

Лиана Кришевская

СМЕХОВАЯ ЛИТЕРАТУРА: ОТ ОБНОВЛЕНИЯ К ОТРИЦАНИЮ

В двух важнейших трудах, посвященных теории карнавализованных жанров и знаменующих собой истинный прорыв в литературоведении – «Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» и «Проблемы поэтики Достоевского», Бахтин не раз, в качестве примера, обращается к произведениям Гоголя. Кроме того, исследование о Рабле дополнено приложением «Рабле и Гоголь. Искусство слова и народная смеховая культура», в котором творчество создателя «Носа» указывается в качестве «самого значительного явления смеховой литературы нового времени» [2, с. 526]. Смеховая, или точнее «серьезно-смеховая» (Бахтин) литература в двух названных работах представлена как фундаментальная область словесного искусства, обладающая рядом жанровых особенностей, связанных с народно-смеховой, карнавальной культурой, своими истоками уходящая в античность и приводящая к ряду важнейших жанров европейской литературы Нового времени, в частности, к «полифоническому» роману.

В данной статье концепция Бахтина, безусловно, существенно редуцированная до самых ключевых ее моментов, касающихся жанровой специфики серьезно-смеховой области словесного творчества, будет применена к анализу конкретного произведения, а именно, повести Гоголя «Нос». Это и определяет содержание и цель данной работы.

Ключевым положением концепции Бахтина является тезис о генезисе «серьезно-смеховой» литературы. Под термином «серьезно-смеховое» Бахтиным подразумевается то направление словесного творчества, которое при всей своей жанровой пестроте объединялось глубокой связью с *карнавальным фольклором*. Подобная связь, проявляющаяся непосредственно или косвенно, обуславливает ее особенности и определяется как *карнавализованная литература*. Под карнавализацией Бахтин подразумевает своеобразный перевод, транспонировку или интерпретацию языка символических конкретно-чувственных форм карнавала на родственный ему язык художественных образов. Это направление рассматривается Бахтиным в аспекте исторического развития литературных жанров, что и составляет суть его исследования. Творчество Гоголя, на которое в качестве примеров или аргументации неоднократно ссылается Бахтин, оказывается неотъемлемой частью этого процесса.

Итак, карнавализованная литература возникает и формируется при непосредственном влиянии карнавала и ее жанровая специфика связана с преломлением в искусстве слова основных парадигм карнавала. Карнавал рассматривается Бахтиным как некое действие, происходящее

не на сцене, но на площади. Это действие, которое нельзя понять, наблюдая его со стороны, оно не предполагает и не допускает разделения на зрителей и участников. В карнавале не просто участвуют, в нем живут и им живут. Карнавал – особый мир, «мир наоборот, мир наизнанку», устанавливающий свои собственные правила, не признающий законов социума, норм социально-иерархических отношений, правил этикета и условностей общения. Это мир, где вступают в «слишком» тесный, необычайный своей фамильярностью, контакт. Свобода отношений, которая подразумевается этой фамильярностью, со стороны может показаться «полной свободой», ибо разрешает поведение, неподчиненное условностям, не обремененное традициями, освященными законом, поведение брутальное и эксцентричное. *Фамильярный* контакт и *эксцентричность* Бахтин выделяет как две черты, из четырех основных внешних характеристик карнавала. Два других признака тесно связаны с ними, непосредственно из них вытекают. Это связанные с эксцентричностью поведения различного рода *мезальянсы* и момент профанации, снижения и осмеяния, обусловленный фамильярным контактом людей во время карнавала.

С профанацией связано основное, по утверждению Бахтина, карнавальное событие увенчания и развенчания, событие, формирующее ту атмосферу относительности всего происходящего в этом мире, которая выражает специфически карнавальное ощущение амбивалентности самой сути мира – человеческих отношений, угасаний и обновлений в этом угасании. «Пафос смен и перемен, смерти и обновления» [1, с. 143] – вот основа карнавального мироощущения.

На протяжении длительного времени символический язык карнавала и карнавальное мироощущение переводятся на язык художественных образов, не только определяя формы сюжетного развития, но, что более существенно, устанавливая формальную жанровую основу целой области литературы. В качестве таких внешних жанровых особенностей, которые являются результатом этого процесса, Бахтин выделяет три признака. Первым из них является новое отношение к действительности, которое устанавливается в карнавализованных жанрах в противоположность жанрам серьезным. Здесь, подчеркивает Бахтин, происходит коренное изменение «ценностно-временной» зоны построения художественного образа – впервые исходным пунктом изображения служит «злободневная современность», данная без эпической или трагической дистанции. Вторая особенность определенным образом связана с первой – жанры серьезно-смехового осознанно опираются на опыт и на свободный вымысел. «Многоголосность» рассказа, смешение высокого и низкого, серьезного и смешного, частое использование вводных жанров, т. е. нарочитая *многогостильность* и «*многоголосость*»

указаны Бахтиным в качестве третьей особенности этой области литературы.

Даже при самом поверхностном анализе повести «Нос» выделенные Бахтиным жанровые особенности карнавализованных жанров проступают в ней с полной очевидностью в качестве ее сюжетной, драматургической и конструктивной основ. В «Носе» Гоголь изображает ситуацию, которую едва ли можно представить себе в действительности. Однако в своей «фантастической повести» Гоголь не так уж далеко уходит от реальности, как может показаться на первый, поверхностный взгляд. Его персонажи вполне могли бы населять Петербург XIX века, могли бы носить описанные наряды, ходить по названным улицам, и даже оказываться в некоторых представленных в повести ситуациях. Вполне реальны Невский проспект и Таврический сад, Полицейский и Аничкин мост, где «народу была тьма», Казанский собор, магазин Юнкера и возможно, что «обыкновенную шерстяную фуфайку и литографированную картинку с изображением девушки, поправлявшей чулок» [3, с. 66], размещенные в окне этого магазина, Гоголь так же мог «списать» с природы.

Писатель не создает новую реальность и даже не стремится к этому. Он поступает иначе – современную ему действительность, не изменяя ее, он «целиком» помещает, переносит в придуманную фантастическую ситуацию. Сама реальность, сам мир, наблюдаемый автором, принципиально при этом не меняется, но рассматривается Гоголем через призму этой смелой фантастики. Парадоксальным в этой ситуации является то, что «транспонированная» таким образом реальность не только не искажается или трансформируется, но предстает в таком свете, в котором ее облик, ее сущность, ее внутренние имманентные движущие принципы, обычно прикрытые внешними нормами приличия, словно «выпирают» наружу, становятся очевидными и наглядно зримыми. Фантастика у Гоголя становится тем кривым зеркалом, в котором высвечивается регулятор современного автору общества. Им является система, устанавливающая человеческие отношения любого рода – от служебных до частных, система, управляющая жизнью, мышлением и восприятием, основанная на тупом чиновничестве, тотальной иерархичности и схоластичности.

Персонажи повести, безусловно, каждый в различной мере, служат только лишь «двигателем» сюжета. Они не содержат известной целостности и полноты художественного образа, если под последним понимать «элемент или часть произведения, обладающие как бы самостоятельным существованием и значением» [5, с. 728]. Они скорее лишь действующие лица, причем в самом узком и прямом значении понятия «действующий». Образы, выведенные Гоголем в «Носе», в соответствии с платоновским принципом «не в себе самом носят причину

собственного рождения, но неизменно являют собою призрак чего-то иного» [4, с. 455]. Но при этом иным, воплощенной идеей, у Гоголя является чин, определяющий иерархическое положение, устанавливающий правила функционирования каждого индивидуума в социуме¹.

Чин – главное наполнение образов, часто являющееся их единственной характеристикой. Ковалев – коллежский ассессор, майор, Нос – в ранге статского советника и не имеет к Ковалеву никаких отношений, потому что «служит по другому ведомству» [3, с. 51], знакомый Ковалева – надворный советник, лакей в газетной экспедиции «с галунами и наружностью, показывавшею пребывание его в аристократическом доме», знакомая дама Чехтарева – статская советница, штаб-офицерша Подточина с дочерью, и даже Иван Яковлевич, не имеющий чина, но издали снимает перед квартальным картуз и «подошедши проворно», потому что знает некую форму². Герои повести не обладают ни личностными качествами, ни индивидуальными характерами. Их единственная особенность – причастность к иерархической системе, представителями и носителями которой они являются.

Иерархическая система, скрывающаяся за персонажами и сюжетом, оказывается главным *деперсонифицированным* героем повести. Именно этот «без-образный» образ – не имеющий ни рук, ни ног, ни носа, ни верха, ни низа: реальность с ее тотальной и тоталитарной иерархичностью с ее властью чинов является героем произведения Гоголя, попадающим в исключительную ситуацию, в которой комплекс его особенностей проявляются и обнажаются предельно. Роль действующих лиц повести, в смыслово-содержательном модусе произведения в пределе сводится к определенному роду «знаковой» функции. Они более *указывают* на идею произведения, нежели являются самодостаточными, самостоятельно развитыми образами. Пользуясь выражением Бахтина (правда, применяемым им относительно образов Достоевского, имеющих принципиально иное наполнение), все герои «Носа» являются «носителями идеи». Это идея всевластия социальной и государственной системы, ее тотальность и тоталитарность, системы, в которой человеческое, личностное начало нивелируется и уничтожается. Человек, в нее включенный, является только лишь ее функциональной частью, носителем и средством ее существования. Именно эта идея становится центром данного гоголевского произведения, но не комплекс качеств, которыми обладают или могли бы обладать образы повести в их статике или динамике, не события и не действия.

Особое, акцентированное в сравнении с «серьезными» жанрами положение идеи в содержательном и смысловом контексте произведения,

Бахтиным неоднократно подчеркивается как ведущая жанровая особенность уже ранних жанров серьезно-смеховой области (в частности сократического диалога и мениппей); «... провоцирования и испытания философской идеи – слова, правды, воплощенной в образе..., ее искания, и, главное, ...ее испытания» [1, с. 131] выделяются исследователем как специфическая особенность карнавализованной литературы³. Основные категории карнавала – фамильярность, профанация, эксцентричность и обусловленные ими мезальянсы, трансформируясь в слове, вносили легкость смен, относительность и амбивалентность в сюжеты, одновременно создавая особый модус отношений автора и выражаемой им мысли. В нем автор произведения может непосредственно, вплотную «приблизиться» к идее, получающей intersubjectивную, диалогическую форму существования, выразить ее в процессе становления, поиска, подвергнуть испытанию, столкнуть с противоположностями, указать ее принципиальную незавершенность, выражая тем самым саму амбивалентность мира.

В отношении жанровых истоков повести «Нос» как раз один из выше упомянутых античных жанров – мениппей, представляет особый интерес.

В качестве ведущего жанрового признака мениппей Бахтин указывает присущий ей ярко выраженный смеховой элемент, опирающийся на исключительную свободу сюжетного и философского вымысла, позволяющего наблюдать жизнь с необычной точки зрения. Но фантастика мениппей служит «не для положительного воплощения правды, а для ее искания, провоцирования и... испытания» [1, с. 131]. Она тесно переплетается с реальностью, что привносит в мениппею некую «злободневную публицистичность». В этом жанре впервые в истории литературы проявляется то, что Бахтиным определено как «морально-психологическое экспериментирование» [1, с. 134]: изображение необычных, ненормальных состояний человека, в которых он утрачивает свою завершенность и однозначность, в которых он перестает совпадать с самим собой. Этому способствуют и появляющиеся в мениппее диалогическое отношение к себе самому. Для мениппей характерны сцены скандалов, эксцентрического поведения, нарушение обычного хода событий, норм поведения и этикета. Она наполнена резкими контрастами, мезальянсами различного рода и оксюморонными сочетаниями. Для нее характерна многостильность и многотонность, часто усиленная использованием вставных жанров. Скрепляющим началом, позволяющим соединять совершенно разнородные элементы в рамках одного жанра – «философского диалога, авантюры и фантастики, трущобного натурализма, утопии и т. д.» [1, с. 155], в мениппее, как раз, и выступает карнавал и карнавальное мироощущение, присутствующее в ней как во внешних проявлениях (преломление и выражение в литературном слове

основных карнавальных категорий, а часто, и самих карнавальных ритуалов), так и в ее глубинном философско-диалогическом ядре.

Характеристика жанровых особенностей мениппеи, которую излагает Бахтин, оказывается весьма близкой особенностям Гоголевской повести, более того, она могла бы служить неким ориентиром, направляющей в жанровой характеристике творчества Гоголя вообще. Интересно отметить, что к указанию жанровых особенностей мениппеи, как и некоторых других жанров серьезно-смеховой литературы, Бахтин обращается в связи с анализом творчества Достоевского, убедительно доказывая происхождение многих приемов писателя именно из этой архаичной традиции. Бахтин также добавляет и подчеркивает, что непосредственная связь творчества Достоевского с мениппеей не является осознанной стилизацией, но есть проявлением объективной памяти жанра. Безусловно, творчество Достоевского и Гоголя предоставляет определенное поле для сравнений и параллелей, но, тем не менее, это во многом различные писатели. Но это тем более свидетельствует о существовании и принадлежности их к единому жанровому направлению, истоки которой приводят к античной мениппее и которое в XIX веке не просто возрождается, но существенно усложняется и обновляется.

Ведущие жанровые признаки мениппеи – основные карнавализованные категории, сочетание реальности и фантастики и даже аллюзии на само карнавальное действие, в «Носе» очевидны. Сюжет повести в целом представляет собой своеобразную последовательность мезальянсов различного рода, он соткан из резких контрастов, неожиданных переходов, смен, подъем и падений. Уже первая, вступительная сцена, из которой разворачивается действие, является мезальянсом, черты карнавальности которого несомненны – найденный нос является одним из символов карнавализованного тела, сцена ссоры и скандала, брань – также типичная эксцентричная «карнавализованная» ситуация, ситуация завтрака, в меню которого причудливо сочетаются кофий, лук и «только испеченные хлебы», является отголоском раблезианских пиршественных образов.

Сама пережитая Ковалевым коллизия является ничем иным, как литературным воплощением ведущего приема карнавала – ритуала увенчания и развенчания. Внезапная пропажа носа делает дальнейшую жизнь Ковалева, человека в чинах и имеющего знакомства, абсолютно невозможной: невозможна женитьба и даже флирт, поиск места «в каком-нибудь видном департаменте» [3, с. 49] также исключен. Без носа он вообще оказывается за пределами «нормальной» жизни, за пределами и границами социально установленных правил и норм. Внезапно он оказывается ниже «баб, торгующих чищеными апельсинами», из гордого носителя звания майора он резко, сразу, неожиданно превращается в «черт

знает что: птица не птица, гражданин не гражданин, – просто возьми да и выброси за окошко» [3, с. 59]. И также внезапно, после чудесного возвращения носа, жизнь Ковалева возвращается в обычную колею.

Вообще, резкость смен ситуаций, внезапность, неожиданность в сюжетном развитии повести играет важную роль. Вся сюжетная линия повести – это ряд, цепочка ситуаций, в которые попадает Ковалев, находящийся «в поисках своей утраченной целостности». При этом, связь между ними часто не мотивирована, сюжетно или драматургически не подготовлена: происшествие с Иваном Яковлевичем внезапно обрывается и «совершенно закрывается туманом» [3, с. 47] и действие со скоростью кинематографического монтажа переносится в спальню Ковалева. Дальнейшее развитие – это часто контрастное чередование ситуаций, в которых Ковалев оказывается неожиданным образом – он «вдруг» заметил, ему «вдруг» пришла мысль. Причем смена «разделов» представляет собой достаточно пестрый ряд – с набережной Невы в спальню, далее в кондитерскую, собор, газетную экспедицию, уставленную сахарными головами приемную частного пристава. Картина дополняется сценой с доктором – традиционным комедийным персонажем, далее «выплескивается» на Невский проспект и здесь действие вновь внезапно «скрывается туманом, и что было потом, решительно неизвестно» [3, с. 67]. Такая пестрота и резкость смен является не обоснованной и в принципе невозможной в эпических или трагических жанрах. Но для карнавализованного мироощущения, изначально основанного на смешении противоположностей, она не просто является логичной, но есть отличительным признаком.

Влиянием карнавального мироощущения, логики мезальянса и фамильярного, профанирующего контакта объясняется и специфика гоголевского слова, не выдержанного в едином жанровом направлении, меняющегося в зависимости от ситуации и образа. Здесь высокий стиль соседствует с нелитературной речью, учтивое обращение «милостивый государь» сменяется бранью и руганью, страницы пестрят проклятиями – традиционно карнавальным элементом. Многообразие и многотонность повествования усиливается множеством диалогических ситуаций (размышления вслух), подчеркивается использованием «вставного» эпистолярного жанра (письма Ковалева и Подточиной). В этой стилистической «многоголосице», в контрасте стилей и смене жанров словесное отражение разноликой толпы, которая постепенно собирается с началом повести и разыгрывает на последних страницах целое действие.

Действительно, в фантастическое «путешествие» Ковалева по северной столице включается все больше и больше лиц. Некоторые, как Иван Яковлевич, «почтенный чиновник» из газетной экспедиции или частный пристав и доктор, посещающий Ковалева на дому,

непосредственно включаются в действие, хотя на развитие событий не оказывают принципиального влияния. Другие, как отписавшая Ковалеву штаб-офицерша Подточина с дочерью, квартальный возникают эпизодически, пожалуй, только лишь дополняя ряд портретов. Появление или упоминание о третьих, с позиции развития сюжета, казалось бы, практически не мотивированно – знакомый надворный советник, приятель Ярыгин, и «другой майор», лица, которых Ковалев замечает на Невском, безносые бабы, торгующие чищеными апельсинами, «пожилая дама, вся убранный кружевами, и с нею тоненькая» [3, с. 51] в Казанском соборе, какая-то дама в шляпке с портрета на табакерке. Однако это те лица, которые вместе с другими любопытными, умы которых «...именно настроены были к чрезвычайному» [3, с. 66], устраивают невероятную давку сначала на Невском, а после около магазина Юнкера, желая увидеть нос коллежского асессора.

Все эти лица Гоголь собирает и смешивает в единой разноликой толпе, устраняя социальные различия и подобающие правила поведения. Ее стихийное движение, не ограниченное на площади стенами кабинетов, приемных, передних и столовых, провоцирует и ситуации, недопустимые в обычной жизни: «такая сделалась толпа и давка, что должна была даже полиция вступиться» [3, с. 66]. Здесь в одном ряду оказываются предприимчивый «спекулятор почтенной наружности», студенты Хирургической академии, знатная дама, завсегдатаи светских раутов, «заслуженный полковник», пробирающийся сквозь толпу, и «небольшая часть почтенных и благонамеренных людей», которые все же остались «чрезвычайно недовольны» [3, с. 67]. Косвенно, сюда примыкает даже государство – в возмущенных спорах «благонамеренных людей» о невнимании правительства к распространению нелепых выдумок о разгуливающем носе. Так круг вовлеченных постепенно расширяется и перерастает сам себя: толпа на петербургских улицах – не просто толпа, охватывающая различные социальные уровни, это все отечество, а история с носом рассматривается уже в сфере государственных интересов.

В описании ажиотажа, вызванного слухами о разгуливающем по городу носе, в характеристике толпы любопытных принципы карнавализованных жанров проявляются особенно отчетливо. Мезальянсы, обусловленные фамильярным контактом на площади и профанирующие снижения в этом эпизоде, присутствуют на всех уровнях образно-смысловых конструкций: от мелких зарисовок, выраженных словосочетанием, до содержания всего эпизода: спекулятор, приглашавший любопытных становиться на скамеечки за восемьдесят копеек, дабы лучше рассмотреть нос, был «почтенной наружности»; полковник, не увидевший нос и пришедший по этому в крайнее негодование, был не просто, а «заслуженный»; то «чрезвычайное», на

которое настроены умы просвещенного века, есть опыты магнетизма и танцующие стулья в Конюшенной улице; и «знатная дама», считающая возможным в феномене самостоятельно гуляющего носа узреть назидательный элемент для подрастающего поколения, так же, как и спекулятор, была «почтенной» [3, с. 66–67].

Но более того, весь эпизод с передвигающейся по городу толпой, который становится своеобразной кульминацией и результатом «путешествия» Ковалева, устанавливает совершенно ясные аллюзии на сам карнавал. Действо, устроенное гоголевскими персонажами, свободно разворачивается на улицах и площадях, его участники не созерцают, но непосредственно переживают происходящее, в нем отменены все законы, правила, иерархические структуры, регулирующие обычное течение жизни. Но «карнавальное действо», изображенное Гоголем, обладая практически всеми особенностями подлинного карнавала, не имеет главной, концептуальной его особенности. В отличие от подлинного веселого карнавального мира, обновляющегося в игре и смехе, мир повести не способен к обновлению, уродлив и безобразен (и без-образен). И в момент карнавального действия повести это становится очевидным. В своем произведении Гоголь, тонко воспроизводя практически все особенности и приемы карнавала, лишает его имманентного концептуального содержания. В результате происходит смещение образно-смыслового акцента: профанирующему развенчанию подвергается не косные основы мира, но мир сам по себе.

Моделируя карнавальное действо, а точнее, создавая его словесную травестию, Гоголь старательно избегает одной его важной особенности, благодаря которой, или посредством которой, в подлинном карнавале происходит переход к обновленной жизни. В «карнавале» повести совершенно не звучит смех, тот праздничный, универсальный и амбивалентный смех, направленный на самих смеющихся, который выражает становящийся, обновляющийся мир. Люд охвачен скорее противоположными чувствами. Это либо удивление «странной игре природы», либо «чрезвычайное недовольство» или даже «большое негодование». Смех здесь появляется на мгновение и тут же исчезает. Но это «камерный» смех, звучащий в салонах – глупый смех посетителей раутов, «любивших смешить дам» [3, с. 67]. Мир, изображенный Гоголем, неспособен смеяться, особенно смеяться над собой, и лишая его этой способности писатель отрицает его, отказывая ему в праве полноценного существования.

Сохраняя свою жанровую сущность, жанр мениппеи доходит до Гоголя, прошедши напряженный и пестрый путь развития почти в два тысячелетия. В этом еще одна, онтологическая особенность карнавального мироощущения, которое «обладает могучей животворной

преобразующей силой и неистребимой живучестью. Поэтому даже в наше время те жанры, которые имеют даже самую отдаленную связь с традициями серьезно-смехового, сохраняют в себе карнавальную закваску (бродило), резко выделяющую их из среды других жанров. На этих жанрах всегда лежит особая печать, по которой мы их можем узнать» [1, с. 123]. Острые ситуативные синкризы, исключительные и провоцирующие ситуации, переломы, катастрофы и скандалы, контрастные сочетания и т. п. определяют структуру многих произведений Гоголя. И теория карнавализованных жанров Бахтина вплоть до сегодняшнего дня остается одним из адекватных методов анализа не только отдельных произведений Гоголя, но и всего творчества писателя в целом.

Примечания

¹ Отсюда и «безликость» портретов Гоголя: он описывает форму носа, размеры бакенбардов, предметы туалета, но ни разу, например, глаза – «зеркало души».

² «Иван Яковлевич, зная форму, снял издали еще картуз и, подошедши проворно, сказал:…» [3, с. 470].

³ Здесь можно отметить разницу в функции идеи в литературоведческой концепции Бахтина и его философской концепции, представленной, например, такими работами, как «Автор и герой» и «К философии поступка». Как отмечается в некоторых исследовательских работах, «понятие идеи не является центральным в философии ... Бахтина» [6, с. 96].

1. Бахтин. М. Проблемы поэтики Достоевского.– М.: Советская Россия, 1979.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М.: Художественная литература, 1990.
3. Гоголь Н. В. Нос // Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 6 т.– Т. 3.– М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.– С. 43–70.
4. Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений в 4 т.– Т. 3.– М.: Мысль, 1994.– С. 421–500.
5. Роднянская И. Б. Художественный образ // Философский энциклопедический словарь.– М.: Советская энциклопедия, 1989.– С. 728–729.
6. Щитцова Т. В. Событие в философии Бахтина.– Минск: И. П. Логвинов, 2002.