

Современная литература – это огромный палимпсест, сквозь истершиеся слои которого проступают тексты прошлых эпох. В своих истоках категория смеха прочно связывается с именем Аристотеля, автора «Поэтики», положившего начало рефлексии над такими философско-эстетическими понятиями, как «комическое» и «смех». Обращение к аристотелевскому тексту в рамках постмодернистского романа осуществил известный итальянский культуролог, теоретик и практик литературы постмодернизма Умберто Эко в своем романе «Имя розы» (1980). Аристотелевский текст стал основой интриги романа, проводником семиотических идей ученого и «героем» его произведения в качестве реконструированного текста Аристотеля. По замечанию известного семиотика Ю. Лотмана, друга и единомышленника итальянского ученого, роман представляет собой «перевод семиотических и культурологических идей Умберто Эко на язык художественного текста» [5, с. 658].

Исследуя проблему смехового мира в литературе XX века, литературовед А. Зверев отмечал, что «до появления «Имени розы» не было столь смелых дополнений концепции Аристотеля» [4, с. 379]. Зверев находил примечательным сам характер «гипотетической реконструкции не дошедших до нас аристотелевских страниц» [4, с. 378]. Классическое определение смешного у Аристотеля опирается на миметический принцип: это некое нарушение природного порядка без негативных последствий: «смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» [2, 1449а]. Мысли Аристотеля о природе смешного емко, но весьма сжато изложенные в его бессмертной «Поэтике», на протяжении веков питали легенду о второй, утраченной части его фундаментального труда, всецело посвященной теории комедии, симметричной поэтике трагедии. Эта легенда стала путеводной нитью романа У. Эко.

«Имя розы» – роман многоуровневый, в котором пересеклись детектив и историко-философский роман, однако интеллектуальным ядром произведения выступает комплекс семиотических идей, облеченных в захватывающие художественные образы. Детективная канва романа – это цепочка загадочных убийств в средневековом бенедиктинском аббатстве на севере Италии. Для их расследования с тайной миссией сюда приглашен францисканский монах-инквизитор Вильгельм Баскервильский со своим послушником Адсоном из Мелька. Внутримонашеские события тесно переплетены с историческими катаклизмами этой эпохи: соперничество за власть между папой Иоанном XXII и императором Людвигом Баварским, разгоревшаяся религиозная

война в Италии, внутреннее церковное противостояние, развернувшееся вокруг вопроса бедности и богатства Христа; соперничество орденов Св. Бенедикта и Св. Франциска, борьба инквизиции с ересью и свободным толкованием Библии и многое др. Все это угрожало средневековому церковному мироустройству в самый канун судьбоносных перемен эпохи Возрождения.

Внутренним сюжетным стержнем романа является поиск некоей книги, опасной настолько, что ее обнаружение могло бы сотрясти основы средневековой догматики и привести христианский мир к хаосу. Такой мощью и притягательностью для средневекового теологического мира обладал лишь авторитет Аристотеля. Ю. Лотман отмечает, что существование второй книги поэтики Аристотеля, посвященной комедии, на протяжении веков подвергалось сомнению, к ней относились, как некому научному мифу, до тех пор, пока в 1839 году в Париже была открыта рукопись X века, содержащая фрагмент сочинения Аристотеля на эту тему

Мотив утраченной и вновь обретенной рукописи – один из «сакральных» в современной литературе, восходящий к исходному принципу постмодернизма – «мир как текст» (Ж. Деррида). Только «текст» в современном хаосе тотального сомнения вызывает относительное доверие постмодернистов, для которых он выступает и некоей реальностью, и структурой сознания, и аналогом истины.

Обращаясь к роману У. Эко «Имя розы», А. Зверев выделяет его центральную идею: «смех – это вызов догматизму в любых его проявлениях» [4, с. 378]. Ученый убежден, что так прочитать Аристотеля мог только писатель современной эпохи. «И дело не только в незримом присутствии Бахтина, подсказавшего такой поворот мысли, но скорее – в самом сближении смеха и «серьезных» материй» [4, с. 378].

Идеи Бахтина о смеховой культуре средневековья, теория карнавала оказали влияние на современное гуманитарное сознание, вызвав плодотворную дискуссию как со стороны сторонников, так и оппонентов. Согласно бахтинской концепции карнавального смеха, амбивалентная природа смеха является универсальным механизмом освобождения сознания, победы над страхом смерти и способом возрождения к жизни. Развернутая панорама этой концепции представлена им на примере творчества Франсуа Рабле в контексте смеховой народной культуры средневековья. Умберто Эко, как специалист по средневековой культуре, глубокий знаток аутентичных текстов, безусловно, испытал обаяние идей Бахтина, а как теоретик постмодернизма донныне в той или иной форме исповедует идеи карнавализации и диалогизма. Роман «Имя розы» – это

своеобразная дискуссия с учителем вокруг целого ряда семиотических идей, и, прежде всего, проблемы природы и функций смеха в средневековой и современной культуре.

Отталкиваясь от концептуальных положений теории смеха Бахтина, С. С. Аверинцев выдвигает свои аргументы и переводит вектор проблемы в аспект соотношения смеха и свободы. Без учета полярных Бахтину аргументов в современном литературоведении уже невозможен анализ категории смеха. Основной контр-тезис ученого гласит, что смех не равен свободе: в точке абсолютной свободы смех невозможен, ибо излишен («Христос никогда не смеялся»); и далее – освобождение совпадает не со смехом, а с его прекращением. Смех и насилие становятся альтернативными координатами в понимании многих исторических форм карнавала (опричнина Ивана Грозного, смех при аутодафе и др.), который ученым мыслится как трагический.

Полярность понимания карнавала – от всевозрождающего до кровавого – определяют мениппейное начало современной литературы, которая активно включает трагедийные аспекты смеха, исследуя его в контексте проблем свободы и насилия, добра и зла, светлого и темного начал в человеческой природе. Эти полюса в контексте широкой дискуссии средневековой и современной науки нашли свое отображение в романе Эко «Имя розы».

Трактовка смеха у Эко, полагает Ю. Лотман, во многом соотносима с идеями Бахтина, а также содержит следы работ Хейзинга («Осень средневековья»), Х. Г. Кокса («Праздник шутов») и др. Вместе с тем, медиовист Эко, не всегда следует бахтинскому пониманию возрождающе-оптимистического смеха. Ученый помещает на страницах своего романа документальные свидетельства, отражающие проявления трагического карнавала во время инквизиторских дознаний, сожжений еретиков, подавления народного восстания, саркастической дискуссии между религиозными орденами и др. Карнавал ставит все «вверх тормашками», и это как нельзя более точно отображает сам дух эпохи многочисленных «ересей» и способов их подавления.

Историческая ситуация, избранная Эко в соответствии с замыслом произведения, очень точно датируется ноябрем 1327 года. В комментарии к роману «Заметки на полях «Имени розы»» автор поясняет выбор хронотопа не столько временем, сколько историческим моментом появления определенных идей, без которых была бы невозможна реализация задуманной семиотиком Эко идеи произведения. Такими отправными координатами эпохи являются идеи о знаковой природе познания.

Главный герой Вильгельм Баскервильский – средневековый семиотик, инквизитор (от лат. «исследователь»), который пользуется дедуктивным методом, читая мир, как книгу, по знакам. «Такие качества, – пишет Эко, – можно встретить только у францисканцев, и то после Роджера Бэкона. В то же время разработанную теорию знаков мы находим только у оккамистов. Вернее, раньше она тоже существовала, но раньше интерпретация знаков носила чисто символический характер, либо видела за знаками одни идеи и универсалии. И только от Бэкона до Оккама, в этот единственный период, знаки использовались для изучения индивидуализаций» [7, с. 612].

Расследуя цепь жестоких убийств в монастыре, средневековый детектив Вильгельм приходит к выводу, что все жертвы имели отношение к некоей засекреченной греческой книге, надежно спрятанной в библиотеке. Тайной библиотечного лабиринта владел лишь старейший монах слепой Хорхе – неусыпный страж главного догмата аббатства: монах никогда не смеется.

На пути к книге Вильгельм неоднократно следовал «ложными» ходами и версиями. Сон его послушника Адсона подсказал выход из запутанного лабиринта версий. Погрузившись в сон во время мессы, Адсон перенесся в фантастически-пародийный мир, где службу правят животные в монашеском облачении. Как догадался Вильгельм, сон Адсона был организован по структуре и системе образов «Киприанового пира» – анонимного памятника «смеховой культуры» средневековья, популярного текста «вывороченной Библии». Месса в образах бестиария, при всей карнавальной фривольности, является давней традицией. Сон молодого послушника Адсона помогает Вильгельму переосмыслить реальность по законам смехового текста. Он полагает, что «перевернутый мир» смехового памятника способен не только объяснить, но и генерировать реальность: «если все события, развернувшиеся в монастыре, вращаются вокруг некоторой рукописи, а кажущийся хаос этих событий организуется с помощью «Киприанового пира», то не следует ли предположить, что эта сатира имеет какое-то отношение к искомой рукописи» [5, с. 659]. Так смеховой код текста подсказывает направление действия героев романа в поисках истины.

Разгадка кодов библиотечного лабиринта приводит Вильгельма к рукописи – второй части «Поэтики» Аристотеля, посвященной смеху. Страж текста Хорхе в центре библиотечных туннелей уже поджидает талантливого оппонента как свою последнюю жертву. Их дискуссия о природе смеха – идейный эпицентр романа.

Знаковая природа смеха в постмодернистском романе Эко раскрывается в своеобразной системе концептов-координат, представляющих два альтернативных типа ментальности – «закрытого» и «открытого», представленных в образах Хорхе и Вильгельма. В их отношении к смеху раскрываются два противоположных типа мировоззрения.

Хорхе считает смех источником сомнения и врагом истины: «Душа спокойна только когда созерцает истину и услаждается сотворенным добром; а над добром и над истиною не смеются. Вот почему не смеялся Христос. Смех источник сомнения» [7, с. 152]. Хорхе категоричен: «Сомнения надлежит приглушать, а не разрешать» [7, с. 153]. Смеющийся, с его точки зрения, как бы декларирует свой разрыв с Богом: «Предаваясь смеху, безрассудный тем самым провозглашает “Deus non est”» («Бога нет» – *Н. Н.*) [7, с. 153]. Смех, в понимании Хорхе, отражает животное, демоническое в человеке: «Смех сотрясает тело, искажает лицо и уподобляет человека обезьяне» [7, с. 151].

Смех для Вильгельма связан с «миром подвижным, творческим, с миром, открытым свободе суждений» [5, с. 663]: «Я не согласен, преподобный Хорхе. Господу желательно, чтобы мы упражняли свои рассудки на тех неясностях, относительно коих Священное Писание дает нам свободу размышлений. <...> ради избавления от абсурдных предпосылок – смех может составить собой самое удачное средство. Часто смех служит еще и для того, чтобы наказывать злоумышленников, выставляя напоказ их слабоумие» [7, с. 154]. Вильгельм заявляет: «Обезьяны не смеются, смех присущ одному человеку, это признак его разумности» [7, с. 151].

С проблемой смеха связан и вопрос о правомерности творчества. Для Хорхе творчество – искажение истины, вследствие ее осмеяния. Для Вильгельма творчество – путь восхождения к истине: «Свободное комбинирование деталей в новых, запрещенных для существующих моделей культуры сочетаниях есть творчество <...> Но если мир, данный человеку, отражается в системе знаков, то творчество, создавая новые, неслыханные знаки, дестабилизирует старый мир и творит новый. Поэтому у творчества два лица: смех и мятеж. Родство их раскрывается в общем слиянии в стихии карнавала», – пишет Лотман [5, с. 622].

Эко в дискуссии двух средневековых интеллектуалов Хорхе и Вильгельма использует целый арсенал цитат из книг античных и средневековых авторов, сторонников и преследователей смеха: Апулея и Лукиана, Тацита, Кальпурния Писона, Плиния младшего, Синесия из Кирены Павлина Ноланского, Климента Александрийского, Гильдеберта,

Иоанна Солсберийского, св. Бернарда, св. Евфраима, и даже ветхозаветного Екклесиаста, признававшего «правомерность молчаливого смеха: веселия спокойной души» [7, с. 152]. В цитатном поединке героев воссоздана научная проблема смеха в истории мысли средневековья и реализован постмодернистский принцип интертекстуальности.

Высшим авторитетом в научном споре становится Аристотель. Один из монахов свидетельствует в романе: «Аристотель говорит о смехе как о хорошей вещи и проводилище истины» [7, с. 129]. Аристотель, в реконструкции медиевиста-семиотика Эко, пишет: «Смешное рождается от уподобления лучшего худшему и, наоборот, от неожиданного обмана, от всего невозможного и противоречащего законам природы, от незначительного и непоследовательного. От принижения характеров, от употребления площадных и непристойных пантомим, от нарушения гармонии, от выбора наименее достойных вещей. Затем покажем, как смешное в речи происходит от двусмысленности, то есть от употребления сходных слов для различных вещей и различных слов для сходных вещей, от заикания и пуганицы, от игры словами, от уменьшительных слов. От погрешностей выговора и от варваризмов...» [7, с. 557]. В этих механизмах создания комического отражен опыт и современной науки.

Борьба за смех в романе соотносится с образом лабиринта. Смех в романе Эко на сюжетном и семиотическом уровне связан с лабиринтом. Лабиринт – эмблема постмодернизма. Он предполагает некую загадку, своеобразный код, отсутствие единственного и непогрешимого логического пути. Чтобы ввести этот знак в образную структуру произведения, Эко пришлось проработать все имеющиеся в истории культуры разновидности лабиринта, но все они были без крыши, что не подходило для книгохранилища. Библиотека-лабиринт, в деталях описанная в романе, – детище Эко, хотя в самой идее, безусловно, присутствуют интертекстуальные следы «Вавилонской библиотеки» Х. Л. Борхеса. По замыслу автора книга о смехе должна была быть запрятана в сердце такого лабиринта, а путь к ней засекречен множеством кодов, разгадать которые сможет лишь обладатель особого склада мышления, в книге это Вильгельм, владеющий «дедуктивным методом».

Для современного сознания показательным является и переосмысление мифологических персонажей, принадлежащих «лабиринту». С этих позиций Хорхе, уничтожающий на пути к книге о смехе всех, кто вступил в лабиринт, соотносится с Минотавром, а Вильгельм – с Тесеем, кстати, в его руках и нить Ариадны, заблаговременно привязанная к началу библиотечного лабиринта.

В чем же причина создания лабиринта, призванного похоронить рукопись Аристотеля? Хорхе признается: «Если эта книга стала бы предметом вольного толкования, пали бы последние границы <...> из этой книги могло бы народиться новое, сокрушительное стремление уничтожить смерть путем освобождения от страха. А во что превратимся мы, греховные существа, вне страха, возможно, самого полезного, самого любовного из Божьих даров?» [7, с. 565].

Таким образом, обращение к проблеме смеха для современного романа не случайно. Смех выступает знаком «открытости» и соотносится с самой природой постмодернизма. В трактовке семиотика У. Эко концепция смеха выстраивается вокруг ключевых для современной семиотики постмодернистских знаков, таких как «сомнение», «текст», «лабиринт», «библиотека». Смех выступает знаком открытого типа ментальности, отстаивающей возможность творчества, познания через сомнение и анализ, признающей право на ошибку. Смех является способом преодоления догматизма, инструментом которого становится ирония и самоирония. Вопрос о соотношении смеха и свободы У. Эко решает на уровне универсалий сознания бытия, и в этом смысле ученый является последователем Бахтина. Смех – это способ освобождения от страха и, значит, от всего, что способствует удержанию сознания в параметрах «закрытости» – монологизма, догматизма, непогрешимости, присвоения права на окончательность истины.

1. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин. Личность и творчество Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Т. 1 / Сост. и коммент. К. Г. Исупова. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 468–483.
2. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч.: В 4-х т. – Т. 4 / Пер. с древнегреч.; Общ. ред. А. И. Доватура. – М.: Мысль, 1983. – С. 645–680.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. литература, 1965. – 543 с.
4. Зверев А. М. Смеховой мир // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – ИМЛИ РАН, 2002. – С. 378–407.
5. Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. Заметка на полях «Имени розы». Эссе / Пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб.: Симпозиум, 2000. – С. 650–659.
6. Нев'ярович Н. Ю. Справа Хорхе, або Де вихід з лабіринту // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2004. – № 7. – С. 15–17.
7. Эко У. Имя розы. Заметка на полях «Имени розы». Эссе / Пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 667 с.

Виктория Вершина

БАЛАГАННЫЕ МОТИВЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Пов'язані із сміховою народною культурою балаганні мотиви в елітарній культурі «Срібного століття» розглядаються як прояв суперечливості епохи.

Ключові слова: сміхова культура, балаганні мотиви, «Срібне століття». *Связанные со смеховой народной культурой балаганные мотивы в элитарной культуре «Серебряного века» рассматриваются как проявление противоречивости эпохи.*

Ключевые слова: смеховая культура, балаганные мотивы, «Серебряный век».

Related to the risorial folk culture show-booth reasons in the elite culture of the «Silver age» are investigated as a display of the contradictions of the epoch.

Keywords: risorial culture, show-booth reasons, «Silver age».

Для обозначения периода конца XIX–начала XX вв. в русской культуре в равной мере применяются понятия «русский религиозный ренессанс», декаданс и «Серебряный век». Понятие «Серебряный век» только в последние годы стало восприниматься как терминологическое обозначение конкретно-исторического феномена в культуре России конца XIX–начала XX вв. [6]. О. Ронен ус-матривает его «надуманность» и «фальшивость», ссы-лаясь на слова Г. П. Струве и Р. О. Якобсона о понятии «серебряный век» как «неверном и вульгарно искажающем его характер, который был веком великого художественного эксперимента». Как показывает О. Ронен, «ренессанс и серебря-ный век не только разные понятия, но даже и противоположные друг другу с точки зрения ценностного суждения о творческой мощи данной культуры» [20, с. 122]. Бердяев же, характеризуя русскую культуру, пользовался следую-щими терминами: «ренессанс» и «золотой век» [4, с. 8; 2, с. 63]. Термином «декаданс» принято обозначать кризисные феномены в культуре, настроения пессимизма и упадка. Ощущение декаданса культуры вообще можно считать бесспорной особенностью данного периода, надвигающегося ее кон-ца (что было свойственно всей европейской культуре того времени). В этом же русле принято отмечать как основную типологическую черту русской религиозной мысли - катастрофизм мира [19, с. 30]. Использование данных неоднозначных, даже в определенной степени противоречивых понятий по отношению к одному и тому же времени свидетельствует о его полисемантической, глубине и масштабе художественных и философских поисков.