

Наталья Невярович

**ГРОТЕСК И РИТУАЛЬНЫЙ СМЕХ В РЕЦЕПЦИИ
СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЫ
(ИСТОРИКО-ГЕНЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

Гротеск и смех – явления древние, своими корнями уходящие в архаические слои народного сознания и творчества. Их истоки лежат в области значений мифа, ритуала, мистерии, магии. И в то же время это категории современного художественного сознания. На различных этапах развития литературы и культуры они имели различную семантику, функции, художественное выражение. Гротеск и сегодня остается загадочной категорией, имеющей свойство проявлять порой неожиданные значения и коннотации в различных дискурсах. В пространстве смехового мира гротеск стал предметом исследования целого ряда выдающихся ученых, среди которых М. Бахтин, Ю. Борев, А. Гуревич, Б. Дземидок, А. Зверев, Д. Лихачев, Ю. Манн, В. Пропп, С. Юрков и др.

Амплитуда художественных значений категории гротеска включает комическое и трагическое, рациональное и иррациональное, логическое и абсурдное, сакральное и кощунственное. Современная литература и культура, переживающая кризис ратиоцентризма, в поисках новых художественных возможностей обращается к архаическим формам мышления и творчества, среди которых – миф, ритуал, обряд. В контексте этих категорий гротеск и смех обнаруживают генетическое родство. Оба явления принадлежат миру «становящемуся» (М. Бахтин), потенциально возможно, «иному» по отношению к рациональной логике современного мира. Гротеск выступает «ино-логикой» архаического мира, основой его художественного сознания и творчества. Реакутализация ритуального смеха в пространстве современного текста – одно из характерных явлений литературы переходного периода рубежа XX–XXI веков, нуждающихся в научном осмыслении. Природа и художественные функции реликтовых форм ритуального смеха и архаических матриц гротеска в современной русской прозе являются предметом исследования данной статьи.

В развитии категории гротеска как составляющей смеховой культуры учеными выделяются две ведущие традиции, по-разному формирующие концептосферу категорий «смех» и «гротеск». Первая из них – это классическая традиция, восходящая к аристотелевскому «канону», ставшему основой европейской эстетики и всей «официальной» литературы и культуры вплоть до начала XX века. Вторая – фольклорно-мифологическая, опирающаяся на архаические, до-рациональные формы художественного сознания, где гротеск выступал естественной логикой «незавершенного» (М. Бахтин) бытия. В логике аристотелевского риторизма

смех принадлежал области комического, эстетически погрешного, сатирически заостренного. В своей «Поэтике», характеризуя комический сюжет, Аристотель определяет смешное как некоторую «ошибку и безобразие, никому не причиняющее страданий, и ни для кого не пагубное». Аристотель выделяет «допустимые» и «недопустимые» ошибки в произведении. Им порицается «или невозможное, или нелогичное, или вредное для нравственности, или заключающее в себе противоречия, или идущее в разрез с правилами искусства» [1, с. 134]. Гротеск, представляющий картину мира в формах «невозможного», выпадает из канонической системы эстетических понятий как нарушающий ее законы. Аристотелевская теория дает обоснование явлению гротеска в искусстве как «без-образию» и «неправдоподобию» по отношению к природному соответствию. Этот подход определил принцип миметического детерминизма в определении смеха и гротеска в классической литературе и искусстве на многие века. Он закрепил гротеск в низовой нише комического, в статусе эстетической маргиналии.

XX век в свете новейших философско-эстетических теорий существенно расширил границы понимания смеха, гротеска и во многом изменил типологическую сходность этих категорий. «На протяжении всего XX века в литературе происходило радикальное расширение области комического (а тем самым – и семантики самого понятия смеха). И это все заметнее сказывалось на внутренней жизни жанров, на их соотносительности в границах различных художественных систем, на характере и качестве эстетического мышления» [7, с. 378–379]. По мнению А. Зверева, XX век, вопреки классическим представлениям, «сильно осложнил разграничение смехового и трагического начал в искусстве. Очень часто они выступают в некотором причудливом симбиозе, а подчас образуют и органичный синтез» [7, с. 384–385]. Амбивалентная природа смеха в литературе и культуре XX века, включающая широкий спектр некомических коннотаций, дает исследователям основание искать истоки его значений не в аристотелевской эстетике, а в более древних, стихийных формах сознания и творчества.

Природа гротеска в мифологическом сознании древних – проблема многовековой дискуссии. Считать ли естественную форму до-логического, мифопоэтического сознания и творчества древних архаической формой гротеска или же позиционировать его лишь как форму условности в искусстве? Можно ли считать смех древних аналогом современной формы эмоционально-сниженной оценочной реакции в том случае, если предметом осмеяния выступали сакральные явления? Классическая модель аристотелевского «смеха» не дает ответы на эти вопросы.

В решении обозначенной проблемы выделяются два различных подхода. По мнению одних ученых (А. Лосев [9; 10], О. Шапошникова [13]),

в мифологическом сознании нет места гротеску, а сакральное отношение к античным богам исключает комические средства их изображения. Мифы являлись и универсальной формой мировидения, и своеобразной методологией познания мира, воспринимаемого в поэтических конструкциях и образах. Такой мир был безусловной действительностью, а не художественным вымыслом. По утверждению А. Лосева, «миф вообще не есть поэтическая фикция и даже не есть поэзия вообще. Миф для мифически мыслящего субъекта есть нечто абсолютно реальное, а вовсе не вымышленное [9, с. 16]. Так, у Гомера, по наблюдению ученого, «не только реальные люди мыслятся ... как нечто объективное и невыдуманное. Даже боги, даже демоны, даже любые чудеса и невероятные события, – все это мыслится в эпосе реально существующим, а вовсе не результатом творческой фантазии или досужего вымысла поэта» [10, с. 124–125]. Эту позицию можно принять при условии, что гротеск понимается исключительно как вид условного в искусстве [13], категории «вторичной» художественной реальности, значительно более поздней по своей научной рефлексии.

Согласно мнению других ученых (М. Бахтин [2], А. Гуревич [6], Л. Карасев [8], В. Пропп [11], С. Юрков [14] и др.), мифологическое сознание гротескно по своей природе. Об этом же свидетельствует и ряд памятников мировой литературы, где почитаемые древними людьми боги изображены в снижено-комическом плане. Зачастую священное было выражено гротескными средствами, при том, что модус художественного полотна был далек от комического или сатирического. Примеры снижено-комического изображения богов наблюдается в древних памятниках разных народов («Лягушки» Аристофана, «Перебранка Локки» из «Старшей Эдды», «Ригведа» и др.). Эта тенденция справедливо отмечается учеными как универсальная для культуры древнего мира.

Смысл гротескной ситуации в изображении почитаемых богов ученые раскрывают по-разному. По мнению немецкого ученого О. Хёфлера, осмеяние направлено не на божественное существо (объект), а изображающего его актера (средство, способ изображения): «Смех, намеренное поношение и снижение неизменно направлены на изображение, заменяющее божество» [6, с. 334]. Комическое в такой трактовке ученого подается как антитеза нуминозному и не включается в природу религиозного сознания.

С точки зрения А. Гуревича, гротеск является неотъемлемой составляющей мифологического сознания. Ученый отмечает: «Чем архаичнее культура, чем менее дифференцированы отдельные ее формы, пребывающие в той или иной мере в состоянии исконной органичной слитности, тем более значимо смеховое начало в общем ее механизме и тем разительнее его своеобразие при сравнении с тем, что мы нынче

считаем комическим» [6, с. 331]. Гуревич исходит из посылки, что изображение богов в веригах человеческих страстей и пороков вовсе не означает их критику либо ослабление веры. Напротив, гротескное изображение свидетельствует о прочности веры: «...боги боятся критики тогда, когда их престолы шатаются, – пока же они всемогущи, насмешки над ними, высмеивание их пороков им не страшны» [6, с. 336]. Изначальная внеморальность богов противостоит ими же установленной человеческой морали. Эта нравственная свобода является подтверждением их могущества и особой природы. Комизм в таких текстах представляет «интегральную часть сакральной ситуации, и его надлежит понимать в качестве производного от нее» [6, с. 337].

Идею сопряженности сакрального и пародийного в изображении богов высказывает и О. Фрейденберг, которая полагает, что религиозно возвышенное может быть выражено и через стихии обмана и смеха. В таком смехе достигается апогей религиозного сознания. По логике исследователя, в пародии лежит усиление природы богов: «Пародия есть архаическая религиозная концепция «второго аспекта» и «двойника», с полным единством формы и содержания» [12, с. 497]. Мысль Фрейденберг о неразрывности сакрального и смехового в составе художественного образа во многом созвучна идее амбивалентности карнавального гротеска М. Бахтина [1, с. 31]. «В самом деле, карнавал, шутовство, пародия на священное не отменяет серьезного аспекта мира и не ставят его под сомнение: ведь все участники пародии и карнавала прекрасно знают, что лишь временно выворачивают серьезное на иную сторону, с тем, чтоб затем возвратиться к норме». А. Гуревич обобщает, что «все эти пародии, насмешки и профанации происходят внутри сакрального» [6, с. 338].

Идея неразрывности сакрального и смехового лежит в самой природе мифа, основой которого выступает архетип смерти-рождения. Он является стержневым для космогонических мифов – рождение космоса из хаоса – и календарных мифов – умирающего и воскресающего бога (природы, солнца). Обряд и ритуал реконструировали этот священный закон бытия, а участники религиозной мистерии ощущали себя сопричастными его благодатной силы. Истоки гротеска лежат в древней праздничной традиции, связанной с богом плодородия Дионисом (календарно она связана с днем весеннего равноденствия и началом нового года у греков), в последующих эпохах сохранился в масленичных играх (у восточных славян) и карнавалах (в Западной Европе) в канун Великого поста. Гротескные традиции смеховой, «вывороченной» действительности восходят и к римским сатурналиям, посвященным богу Сатурну и связанным с мифом о смерти старого и рождении нового года (зимнее солнцестояние, новый год у римлян). Отголоски «мира наизнанку», где господин и раб, живые и мертвые менялись местами, а царством правил шутовской король,

прослеживаются в рождественских праздничных традициях – святочных играх, разгульном веселье «ряженных», гаданиях, маскарадах.

Архаический ритуальный смех сопровождал акт смерти, рождения; в качестве магического «заклятия смехом» он «призывал» жизнь, следовавшую за смертью. Смех сопровождал обряд и инициации – духовного рождения «нового» человека, что нашло свое отражение, например, в свадебном обряде. Ритуальный смех являлся формой проявления сакрального «перехода» от смерти к жизни, предвосхищал, призывал и утверждал ее.

В современной литературе гротеск и смех выступают метакатегориями, связывающими архаику и современность, мифологические и прагматические модели сознания в художественном тексте. В современной русской прозе, как показывают наблюдения, реликтовые формы гротескно-смеховой культуры реализуются в трех основных тематических направлениях: во-первых, в вос/пересоздании мотивов и образов языческой мифологии (например, роман М. Вишневецкой «Кощей и Ягда, или Небесные яблоки», «Небесный меч»); во-вторых, в ре/демифологизации мифа об умирающем и воскресающем боге, в художественной эсхатологии (А. Слаповский «Первое второе пришествие», Ю. Буйда «Седьмой холм», «Чудо о Буянихе», В. Попов «Лучший из худших», О. Павлов «Конец века. Соборный рассказ», В. Ерофеев «Страшный суд», И. Стогов «Мертвые могут танцевать», М. Веллер «Б. Вавилонская» и др.); в-третьих, в ре/деконструкции архаичных ритуально-обрядовых форм (В. Войнович «Путем взаимной переписки» и др.). В современных историко-культурных и художественных условиях архаические формы гротеска и смеха получают новое значение. Одновременно гротескно-смеховое является своеобразной архетипической культурной матрицей, в контексте которой современные ценности получают новый ракурс освещения. В формате небольшой статьи мы остановимся на функциях гротеска и ритуального смеха в дилогии М. Вишневецкой.

Роман «Кощей и Ягда» (2004 г.) стал номинантом премии «Российский букер-2004» и победителем «Студобукера», студенческого варианта конкурса. Вторая часть дилогии «Небесный меч» вышла в 2006 году. Дилогия представляет собой попытку реконструировать пра-славянский мир на основе фольклорно-мифологических реликтов. Вишневецкая соединила космогонические и героические циклы мифов с историко-художественной версией жизни славянских и североевропейских племен в середине первого тысячелетия нашей эры. В интервью С. Юренину Марина Вишневецкая прокомментировала: «Я решила вообразить, что у меня за плечами – у меня, человека русской культуры, – стоит такая же богатая мифология, какая стоит за плечами любого грека, равно как и всякого скандинава, индуса, немца. Мифология эта на стыке первого и

второго тысячелетия уже была спрессована в некую эпическую поэму. В мою же задачу входит бережно и скрупулезно эту поэму пересказать, разве только сюжет мне предстоит развить, кое в чем усложнить. Я пользовалась мифологией соседних, прежде всего балтийских народов. Я искала остатки славянской мифологии в сказках, былинах» [15].

В первом опыте «русского фэнтези» автор исследует комплекс философских проблем, среди которых ведущей является природа взаимоотношений «богов и их людей». Сюжетная линия романа рассказывает о жизни в праславянском языческом Селище, о князе Родовите и его народе, о поклонении языческим богам и вероотступничестве, о покровительстве и мести богов. Центральной темой романа является беззаветная любовь княжеской дочери Ягды и Кошея, пленного мальчика, сына убитого в бою князя-степняка. Его имя «Кошей» и означает «пленник».

«Мир людей» и «мир богов» в романе созданы различными художественными техниками. «Мир людей» отображен традиционными эпическими средствами. «Мир богов» – иной, контрастный по отношению к земной жизни, требует иных художественных возможностей. Средством поэтизации божественного «иномирия» выступает гротеск, сознательно нарушающий миметический принцип отображения действительности. В мифопоэтическом дискурсе романа гротеск выполняет экуменическую функцию – отображения всеединства мира, с причудливостью его сочетаний, что соотносимо с безграничностью могущества богов. Образный аспект сакрального повествования в романе подтвержден его «вторым аспектом» – смеховым. Боги порой представлены в сниженном плане. Так же, как и «их люди», они показаны аморальными, трусливыми, мстительными, жадными, коварными. Однако внеморальность богов лишь усиливает их божественный статус. Функция смехового гротеска реализуется в художественной реконструкции сакрального начала, традиционно включающего в себя гротескно-смеховой аспект.

В двойном модусе сакрального отображения представлен весь пантеон славянских богов. Верховный бог Перун, «долгоносый и глухой метатель молний», показан стариком, оглохшим от своей «работы», постариковски уставшим от былых сражений и успокоенным своим верховенством. Перун, «комплексует» по поводу утраты былой силы, испытывает тайное соперничество с Велесом, некогда похитившим его жену Мокошь, и по-человечески, по-мужски, радуется, когда удается одержать над ним победу в бою. Мокошь, богиня смерча, вихря и владелица веретена для скручивания нитей судеб, изображена интригующей женщиной, с присущей ей ревностью, завистью, переменчивостью настроения. Чета верховных богов живет в «небесном саду», вкушает «тучные ароматы жертвенных приношений» и яблоки с «дерева жизни».

Поверженный Перуном божественный брат Велес обитает в подземном царстве. Он хром, безобразен; его громадное тело местами покрыто шерстью, местами чешуей, правой ногой он оставляет след медвежий, а левой – кабаний. Зооморфный характер образа отражает связь божества с земным, телесным, низменным, греховным началом. Велес мстителен, он мечтает захватить небесный трон и отвратить от поклонения небесным богам людей, и это в романе ему на время удается сделать. Его свита – это бесчисленная, фантастическая в своем разнообразии болотная нечисть.

«Боги и их люди» очень похожи друг на друга. Гротескная тропика при создании персонажей божественного «иномирия» опирается на три основных гротескных конструктивных принципа. Первый, – соединение в образах небожителей человеческого и божественного начал (таковы Перун, Дажьбог, Симаргл, Свабогр). Второй – слияние субъекта и его деяния (например, образ Мокоши является опредмеченной метафорой ее божественной функции – прядения нити судьбы). Третий, – соединение в божественном образе человеческого и животного начал (такова структура образов Велеса и его «отпрысков»). Смеховые коннотации в отношении к верховным богам подчинены мифопоэтическому принципу пародийного дублера сакрального. Смех в изображении пантеона богов у Вишневецкой имитирует его древние ритуальные функции и выполняет мифотворческие задачи, но не сатирические или комические.

Божественные «отпрыски» – Жар, Коловул, Лихо – лишь отчасти напоминают о могуществе их родителей, их образы созданы средствами иронического гротеска. Жар, рожденный от земной женщины княгини Лиски и похитившего ее бога Велеса, – чешуйчатый длинномордый огнедышащий змееныш, сочетающий человеческие черты характера и облик Змея («ребеночек змееморденький»). Жар по-человечески честолюбив, амбициозен; по-животному похотлив и чревоугодлив. Трусливость Жара, постоянное желание прибегнуть к помощи отца, закрепляют за ним гротескную характеристику «недобога» и «недочеловека». Змей – хтоническое существо, образ космогонических мифов, олицетворение первоначального хаоса. В европейской традиции дракон считался символом зла. В романе Вишневецкой гротеск позволяет реализовать и иронические коннотации грозного образа – это образ змея-неудачника.

Лихо и Коловул – божественные отпрыски Велеса и Мокоши – двойняшки «величиной со скалу». Дочь Лихо – «размером с коня одноглазая великанша», мечтающая о нежности со стороны ее брата; сын Коловул – человек-волк, похотливый оборотень. Оба они показаны как грозные, но глуповатые создания. Они по-детски покорны родителям, примитивны в своих чувствах и поступках. Их устрашающий внешний облик гротескно контрастирует с внутренним инфантилизмом. Используя

гротеск, автор с кинематографической выразительностью фиксирует моменты превращения Коловула. В ряде эпизодов перед нами двуприродное существо с частями тела волка и человека: «Из шерсти, как круглый лесной орех выступает из скорлупы, вдруг появилось лицо, а из передних лап руки» [3, с. 66]. Отпрыски Велеса воссозданы средствами гротеска, в их отношении смеховое начало проявляет комические, иронические коннотации. Эпигоны богов показаны слабыми и ничтожными, что отображает процесс ослабления взаимной связи «людей и их богов».

В медиальном пространстве романа, на границе «мира людей» и «мира богов» обитают герои-медиумы, которым волею провидения открыты оба мира. Их предназначение – осуществлять духовную (поэт Ляс) либо физическую (герои Ягда и Кощей) связь между мирами. Юные влюбленные Кощей и Ягда, посягнувшие на небесные яблоки из божественного сада, превращаются в живых мертвецов («жив как мертв»), утрачивая человеческие свойства. Медиальная природа героев соотносима с гротескной поэтикой образов. Из светлых, преданных друг другу и готовых к подвигу во имя любви героев былинного эпоса они превращаются в собственных антиподов. Теперь это хрестоматийные сказочные образы зла и сердечного холода. Волею богини Мокоши влюбленные, мечтавшие о вечной любви, наказаны вечным безлюбием. Они дерзко возжелали вечности, не оценив, что истинная любовь – замена вечности для человека. Эта идея выражена в священной песне поэта-гуслиря Ляса: «Любовь нам дают бессмертные боги. / С любовью и мы на время бессмертны. / А большего не дано человеку. / О лучшем он и мечтать не смеет» [3, с. 298].

Пограничный характер образов, принадлежащих одновременно царству живых и мертвых, определяет и их сказочные функции: Яга – сопровождает героев в царство мертвых, а Кощей из «кромешного» мира охраняет заветный дуб с иглой его смерти от посягательств со стороны земного героя. Гротескные образы главных героев имеют трагические коннотации. Смеховое начало, традиционно сопровождающее переход от смерти к жизни, здесь отсутствует. Здесь, в царстве смерти (прежде всего духовной), действует «запрет смеха» (В. Пропп) [11, с. 217].

Таким образом, в современной художественной реконструкции языческого мифо-мира древних славян гротеск и ритуальный смех становятся поэтическими средствами, которые отображают отношения «мира людей» и «мира богов». Смеховое начало выступает поэтическим двойником сакрального в изображении священного для героев пантеона верховных богов. Коннотации комического, иронического сопровождают гротескные образы божественных отпрысков, «недо-богов». Трагическое в структуре гротеска отображает духовную гибель главных героев, утрату их принадлежности земному и божественному миру. Рецепция реликтовых

форм смеха и выражающего их архаического гротеска выполняют функцию реконструкции праславянского мира накануне ослабления язычества. Обращение современной прозы к ритуальному смеху отображают актуальные аспекты художественного и общественного сознания на рубеже третьего тысячелетия.

1. Аристотель об искусстве поэзии. М.: Худож. лит., 1957.– 184 с.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд.– М.: Худож. лит., 1990.– 543 с.
3. Вишневецкая М. «Кощей и Ягда, или Небесные яблоки».– М.: НЛЮ, 2004.– 312 с.
4. Вишневецкая М. Небесный меч // Новый мир.– 2006.– № 11.– С. 56–78.
5. Войтович В. Українська міфологія.– К: Либідь, 2002.– 664 с.
6. Гуревич А. К истории гротеска. О природе комического в «Старшей Эдде» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка.– 1976.– Том 35.– № 4.– С. 331–342.
7. Зверев А. Смеховой мир // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века.– М.: ИМЛИ РАН, 2002.– С. 278–407.
8. Карасев Л. В. Философия смеха.– М.: Изд-во РГГУ, 1996.– 214 с.
9. Лосев А. Античная мифология в ее историческом развитии.– М.: Учпедгиз, 1957.– 620 с.
10. Лосев А. Гомер.– М.: Учпедгиз, 1960.– 350 с.
11. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне).– М.: Лабиринт, 2006.– 256 с.
12. Фрейденоберг О. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам, 6 (Ученые записки Тартуского гос. университета, вып.308). Сборник научных статей в честь Михаила Михайловича Бахтина (к 75-летию со дня рождения) / Отв. ред. Ю. Лотман.– Тарту, 1973.– С. 490–497.
13. Шапошникова О. Гротеск – вид условной выразительности // Культурологические аспекты теории и истории русской литературы.– М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978.– С. 19–29.
14. Юрков С. Гротеск в мифологическом сознании русского средневековья // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. Серия «Мыслители». Вып. 8.– СПб.: Изд-во С.-Петербургского философского общества, 2001.– С. 300.
15. Юренин С. Поверх барьеров. Эфир радио свобода от 28.09.2004. <http://www.svoboda.org/programs/OTB/2004/OBT.092804.asp>