспоримой очевидностью утверждает, что евреи (или, по крайней мере, некоторые племена) — это биороботы, внедренные в человеческое общество инопланетянами. Совершенно аналогично, Рабле оказывается глашатаем бахтинской «амбивалентности». И подборка ссылок на отдельные места романа выглядит вполне убедительно... Только к реальности это не имеет ни малейшего отношения.

* * *

Книги Рабле очень различны по стилю, по духу, по идейной насыщенности, по художественности... Вторая книга (первая по времени) действительно оригинальна. Первая (продолжение второй) — во многом сохраняет и развивает те же идеи. Но третья книга написана уже в других общественных условиях — и несет иной социальный заряд. С другой стороны, художественная идея в первых двух книгах практически исчерпана — и в третьей книге похожие приемы уже не так убедительны, это повторение сказанного. Это похоже на то, как сейчас коммерческий успех кинокартины вызывает к жизни продолжение, потом еще продолжение — и так без конца. Сильные места оригинала, в конце концов, полностью опошляются, и сам оригинал кажется в свете этой пошлости плоским и пустым.

* * *

Трагическое противоречие художественного творчества в том, что никогда нельзя точно угадать, что в нем действительно важно и имеет непреходящую культурную ценность. В редких случаях писатель, художник, актер может сказать себе: все, больше ничего нового я сказать не смогу, — и остановиться, и умереть для публики. Чаще продолжают потихоньку что-то ваять в надежде, что это окажется кому-то небесполезным. А если благосостояние автора напрямую зависит от кропания «шедевров», от прошлого никуда не уйти, и приходится вновь и вновь оправдывать когда-то приобретенную репутацию. Кто-то умирает раньше творческой смерти — а кто-то коптит искусство до глубокой старости, под льстивые голоса будущих наследников.

* * *

Поскольку Бахтин слабо ориентируется в реальной жизни как своего времени, так и отдаленных веков, ему приходится самые обычные вещи вымучивать из абстрактной идеи. Кабинетный червь не знает, как страшно жить. Испокон веков страх преследовал человека, затерянного в лабиринтах враждебных стихий, вынужденного противостоять сначала дикому лесу, потом дикости чужих племен и своих соплеменников. В эксплуататорском обществе человек — всегда

жертва. Даже в периоды относительного благополучия он не может избавиться от дурных предчувствий, не может не ждать новых бед. Случись что — никому дела нет. Еще и подтолкнут к бездне. Конкуренция, животная борьба за существование.

Но Бахтин живет вне этого мира, и всеобщий страх ему просто непонятен. Для него это лишний повод повеселиться, не более. А чтобы все объяснить — у объективного идеалиста есть стандартный прием: надо изобрести какую-нибудь абстрактную идею, и объявить правду жизни ее проявлениями. Вот и появляется в бахтинской теории совершенно фантастический «космический страх», страх вообще, безотносительно к каким-либо конкретным угрозам. И конечно же, все человеческие чувства вырастают из абстрактной идеи: «темная память о космических переворотах прошлого и какой-то смутный страх перед грядущими космическими потрясениями заложены в самом фундаменте человеческой мысли, слова и образа». То, что в жизни на каждом шагу люди страдают и умирают — Бахтина не касается. У него лично все в порядке. Если кого-то где-то убивают — ну и что? Зато Бахтин продолжает жить, как ни в чем не бывало, и чужая смерть для него — продолжение его жизни. Он не в состоянии поставить себя на место жертвы. Из той же оперы бахтинское отношение к юмору: если кого-то втоптали в дерьмо — так, ведь, не меня же! — а значит, это весело, и можно и дальше гадить с чистой совестью (то есть, при полном ее отсутствии).

* * *

В конечном итоге Бахтин вынужден признать, что смех — избавляет от страха. Но признает это все же идеалистически, по-страусиному: достаточно закрыть глаза — и ничего страшного уже нет. Он не понимает, что смех — лишь иллюзорное избавление, что настоящее освобождение приходит только тогда, когда человек жизнь свою организует иначе, на новых началах, устраняя причины страха, а не сам страх.

* * *

Для идеалиста, метафора — тождественна реальности. Если писатель уподобляет одно другому — он, вроде бы, так и воспринимает

одно как другое, или, по крайней мере, видит их в единстве. Любой художественный образ приобретает при этом мистический оттенок, становится магическим знаком, инструментом колдовства, якобы способного решать реальные житейские проблемы. Но искусство не столь примитивно, оно как раз и начинается там, где человек уже видит различие между действительностью и способами ее выражения и отдает себе отчет в искусственности художественного образа. Никакой гиперреализм не может преодолеть эту грань, хотя бы уже потому, что материал образа отличается от материала самой вещи. Тем более это справедливо для образов отвлеченных идей (то есть, по сути дела, культурных явлений).

Если я сравниваю глаза любимой с сапфирами — я вовсе не имею в виду их действительное отношение к минералогии. Для меня важно, что (в моем восприятии) один образ выражает существенные признаки другого — и это отнюдь не тип кристаллической решетки или температура плавления.

Точно так же, половой акт в литературе может представлять нечто космогоническое — но собственно литература начинается там, где кончается мифология, — то есть, с осознанием метафоричности образа, нетождественности его реальной космогонии. Когда Бахтин утверждает, что «образы телесного низа имели преимущественно микрокосмическое значение», он опять-таки выдает желаемое за действительное, абстрактную идею за реальное положение дел. Весьма вероятно, что многие литераторы использовали такого рода метафоричность, — особенно в те периоды, когда литературная мода требовала от авторов метафизического флера. Большинство людей воспринимало такие сравнения проще, приземленнее, именно как метафоры, — и следовательно, на более высоком, чем у Бахтина, уровне, без первобытного синкретизма.

Заметим, что ренессансная идея человека как микрокосма отличается от бахтинской трактовки. Ренессансный мыслитель уподобляет человека миру, указывает, что человек (как физиологический, так и общественный) подчиняется тем же естественным законам. У Бахтина наоборот: мир является образом человека, причем преимущественно его физиологических отправлениях. Ренессансная идея глубоко материалистична: преобразуя окружающий мир, мы тем самым преобразуем и человека. Бахтин — это идеализм:

занимаясь сексом, мы воздействуем на космос. Деятельная рефлексия скатывается в первобытную магию.

Что касается Рабле, легко заметить его скептическое отношение к идее микрокосма (как и ко многим другим ренессансным идеям, от которых Рабле уходит в новую, другую эпоху). В романе микрокосм упоминается только с иронией, если не с издевкой, — а неоднократные «гротескные» образы микрокосма откровенно пародийны. Бахтин же принимает все за чистую монету — с юмором у него не все в порядке. Над такими горе-философами и смеется Рабле.

* * *

Хотя смех сам по себе ничего не решает и не снимает проблем, он может все же быть полезен как передышка, возможность собраться с силами. Так, лидокаиновая блокада не устраняет пояснично-крестцовую грыжу — однако она снимает боль и дает возможность заняться собственно терапией. Аналогично, снотворное не нормализует сон — это лишь частичный сброс напряжения, подготавливающий организм к долгому и постепенному лечению.

Если обстоятельства жизни таковы, что условия для развития заболевания воспроизводятся быстрее, чем продвигается выздоровление, никакие препараты не помогут, и приходится принимать обезболивающие или релаксанты в нарастающих дозах, и в конце концов организм ломается. Точно так же и смех может стать наркотиком — и погубить человека вместо помощи. Карнавал — одна из форм губительного смеха.

* * *

Смерть — это еще не самое страшное. Жить бывает страшнее. Те, кому становится невмоготу, — кончают жизнь самоубийством. В жестоком мире смерть бывает желанна, несмотря на всю свою отвратительность. Оставаться жить, и пытаться хоть как-то эту жизнь изменить, — ноша не для всех.

* * *

Как ни утешай себя, что смерть дает начало новой жизни, — каждому ясно, что эта новая жизнь будет уже другой, не для нас, без

нас. Даже сказки о загробном мире не помогают — это, ведь, все равно другой мир, и в нем от нас — только тень.

Рабле своим романом высмеивает мистику смерти, попытки убежать от ее грубой реальности. Попытки Бахтина приписать Рабле какие-то мистические концепции (родового) бессмертия — с большой головы на здоровую. А народность Рабле как раз и состоит в том, что он отказывается всерьез принимать пустые фантазии, пусть даже отягощенные многовековой историей, освященные церковью, или облагороженные ренессансными мечтателями. Для него мистические рассказы — повод посмеяться, не более. Да, в этом мире много грязи, дерьма, мерзости, подлости, тупости, пьянства и разврата, наглости и чванства... И людям бывает по-настоящему плохо, и они по-настоящему умирают. Но нельзя ничего исправить, не осознав пошлости действительного мира, стыдливо прикрывая его срам фиговым листком «амбивалентности». И Рабле тычет мордой в дерьмо таких, как Бахтин, специально гиперболизируя, чтобы не увернулись... Но они все равно уворачиваются, находят мистические лазейки — и объявляют мистиком самого Рабле. Возможно, поэтому тон последних книг гораздо минорнее. Затея не удалась — пора умирать. Но еще не вечер, Франсуа! — мы еще посмеемся.

* * *

Бахтин опять кичится своей «проницательностью»: «...никто не отметил ведущую роль разинутого рта в первой книге Рабле и не сопоставил этого с организацией мистерийной сцены». А может быть, потому и не обратили внимания, что эта «ведущая роль» — фикция, выдумка Бахтина? Связь раблезианских образов с образами «адовой пасти» в декорациях мистерий понятна сама собой, здесь не на чем заострять внимание. Все гораздо проще, обыденнее. И публика воспринимала традиционные декорации вовсе не в «космическом аспекте», а именно как традицию, балаганное клише — точно так же, как у каждого сценического персонажа было вполне определенное амплуа. Это лишь формы искусства того времени; собственно искусство начинается там, где кончается формализм.

Когда француз говорит «Мегсі!», он вовсе не призывает к кому-то милость божию — это лишь слово французского языка, давно охладевшее к своей истории. Примысливать сюда мистическую «амбивалентность» могут только люди дурно воспитанные.

* * *

Общее для Рабле и Сада — иллюзорность освобождения. Можно смеяться над мерзостями бытия, можно демонстративно отказываться от моральности в водовороте оргий — это никак не меняет самого мироустройства, установленного порядка вещей. В каком-то смысле это практический аналог философского идеализма — вместо осмысления реальности ее вытесняют (по-фрейдовски) абстрактными идеями (или смехом, сексом и т. д.). Очевидно, такое «освобождение» возможно лишь внутри обособленной группы, как бы изолированной от общества в целом — на время. Смеяться можно только в компании — над теми, кто этой компании не принадлежит. Разврат — только в будуаре (или в духовном будуаре — монастыре). Стоит вернуться в мир — и от иллюзорной свободы остается одно воспоминание. Конечно, на безрыбье — и рак рыба. Но привкус разочарования неизбежен.

* * *

В средневековом «Завещании осла» нет никакой мистики — это совершенно прямолинейная сатира. Когда папу римского обзывают ослиной головой, а кардиналов наделяют ослиными ушами, когда певчих уподобляют орущим ослам — что тут непонятного? Припутать сюда мифологическую метафизику, выражаясь словами Рабле, так же трудно, как заставить пернуть мервого осла. Но Бахтин умеет. По его мнению, тут выражена первобытная идея «о происхождении различных социальных групп из различных частей тела божества». С тем же успехом можно в зеленом свете светофора усматривать мотив вечной весны и вселенского обновления.

* * *

Когда ругательства начинают понимать буквально — это либо смешно, либо совсем грустно. А усматривать здесь «чреватую и рождающую смерть» — последняя стадия маразма. Если для Бахтина роман Рабле — просто «развернутое ругательство», что тут говорить об уровне духовного развития такого псевдофилософа?

То, что у первобытных людей есть обряды поношения божества (или вообще начальства), никоим образом не означает, что ругательства

происходят из таких обрядов; скорее, наоборот, чтобы обряд поношения мог возникнуть, брань уже должна восприниматься как таковая, как намеренное оскорбление. Когда ругательства регламентируют и вводят в рамки дозволенного — они теряют бранный оттенок и превращаются в языковые клише.

Кроме ругательств, в речи большинства людей присутствуют и другие слова-паразиты. Как правило, набор этот сугубо индивидуален, хотя одни словечки становятся паразитными чаще, чем другие. Однако связано это не с какой-то отвлеченной метафизикой, а с чисто формальными признаками, артикуляционными автоматизмами (не забывая, конечно, и о социальных факторах).

* * *

Вместо того, чтобы представления людей выводить из их образа жизни, Бахтин, наоборот, любые житейские явления выводит из абстрактных идей. В частности, в том, что балаганное действо сочетает в себе множество трюков в воздухе (акробатика), в воде (плаванье), с землей и огнем, Бахтин усматривает выражение древних представлений о четырех стихиях. На самом же деле наоборот: человеческая деятельность вовлекает разные аспекты реальности — и это отражено в теоретической форме четырех стихий. Даже христианская триада «небо — земля — преисподняя», совершенно сознательно положенная в основу сценического оформления мистерий, происходит не из абстрактных образов рая и ада, а из топографии повседневной жизни, с ее взлетами и падениями, с данностью звездного неба, высоких гор, недр земли и морских глубин. Не жизнь выстраивается по образу «гротескного тела» — а наоборот, гротеск есть утрированная жизнь, и только в соотнесенности с нею он приобретает характерную образность.

* * *

В своем рассказе о «Гиппократовом сборнике» Бахтин буквально каждую деталь ставит с ног на голову, идеалистически переворачивает. Логика «Гиппократова сборника» идет от сопоставления процессов в организме человека с физическими явлениями окружающего мира, и организация человеческого тела уподоблялась организации природы в целом. Иначе и быть не могло в то время — другой объективной опоры

у человеческого мышления еще не было. Задача тут была сугубо практическая — попытаться воздействовать на организм так же, как человек воздействует на природу, заставляя ее служить человеческим потребностям. У Бахтина, наоборот, любое сравнение выдается за отождествление внешнего и внутреннего, за признание их идентичности. Он полагает, что авторы сборника занимаются абстрактным философствованием и подгонкой (в чисто бахтинском духе) реальных явлений под априорные категории.

Медицина исстари придавала большое значение исследованию выделений человеческого тела. А как иначе мог врач судить о происходящем внутри? Даже сейчас нетравматические методы проникновения внутрь организма — экзотическая редкость, и большинство диагностических процедур основано на изучении выделений организма, или на варварских процедурах типа гастроскопии или колоноскопии, по своей травматичности зачастую превосходящих хирургическое вмешательство. У Бахтина же оказывается, что медик интересуется выделениями исключительно в метафизическом плане, для утверждения «гротескной открытости тела».

Даже во внешне бесспорном утверждении, что «Рабле последовательно материалистичен» Бахтин умудряется все вывернуть наизнанку: «Тело для него — наиболее совершенная форма организации материи, поэтому оно — ключ ко всей материи». Ничего подобного. Врачи гиппократического направления, наоборот, указывали на родство органических процессов и физической природы, и пытались из знаний о физическом мире извлечь моменты, полезные для поисков путей эффективного воздействия на организм. В этом они противостояли школе Парацельса, с ее идеей микрокосма, и падуанской школе, превращавшей сопоставление человека космосу в абстрактно-философское упражнение, уводящее от практических задач в дебри схоластики. Рабле не принимал всерьез мистику «натуральной магии» или нумерологические изыскания — это вынужден признать даже Бахтин. Своим романом Рабле утверждает всецело прагматический подход: дело надо делать, а не в игры играть. И потому его юмор нарочит и гипертрофирован — чтобы не было соблазна отождествлять слова с реальностью. Но извращенцу-Бахтину даже столь явное указание — как об стенку горох.

* * *

Кто-то стремится к звездам, другие — в болото. Стремление вверх — не для таких, как Бахтин. Их привлекает лишь низменное. И шли бы они — туда. Но нет, они хотят и остальных затащить в дерьмо, лишитъ человечество всяческой одухотворенности и возвышенных стремлений. Так из века в век служат бахтины самым реакционным слоям общества, пытающимся удержать угнетенные массы в нищете и бесправии. Апология низа — попытка убедить низы, что там им и место, а хозяева презрительно смотрят на быдло сверху вниз и отнюдь не собираются покинуть господствующие высоты. Но в обществе страха у каждого свой страх. Поэтому иногда и верхи не прочь поверить в сказки о вседовлеющей стихии низа — спрятаться от мысли, что когда-нибудь придется упасть.

* * *

Как ни странно, здравые мысли бывают и у Бахтина. Пусть даже выведены они из совершеннейшей чепухи. Так, Бахтин долго разбирает эпизод с подтирками Гаргантюа — дескать, «на фоне литературы нового времени он выглядит и странным и грубым». Однако ничего особенного здесь на самом деле нет. По части непристойностей современные писатели перещеголяли всех предшественников вместе взятых — по сравнению с ними Рабле просто ангелочек. Что же касается использования неожиданных сопоставлений для придания обычным вещам оттенка новизны — это совершенно универсальная технология всех уровней рефлексии, начиная с примитивного синкретизма и заканчивая восхождением от абстрактного к конкретному. К этому сводится любое вообще остроумие. В искусстве поиск неожиданных ракурсов испокон веков был излюбленным занятием всех авторов. В науке новые направления открываются сопоставлением ранее отдаленных друг от друга областей. Особого новаторства тут нет ни у Рабле, ни у Бахтина.

Бахтинские рассуждения о превращении верха в телесный низ и о загробном мире притянуты сюда за уши — это его обычная практика. То, что двусмысленность французского слова «trou» ведет к множеству непристойных интерпретаций — банальность. Но в конечном итоге следует поразительно правильная мысль: «Мир не мог стать предметом свободного, опытного и материалистического познания, пока он

отдален от человека страхом и благоговением [...] Фамильярно-площадное освоение мира [...] разрушало и отменяло все созданные страхом и благоговением дистанции и запреты, позволяло любую вещь трогать, ощупывать со всех сторон, залезать в нутро, выворачивать наизнанку, сопоставлять с любым другим явлением, каким бы оно ни было высоким и священным, анализировать, взвешивать, измерять и примерять — и все это в единой плоскости материального чувственного опыта». Bravo! Аплодисменты.

Разумеется, остроумие — не единственный (и не самый человеческий) способ ассимиляции мира в человеческой рефлексии. Снимать дистанцию между человеком и миром можно по-разному. Тем не менее, само присутствие этого момента в «смеховой культуре» — несомненно. Конечно, при том условии, что остроумие не превращается в мероприятие, не предписывается никем и ничем. В частности, массовые народные гуляния, как правило, преследуют совершенно противоположную цель, поработают человека и закрепощают мысль; возможные проявления свободомыслия в таких условиях — вопреки, а не благодаря.

* * *

Эпизод с воскрешением Эпистемона вовсе не является столь «смелым», как указывает Бахтин; здесь нет никаких аллюзий на писание, и потому особой опасности для автора эта глава не представляла. По Бахтину-Лефрану эпизод связан сразу со всеми евангельскими чудесами — то есть, по сути, ни с одним из них. Тема воскрешения была обычной в литературе того времени, и общая канва таких историй неизбежно заимствовалась из Библии.

Новаторство Рабле заключалось в том, что воскрешение преподносится не как чудо, а как обычная работа врача, знатока своего ремесла. Процесс оживления Эпистемона очень технологичен — используются разного рода медикаменты, плюс точная хирургия («вена пришлась к вене, сухожилие к сухожилию, позвонок к позвонку»). Даже омовение белым вином перед операцией — чисто практический прием, ибо вино (например, крепкий арманьяк) широко использовалось в медицинской практике как дезинфицирующее средство. Здесь почти нет собственно юмористических элементов — эпизод, скорее, сродни научной фантастике.

Странно, что Бахтин не обратил внимания на те элементы, которые действительно могли быть иносказанием. Имя Эпистемон означает «знающий», «сведущий», «опытный» — то есть, речь идет о том, что на войне (как побочное следствие военных действий) погибают ученые, лучшие люди своего времени. Тут тянется цепочка от Архимеда, о чьей участи Рабле не мог не знать. Недаром Пантагрюэль загрустил «так, как не грустил еще ни один человек на свете». Сама манера гибели Эпистемона (потеря головы) — говорящий образ. Походя обыгрывается обычное мнение, что вино «прочищает голову» — в том же русле восстановление здоровья Эпистемона путем обильных возлияний.

* * *

Бахтинские рассуждения по поводу образов преисподней были бы занимательны, если бы он ограничился простым описанием того, как представлялось это разным народам в разные эпохи. Но когда начинается усиленное натягивание истории под «амбивалентность» и высокомерные замечания о том, что кто-то изображал ад правильно, а кто-то не очень, — становится противно. Но даже из тенденциозно подобранных фактов выпячивает вывод, прямо противоположный бахтинскому толкованию: карнавальное восприятие преисподней складывалось постепенно, вбирая различные элементы как религиозного, так и фольклорного характера. То, что Бахтин преподносит как базовую идею, из которой вытекают все формы карнавальности, — на самом деле итог развития массовой культуры на протяжении многих столетий, своего рода завершение, после которого надо переходить к новым уровням рефлексии.

Здесь полная аналогия с «реконструкциями» индоевропейского праязыка, которые, скорее, выражают обобщенное видение реальных языков, выделение в них единой логической основы, синтез, а не генезис.

* * *

Высокопарные рассуждения Бахтина о вертикали и горизонтали прикрывают совершенно банальное содержание. То, что средневековые избегает исторической перспективы и сосредотачивается на

иерархических отношениях — общеизвестно, это прямое выражение сословного расслоения общества. Ренессанс, отвергая принижение человека по сравнению с потусторонними иерархиями, остается столь же статичным — возрожденческое мышление объявляет человека совершенным, вершиной творения, — и о постепенном восхождении к человечности речь не идет. Только в эпоху Рабле, с переходом к новому типу общественного устройства, возникает сознание исторического процесса, преодолевающее внеисторическую идеологию средних веков и Возрождения. Впоследствии, с установлением господства капитализма, этот исторический элемент снимается — буржуазия больше не заинтересована в пропаганде развития, ей важно сохранить свою власть на века. Так появляется метафизический склад мышления, в его механистическом и идеалистическом вариантах.

Отождествление исторического времени с «горизонталью» — полная чушь. Сам же Бахтин неоднократно говорит о «новой и высшей ступени исторического и культурного развития человечества», о «новой и высшей ступени развития культуры»... Какая же это горизонталь? Скорее, речь идет о замене абсолютной и неизменной иерархии сверхъестественного живой иерархией уровней человеческой культуры — ступенями исторического развития. Идеи «высшего» и «низшего» ассоциируются теперь не с божественным установлением, а с естественноисторическим процессом, становятся материалистически объективными.

Заявления Бахтина о том, что, дескать, средневековое мышление занято исключительно вертикалью, — очень сильное преувеличение. Горизонталь из человеческой культуры никогда не исчезала, поскольку сама жизнь заставляла осваивать все новые области доступного мира. Другое дело, что горизонталь эта мыслилась преимущественно пространственно, статически, как удивительное многообразие явлений и существ. Средневековье (во многом благодаря единству культурной иерархии) весьма подвижно в пространстве, и эпоха великих географических открытий продолжает все ту же линию освоения новых земель, расширения «горизонтального» мира. Коперниканская революция в астрономии стала естественным переносом этой экспансии на мир небесный, открывающим человечеству бесконечность Вселенной и неограниченные перспективы ее освоения.

* * *

Образ смерти у Рабле таков, каким он и был в народном сознании его эпохи — без мистических коннотаций, которые пытается навязать ему Бахтин. Смерть была на каждом шагу, элементом повседневности. И бояться ее не было сил. Больше боялись другого — мучительной жизни, мучительного умирания.

То, что рождение ребенка часто приводило к смерти матери, — так это и сейчас так. Никакой мистики и «амбивалентности» у Рабле в описании рождения Пантагрюэля нет — наоборот, сугубо реалистическая сцена, будто фрагмент из учебника медицины. Здесь Рабле предвосхитил психологизм литературы Нового времени.

Отношение к смерти было в эпоху Рабле еще поверхностным, поскольку не сложилось представления об уникальности человеческой личности, о самоценности человека независимо от рода или общественного положения. Во многом это отражено и в романе Рабле. Однако отдельные моменты уже намекают на иное, более субъективное отношение к смерти. Так, например, вопрос о том, какая смерть лучше, трактуется уже не в плане принадлежности человека к определенной общественной структуре (или божественной иерархии) — речь идет о переживании смерти отдельным человеком, о желании снять тяжесть перехода в иной мир. Современные споры об эвтаназии показывают, что эта проблема актуальна и по сей день.

* * *

Скучная болтовня об отрицаниях у Бахтина выдержана в псевдоакадемическом тоне — и не содержит ни одной свежей мысли. Если бы Бахтин читал Гегеля, он бы знал, что любое вообще отрицание «амбивалентно», поскольку оно сопоставляет разные вещи, удерживая их в мысли одновременно и преобразуя одно в другое. В этом плане «народно-праздничное» отрицание ничем не отличается от любого другого. И остается невыясненным, есть ли у Рабле какие-либо особые черты отрицания, свойственные именно его стилистике. Вся бахтинская «наука» оказывается бородатым анекдотом, вроде историй с господином Никто. Такого рода языковые игры практиковались уже во времена Платона — и заслугой Радульфа было не изобретение нового юмористического трюка, а его последовательное применение к

каноническим текстам, приведшее к возникновению целостного образа, эдакой интеллектуальной лоскутной куклы. Раз возникшая целостность дальше развивается самостоятельно, как особое культурное явление. В этом суть перехода от синкретической к аналитической рефлексии, от сознания к самосознанию.

* * *

Высказывание о том, что «у Рабле вообще нет нейтральных слов», и все у него «смесь похвалы и брани», — злостная клевета. Сам же Бахтин постоянно отмечает «официальный» тон некоторых отрывков (например, письмо Гаргантюа к сыну). Если на то пошло, собственно похвалы или брани в романе вообще нет. Самое большее — их пародийная имитация, всецело следующая традиции (в том числе литературной). Здесь Бахтин снова демонстрирует отсутствие чувства юмора.

* * *

Техника «соq-à-l'âne» — одна из древнейших словесных игр у всех народов, и даже Бахтину ясно, что это имеет отношение к способности абстрагировать свойства вещей от самих вещей и произвольно переносить от одной вещи к другой. По-хорошему, тут следовало бы не ограничивать пустым указанием, а понять, как это механизм рефлексии связан с другими, каково его место в развитии человеческого мышления. Но эта работа — для более зрелых мыслителей.

* * *

Пафосные заявления Бахтина о «народной позиции» Рабле и его стремлении раскрыть смысл эпохи «для народа, народа растущего и бессмертного» — чистейшая бессмыслица. Не бывает народа вообще, есть конкретный народ данной эпохи и данной страны, и народ этот отнюдь не един, он разделен на сословия и классы, преследующие самые разные интересы. Если у писателя нет определенной классово-позиции — это бездарная серость. Народность Рабле не в том, что он «не солидаризировался до конца ни с одной из группировок в пределах господствующих классов» — ни один человек не может абсолютно во

всем с кем-то «солидаризироваться». Важно, что своими творениями Рабле отвечал духу времени, отражал объективные тенденции общественного развития. Ничего общего с «народным хором на площади» это не имеет — и здесь Лефран, причислявший Рабле к числу королевских публицистов, был гораздо ближе к истине. Но, судя по всему, Рабле заглядывал в будущее несколько дальше — и в его романе где-то брезжит и независимость Голландии, и английская революция, и 1789 год... И уж совершенно определенно, Рабле не причислял устройство своей утопии под карнавальный разгул — толпа дикарей отнюдь не была его идеалом. Сколько-нибудь внимательному читателю видно, что Рабле симпатизировал людям, умеющим работать головой и руками, знающим свое дело, сведущим в науках и обладающим широтой взгляда. Но самое главное — не сливаться с толпой, критически оценивать расхожие мнения, не признавать диктата традиций. Творческие люди могут использовать балаган и карнавал в своих целях — но не наоборот, не становиться рупором толпы.

* * *

Перечисляя с восторгом многочисленные реальные детали в романе Рабле, Бахтин впадает в худшую разновидность критики, для которой в искусстве нет ничего кроме биографии автора. Безусловно, любой автор так или иначе опирается на то, с чем он лично встречался на жизненном пути — и вовсе не требуется каждый раз все придумывать с нуля. Разные авторы по-разному используют биографический материал — но к содержанию художественного произведения это не имеет ни малейшего отношения. Насколько точен автор в описании событий своего времени, исторических лиц, географии, нравов или мифологии, — совершенно неважно. Это, ведь, не научный трактат, а произведение искусства. А в произведении искусства важно не то, что в нем упоминается, а то, о чем идет речь. Авторская позиция, художественные принципы, авторский стиль — все это составляющие особого образного строя, который, собственно, и является продуктом искусства. Дальше уже можно классифицировать, выделять типы. Но в искусстве мы идем от целого к деталям, а не наоборот.

То, что у Рабле повествование насыщено реальными деталями, вполне отвечает традициям литературы его времени. Тенденция

строительства искусственных миров в искусстве набрала силу гораздо позже. Но до сих пор литераторы широко используют все тот же прием для придания образу живой объемности — ссылки (или хотя бы аллюзии) на реальные вещи, реальные события, реальных людей. В литературу часто вводятся широко известные исторические фигуры, их присутствие задает общекультурный фон, на котором разворачивается сюжет. В конце концов, есть исторические романы, мемуарная литература, псевдодокументалистика...

В каком-то смысле, использовать готовые элементы проще, чем изобретать нечто оригинальное. Сегодня большинство сюжетов перепевает уже известное, перелицовывает старое на новый лад. Новых героев и неожиданных сюжетных ходов — практически нет. Даже фантастика топчется на давным-давно отработанных образах, не рискуя выйти в свободное плавание в просторы Вселенной и погрузиться в неизведанные бездны человеческой души. В этом проявляется коммерческий характер искусства наших дней.

* * *

То, что Рабле был «передовым человеком своего времени», по Бахтину выражается в стремлении вернуться в далекое прошлое. Дескать, медицина должна вернуться к Гиппократу, право тоже надо вернуть в римские времена, и вообще, держаться поближе к античности, во всех отношениях... Ничего подобного в романе, конечно же, нет. Наоборот, Рабле высмеивает идеологию Возрождения за преувеличенное внимание к прошлому — и требует творческого подхода к культурному наследию, не отметающего ни античных образцов, ни достижений средневековья (а таковые безусловно есть). Образ исследователя-практика Рабле гораздо симпатичнее, и элементы научной фантастики в его романе говорят о направленности в будущее.

* * *

Во времена Рабле литературный французский язык только складывался — и Рабле стал одним из его создателей. Соответственно, не было и норм литературности, и потому любые просторечные выражения могли свободно проникать в тело книги. Отсюда впечатление «особой карнавальной свободы».

Бахтин прав в том, что слова попадали к Рабле еще сырыми, неокультуренными, индивидуализированными — это во многом были не имена, а прозвища. Но при чем тут хвала и брань — остается только догадываться. Фантазии Бахтина неисповедимы.

Заметим, что и в современном французском языке грань между именем нарицательным и именем собственным не так резка, как в других языках. Французское словоупотребление легко превращает собственные имена в нарицательные и наоборот. По-видимому, такой строй народной речи восходит к древнейшим временам, до римского периода.

Тут, кстати, оказывается вполне объяснимым отмеченное исследователями повышенное внимание Рабле к кельтской культуре. Галлы — одно из кельтских племен, и вхождение в литературу (и в официальный обиход) французского языка естественно приводило к заострению нероманских черт, унаследованных от древних галлов. Кельтские легенды и мифы были весьма популярны, они оказывали значительное влияние на формирование национального самосознания французов.

* * *

Для Бахтина свобода — синоним дикости. Поэтому он всячески превозносит дикий, еще недооформившийся французский язык эпохи Рабле, с его мешаниной диалектов, латинизмов и разношерстных заимствований. Разнузданность он принимает за исключительную выразительность. То, что современный французский язык неизмеримо богаче и выразительнее любого из старых диалектов, — бахтинскому разумению недоступно. Рафинированная речь современных людей для таких слишком сложна. Им бы попроще чего-нибудь, из балагана...

* * *

Чтобы увидеть глубину в сопоставлении разных вещей, надо прежде всего осознать их различие — только тогда можно заметить их родство и взаимопроникновение. Собственно многоязыковая культура складывается поэтому лишь там, где различные языки в достаточной мере обособились друг от друга — и взаимодействие их воспринимается как языковая игра.

Когда современный французский писатель вводит в текст диалектизм, это несет вполне определенную художественную нагрузку, поскольку диалектизм воспринимается читателем как таковой, как вторжение, как диссонанс, как хроматизм. Если же различие между диалектами не слишком велико — их смешение в рамках одного текста не приводит к сколько-нибудь существенным художественным последствиям. Да, такое словоупотребление способно приводить к формированию нового литературного языка — но это уже языковой, а не художественный процесс, он лежит вне сферы искусства.

* * *

Смешно, когда Бахтин упрекает французскую раблезистику в том, что она, дескать, не знает народной французской культуры. Можно подумать, он тут большой знаток. Да любой рядовой француз, никогда не занимавшийся раскапыванием культурных древностей, намного компетентнее Бахтина в вопросах французской культуры. Хотя бы потому, что в нем и через него эта культура осуществляется.

* * *

Стремление французских исследователей соотнести Рабле с другими явлениями французской культуры гораздо более достойно уважения, чем огульное противопоставление выдуманной Бахтиным «народной» культуры выдуманному им же «официальному» уровню. Да, культура господствующих классов противостоит культуре угнетаемых ими низов. Но это не разные культуры, это уровни одной культуры, и само их противостояние объяснимо и осмысленно только в контексте их единства. Попытки объявить культуру низов единственным носителем культурности как таковой — отрицание той самой «амбивалентности», которую сам же Бахтин пытается всюду проташить. Нельзя устранить одну из противоположностей, не устранив другой — их противостояние снимается на более высоком уровне, в другой формации. Бахтинское теоретизирование подобно тому, как если бы кто-то объявил любые строения «суженными» и «обедненными» на том основании, что они лишены «подлинно народных» черт фундамента — и предложил бы снести все подчистую, оставив одни фундаменты. Такой, вот, карнавал...

* * *

Сравнивая Гоголя с Рабле, Бахтин выбалтывает самую суть своего теоретизирования. Комизм, дескать, вскрывает «многомерную природу» и «показывает пути обновления». И далее: «Этой цели служат разнузданная пляска, животные черты, проглядывающие в человеке, и т. п.»

Вот оно, истинное лицо бахтинского идеализма! В нем — животные черты. Ему подавай разнузданность. «Народная смеховая культура» по Бахтину — это полное, ничем не сдерживаемое бескультурие — в понимании тех, кто не хочет оставаться животным и стремится стать достойным звания «человек».

* * *

Подведем итог.

Книга Бахтина практически бесполезна для понимания романа Рабле, она страдает убогой примитивностью эстетической мысли, тенденциозной и наивной одновременно. Бахтин — один из тысяч философов-идеалистов, апологетов воинствующего невежества как опоры экономического и социального неравенства.

Бывали идеалисты, великие даже в своих заблуждениях, открывавшие новые горизонты культурного развития для человечества в целом. Бахтин не таков, он нигде не поднимается выше банальностей.

Однако объективный характер бахтинского идеализма делает его формальные выверты глубоко типичными, показывает без прикрас подлую натуру любого идеализма вообще. В этом смысле работы Бахтина оказываются полезными и занимают свое место в истории человеческой культуры. Это своего рода удобрение, стимулирующее рост по-настоящему культурных идей. В небольших дозах — такие «мыслители» способствуют духовному росту человечества, пока не найдены более эффективные подкормки. Но избыток духовных экскрементов — отравляет культурную почву и убивает живую мысль. Лучше читайте Рабле — мечтайте, страдайте и смейтесь вместе с ним.