

Л.Б.Переверзев

АЛЬКОФРИБАС НАЗЬЕ У СЕБЯ ДОМА

В третьем номере журнала опубликована статья Л.Б.Переверзева о замечательном советском филологе Михаиле Бахтине, чьи литературоведческие труды, помимо их огромной историко-теоретической ценности, могут служить блестящим образцом разработки основ науки о творческом чтении. В упомянутой публикации речь шла о принципах эстетических отношений между читателем, автором и художественным текстом. О том, как эти принципы могут быть применимы к постижению конкретного произведения – романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (первая книга которого вышла 450 лет назад), рассказывается в публикуемой ниже статье, посвященной монографии М.Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса».

Найти нужный дом, проникнуть внутрь и как следует познакомиться с его обитателем оказалось возможным лишь после долгих странствий и стараний – настолько нелегких, что многие останавливались на полпути и отказывались от дальнейших попыток достичь поставленной цели. Забавно, что сам хозяин дома никаких намеренных препятствий тому не чинил и местопребывания своего отнюдь не скрывал. Зато всяческие поддразнивания, розыгрыши и веселые мистификации подстерегали к нему приближавшихся на каждом шагу, вернее – на каждом слове, причем слова тоже подвергались обращению крайне вольному. Так и достопочтенный сочинитель «Алькофрибас Назье, извлекатель квинтэссенции», значившийся на титульном листе «Повести об ужасающей жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля», возник их перестановки букв французского написания имени Франсуа Рабле.

Народный автор

Он вообще был изрядным шутником и весельчаком, этот Алькофрибас, - данное свойство вот уже четыреста лет подряд обеспечивает ему прочный успех у читающей и смеющейся вместе с ним публики, но приводит в смущение и даже негодование тех, кто смеяться не умеет или не хочет. Знаменитой книгой своей он также доставил массу неудобств и трудностей «серьезным» критикам, пытавшимся анатомировать природу его сочинения, объяснить причину его необыкновенной жизненности в веках и отвести ему точно определенное место в литературном табеле о рангах. Усилия их были тщетны.

Странное дело, ведь в романе Рабле, где рассказы о невероятных приключениях сказочных великанов (запросто гулявших по парижским улицам и даже посещавших философские диспуты) прозрачно намекали на некогда злободневные события и лица, нет ни таинственной фабулы, ни запутанного сюжета, ни нарочито темных мест, написанных с применением специального шифра и предназначенных лишь для горстки посвященных. Но поколения ученых литературоведов, а с ними и немало умудренных читателей останавливались в тяжелом недоумении перед содержанием и формой этого удивительнейшего произведения – оно никак не укладывалось ни в жанровые рамки, ни в композиционно-стилистические требования, ни даже в нормы литературного языка, принимаемые в качестве обязательных для всех видов изящной словесности. По крайней мере так продолжалось более трехсот лет подряд, начиная с эпохи классицизма и кончая критическим реализмом XIX столетия.

В XX веке положение становится иным. Интерес к Рабле резко возрастает, современное искусство восстанавливает в правах ряд типичнейших для него мотивов, образных представлений и выразительных средств – достаточно назвать всемирно известного режиссера и драматурга Бретоляда Брехта или Ярослава Гашека с его прославленным «Бравым солдатом Швейком». Актуальной делается проблема научного объяснения раблезианской эстетики, поиска ключа, открывающего ее логику, строй и смысл.

Далее всех продвинуться а этом пути удалось М.М.Бахтину, чья монография о создателе «Гаргантюа и Пантагрюэля» признается сегодня не только важнейшим вкладом в мировую раблезиистику, но и небывало зорким проникновением в глубинные принципы народного творчества. Собственно говоря, первое здесь прямо вытекает из второго: Рабле, как убедительно показывается Бахтиным, есть писатель по преимуществу народный, не только соприкасающийся с фольклорной стихией (так ведь поступали и те, кто видел в ней лишь «сырой материал» для «облагораживающей обработки»), но в стихию эту непосредственно погруженный, в ней пребывающий и чувствующий себя в ней как рыба в воде. Отделяя его творение от родной для него среды, рассматривая написанное им с точки зрения более позднего по времени профессионального искусства, уже существенно ослабившего свою связь с фольклором, мы просто утрачиваем способность что-либо там понять.

Довольно долго, к сожалению, так и происходило. «Отсюда, - говорит Бахтин, - особое одиночество Рабле в последующих веках: к нему нельзя подойти ни по одной из тех больших и проторенных дорог, по которой шло художественное творчество и идеологическая мысль буржуазной Европы в течение четырех веков, отделяющих его от нас». Но ни о каких иных подходах до сравнительно недавних пор не думали: обусловленное этим грубейшее искажение эстетической перспективы делало невозможным правильное прочтение текста «Гаргантюа» и оценку его непреходящего значения как для нашего, так и для будущего времени.

Бахтин восстанавливает нужную перспективу, очищая ее от односторонне-предвзятых наслоений и выдвигая на передний план фольклорные источники знаменитого романа. «Если Рабле кажется таким одиноким и непохожим среди представителей «большой литературы» последних четырех веков истории, то на фоне правильно раскрытого народного творчества, напротив, - скорее эти четыре века литературного развития могут показаться чем-то специфическим и ни на что не походим, а образы Рабле окажутся у себя дома в тысячелетиях развития народной культуры».

Именно так и строится вся методология Бахтина; он не столько расшифровывает, истолковывает или разъясняет нам подлинного «Пантагрюэля», сколько развертывает перед нами тот контекст, в окружении которого с детства знакомый и, казалось бы, уже ничего неожиданного в себе не таящий текст романа буквально взрывается совсем новым смыслом и сам собой обнаруживает свою дотоле неведомую нам подлинность.

В чем же она состоит?

Карнавализация

Бахтин шаг за шагом подводит нас к постижению эстетики Рабле, указывая и описывая прежде всего почву, ее породившую, - народное смеховое творчество; более конкретно – народную смеховую культуру Средних веков и Возрождения, а еще точнее – культуру карнавала.

В жизни средневекового горожанина карнавал играл важнейшую роль: многодневные празднества с песнями, музыкой, танцами и прочими шумными увеселениями, пиршествами, балаганами, кулачными боями, уличными

шествиями и площадными действиями были эмоциональной отдушиной в суровых стенах религиозного аскетизма, оазисом свободы среди всеобщей регламентации социального быта. Каждым своим проявлением карнавал противостоял официальной, «серьезной» культуре римско-католической церкви и феодального строя. На время карнавала отменялись все внешние знаки сословных привилегий и различий: ремесленник мог вести себя запанибрата с вельможей, а тот не имел права выказывать себя оскорбленным; самых высокопоставленных лиц могли подвергать публичному осмеянию, а то и действенно-символическому унижению (обливать их водой, нахлобучивать шутовские колпаки, забрасывать грязью и т.д.), последнего же забулдыгу и пропойцу избирали «королем» и, посадив на «трон», сделанный из какого-нибудь совсем не подходящего сюда предмета, воздавали ему шутовские почести.

Разумеется, по окончании карнавала все занимали свои старые места, церковно-феодалная иерархия вновь становилась нерушимой, жизнь возвращалась в прежнюю колею тяжкого повседневного труда, скудного существования, духовной покорности и принудительных сословных ограничений. Но сохранялась память о пережитой в течение праздника неограниченной полноте человеческого существования, а с нею надежда на периодическое повторение такой же полноты и (в каком-то очень далеком будущем) превращение её в состояние, длящееся уже без конца. Идеальным образом всеобщего вечного праздника освещались и окрашивались все мечтания и до поры утопические представления о справедливом и прекрасном устройстве жизни; им вдохновлялись крестьянские восстания, городские коммуны, боровшиеся за независимость от власти знатных сеньоров, и другие освободительные движения.

«Празднество (всякое) – это очень важная первичная форма человеческой культуры, – пишет Бахтин. – Её нельзя вывести и объяснить из практических условий и целей...никакая «игра в труд» или передышка в труде сами по себе никогда не могут стать праздничными... Они должны получить санкцию не из мира средств и необходимых условий, а из мира высших целей человеческого существования, то есть из мира идеалов».

Таковыми высшими целями являются возрождение жизни и ее обновление, освобождение от всего, что мешает этому процессу, задерживает его на уже достигнутом, тянет вспять. В условиях классового государства народная праздничность неминуемо вступала в конфликт с праздниками официальными – церковными и феодально-государственными. Если карнавал был «второй формой жизни народа, вступавшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия» и с надеждой смотревшего в будущее, то официальные праздники «никуда не уводили из существующего миропорядка и не создавали никакой второй жизни. Напротив, они освящали, санкционировали существующий строй и закрепляли его». Официальный праздник, в сущности, смотрел только назад, в прошлое, утверждая стабильность, неизменность и вечность существующей иерархии, существующих религиозных, политических и моральных ценностей, норм, запретов. «Поэтому и тон официального праздника мог быть только монолитно серьезным, смеховое начало было чуждо его природе».

Народный же праздник по природе своей был праздником смеха и веселья – не индивидуального смеха по поводу чего-либо «смешного», но смеха всеобщего и универсального, направленного на всё и на всех (в том числе и на самих смеющихся). «Весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности». Самое же главное свойство карнавального смеха, указывает Бахтин, в том что этот смех и «веселый,

ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, они отрицает, и утверждает, и хоронит, и возрождает».

Для характеристики принципиальной двунаправленности и как бы «двуликости» всех образов народного художественного творчества Бахтин применяет специальный термин «амбивалентность», по которым понимается способность одновременно производить, выражать или воплощать два противоположных действия, состояния или значения: например, притяжение и отталкивание, любовь и ненависть, хвалу и порицание и т.д.

Таков же и смех Рабле, сплошной «карнавализацией» всего мира он весело разит и сокрушает своих противников – угрюмых, односторонне серьезных, обращающих взоры только назад, никогда не смеющихся защитников уже отживших устоев и омертвевших догм; и тем же самым смехом пробуждает, зовет, поддерживает, одобряет и вдохновляет тех, кто смотрит в будущее, своими собственными усилиями способствует прорастанию и распространению нового. «Рабле строит исключительный по своей силе образ исторического становления в категориях смеха, возможный только в эпоху Возрождения, когда он был подготовлен всем ходом исторического развития», замечает Бахтин и приводит известные слова К.Маркса, сказанные по другому поводу, но как нельзя более точно характеризующие «вечную роль народно-смеховой культуры: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит множество в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия... Почему таков ход истории? – спрашивает Маркс. – Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым» (К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т. 1, с. 418).

Бесстрашие истины

Если народная смеховая культура есть почва или, скорее, среда, питающая талант Рабле, то наиболее типичные образы, его талантом порожденные, принадлежат к типу гротескных образов. Гротеск – это крайнее, доведенное до фантастических пределов преувеличение, гиперболизация, чрезмерность, избыточность в обрисовке каких-либо предметов, действий, поступков. У Рабле такие гротескные преувеличения чаще всего встречаются и выражаются с наибольшей яркостью в гиперболических образах человеческого тела и образах пиршеств, - прием на первый взгляд не вполне понятный и в прошлом нередко относимый на счет недостаточно тонкого вкуса автора.

Бахтин прежде всего констатирует огромную и далеко не случайную роль телесно-пиршественных мотивов в структуре повествования: все ранние подвиги Пантагрюэля, совершенные им еще в колыбели, - это подвиги еды; из аналогичных действий состоит и воспитание Гаргантюа; большинство войн начинается из-за распрей при дележе съестных припасов и заканчивается вполне карнавально – поглощением чудовищных количеств пищи, сопровождаемым не менее обильными возлияниями и так далее, причем в четвертой книге приводится и «самое длинное перечисление блюд и напитков, какое только знает мировая художественная литература». Великаны к тому же то и дело проглатывают, подчас даже этого не замечая, целые толпы людей, скот, повозки и т.д.

Связь подобных образов и эпизодов с праздниками и смеховыми действиями для нас теперь уже очевидна, но Бахтин идет гораздо дальше: анализируя сцены застолья, он показывает, что «они самым существенным образом связаны со словом, с мудрой беседой, с веселой истиной». Сохраняя празднично-карнавальную тенденцию к изобилию и всенародности, они наполняются у Рабле и необыкновенно глубоким художественно-философским содержанием. «Еда в

древнейшей системе образов была неразрывно связана с трудом. Она завершала труд и борьбу, была их венцом и победой. Труд торжествовал в еде... Как последний победный этап труда еда часто замещает собой в системе образов весь трудовой процесс в его целом».

Не менее важно и то, что труд и еда были коллективными; в них равно участвовало все общество, пиршество было отнюдь не биологическим актом, но социальным и культурно-символическим событием. Вырванное из этого контекста гротескное описание еды превращается в частнобытовое явление; пир, как существенное обрамление обмена мыслями и речами, сводится к натуралистическим сценам обжорства и просто не может уже восприниматься иначе, как ряд натянутых, вымученных, бессмысленных метафор. Но в народном творчестве, как и в той философско-поэтической традиции, которую представляли в античную эпоху Платон, Ксенофонт, Плутарх и другие авторы «симпосионов» - то есть «пиршественных собеседований», - образы еды и питья продолжали жить во всем своем универсальном значении. «Они продолжали здесь развиваться, обновляться, обогащаться новыми оттенками... продолжали заключать новые связи с новыми явлениями. Они росли и обновлялись вместе с народом, их творившим».

Какое же место в этом ряду занимает Рабле, которого Бахтин называет наследником и завершителем гротескного симпосиона? Завершая более чем двухтысячелетнюю историю жанра, автор «Пантагрюэля» открывал с его помощью новые, в потенции безграничные горизонты романного слова. «Рабле бы совершенно убежден в том, что свободную и откровенную истину можно высказать только в атмосфере пира и только в тоне застольной беседы... только эта атмосфера и этот тон отвечали и самому существу истины, как ее понимал Рабле, - истине внутренне свободной, веселой и материалистичной».

Слово, высказанное на пиру, обладало еще одним замечательным свойством – бесстрашием. И в горящего, и в слушающего оно всеяло дано забытую смелость – качество, насильственно отнимаемое у людей их притеснителями, веками объявлявшими высшей добродетелью смиренную покорность и благоговейное преклонение перед небесными и земными властями. Такой же эмоциональный настрой и всем видам поощрявшегося ими искусства, с обветшавшими формами которого художники Возрождения вели все более решительную борьбу. «За елейной серьезностью всех высоких и официальных жанров Рабле видел уходящую власть и уходящую истину прошлого: Пикрохолой, Анархов, Ианотусов, Пошеям, сутяг и ябедников, клеветников, палачей, всякого рода агеластов¹, каннибалов (которые вместо смеха лаяли), мизантропов, лицемеров, ханжей и т.п. Для него серьезность была либо тоном уходящей истины и обреченной силы, либо тоном слабого и запуганного всяческими страхами человека». Гротескный симпосион давал ему в руки исключительно действенное в этом плане орудие эстетического, а затем и более всеобъемлющего духовного освобождения: «Хлеб и вино (побежденный трудом и борьбой мир) разгоняют всякий страх и освобождают слово... Эта победа над миром... была конкретной, осязательной и материально-телесной; ощущался самый вкус побежденного мира. Мир кормит и будет кормить человечество».

Бахтин подчеркивает, что такой принципиально двунаправленный, в основе своей народный образ, составляющий неотъемлемую часть раблезианского мировоззрения, «материализует истину», не позволяет ей оторваться от земли и превратиться в абстрактное понятие, но вместе с тем сохраняет ее универсальность и космичность. Веселая расправа с уходящим, но упорно

¹ Агеласт – тот, кто никогда не смеется.

цепляющимся за остатки былого могущества прошлым, брань и поношение омертвевших и уродливых форм сознания и быта неизменно сочетается с прославлением и хвалой грядущего нового. «Старость и юность, красота и безобразие, смерть и роды сливаются здесь часто в одном двуликом образе», однако образ этот не уравновешен, не статичен – он вечно в движении, и движение его идет не по кругу, а устремлено вперед. «Праздничный голос времени прежде всего говорит о будущем».

Историческое бессмертие

Те же функции в художественной системе Рабле выполняет образ гротескного тела – наиболее сложный для понимания, имеющий нередко повод для пошлого и плоско-примитивного зубоскальства, но на самом деле выражающий не только эстетические, но и научно-философские взгляды, характерные для передовой мысли эпохи Возрождения. Здесь также нужно прежде всего принять во внимание жесточайший конфликт между ренессансным и до-ренессансным сознанием. С точки зрения средневекового аскетизма все природное, включая тело человека, было вместилищем зла, где царствовал «враг рода человеческого» - дьявол. Тленная, преходящая, подвластная смерти плоть считалась «испорченной» и «падшей»; земные радости осуждались как недостойные, мерзкие и греховные в глазах Бога; образцом праведной жизни почиталось монашество.

Ко времени создания «Гаргантюа и Пантагрюэля» вся эта официальная идеология сплошь и рядом использовалась для прикрытия крайней распущенности нравов, алчности, корыстолюбия и стяжательства как раз среди тех представителей правящих классов, которые особенно рьяно проповедовали народу кротость, воздержание, благочестие и прочие добродетели. Восставая против подобной идеологии и с особенной яростью обрушиваясь на главных ее носителей, то есть духовенство, Рабле отнюдь не сводил свои выпады к примитивному разоблачению безудержного чревоугодия и сластолюбия, процветавших внутри монастырских стен. Напротив, вместо того, чтобы обвинять тамошних обитателей – например, неукротимого брата Жана в нарушении принятых на себя священных обетов и уличать их в различного рода плотских излишествах (что делалось как раз религиозными фанатиками), он прибегает к совсем иной и гораздо более результативной тактике.

Пуская в ход всю мощь своей буйной художественной фантазии, достославный Алькофрибас Назье рисует эти излишества такими размашистыми штрихами и придает им такие гиперболические размеры, что «развенчивает сам монастырь, самую почву, на которой он стоит, его ложный аскетический идеал, его отвлеченную и бесплодную вечность... Ровно ничего не остается от монастыря, - остается живой человек – монах брат Жан, обжора и пьяница, беспощадно трезвый и откровенный, могучий и героически смелый, полный неисчерпаемой энергии и жажды нового».

Движение к новому – основной мотив и построение всех образов гротескного тела в романе, связанных как с народной смеховой культурой, так и с художественной концепцией гротескного реализма – отражением телесной действительности в формах, резко отличных как от «классического» (условно-идеализированного), так и от «натуралистического» (зеркально-фотографического) изображения. Два последних способа абсолютно преобладают в профессиональном искусстве позднейших периодов, изображающем «совершенно готовое, завершённое, строго ограниченное, замкнутое, показанное извне», ни с чем иным не смешиваемое индивидуальное тело. Последнее представляет в данном случае лишь самое себя, в своем уже

ставшем полностью определенном виде и действует «в готовом же внешнем мире», ни при каких обстоятельствах с ним не сливаясь. Оно вообще ничего не встречает, ничего не принимает в себя и ничего нового из себя не порождает, а когда умирает, то умирает навеки.

Гротескная концепция тела у Рабле диаметрально противоположна. Ей, как и народному творчеству, присуще «особое представление о телесном целом и о границах этого целого». Между гротескным телом и миром нет непроходимой преграды; они легко переходят друг в друга, земля рождает тело и она же принимает его обратно в свое лоно, чтобы тут же дать жизнь следующему, идущему ему на смену, а то, в свою очередь, пиршественно вкушает свою долю побежденного им мира.

«Гротескное тело космично и универсально», оно «может сливаться с различными явлениями природы, горами, реками, морями, островами и материками; оно может заполнить собою весь мир», неизбежно оказываясь и относительно бессмертным. У Рабле оно связывается «с темой исторического прогресса человечества», с его социально-утопическими чаяниями, мотивом смены эпох, обновлением культуры и «с живым ощущением исторического бессмертия народа».

Живое же «ощущение народом своего коллективного исторического бессмертия составляет самое ядро всех системы народно-праздничных образов» - так замыкается через «Гаргантюа и Пантагрюэля» связь исконных эстетических идеалов фольклора, античной мудрости, средневекового скоморошества, ученого знания, гуманистической философии, изящной словесности и политической публицистики эпохи Ренессанса, встретившихся, нашедших друг друга и давших чудесный плод в виде «повести, некогда сочиненной магистром Алькофрибасом Назье, извлекателем квинтэссенции». Именно там, в самой демократичнейшей из всех повестей, стоящих у истоков новой европейской литературы, было выражено в непревзойденной художественной форме «то новое ощущение космоса, как нестрашного для человека родного дома», рука об руку с которым шло «новое, конкретное и реалистическое чувство, не отвлеченная мысль о будущих временах, а живое ощущение причастности каждого человека бессмертному народу, творящему историю».

Смеющийся хор

Мы бегло изложили несколько ведущих идей фундаментальной работы М.М. Бахтина, посвященной Франсуа Рабле и народной культуре Средневековья и Ренессанса. Они имеют прямое отношение к проблеме творческого чтения: ведь назначение названной работы отнюдь не сводится к тому, чтобы построить схематическую структурную модель «Гаргантюа и Пантагрюэля» или расчленить его на как можно более мелкие части ради отстраненно-беспристрастного «научного» анализа. Одна из ее целей – правильно прочесть и понять текст этого гениального романа, то есть обратиться к нему со множеством им же вызванных вопросов, услышать многоголосый хор его ответных откликов и воспринять все богатство смыслов, таящихся в его форме и содержании.

Метод же, к данной цели ведущий, можно было бы условно назвать «реконструкцией контекста» - не столько практически-жизненной ситуации Франции и центральной Европы первой половины XVI века (хотя и она обрисована Бахтиным-историком в ясных, точных и лаконичных характеристиках), сколько той культурной почвы и художественной атмосферы, в которой расцветал талант Рабле и которая, в свою очередь, являлась итогом развития тысячелетних творческих традиций народного и ученого искусства.

Сам Бахтин считал свой труд, составивший настоящую энциклопедию по эстетике Возрождения, взятой в перспективе многих веков предшествующего и последующего художественного развития, лишь первым шагом в изучении народной смеховой культуры прошлого. Актуальность такого изучения он справедливо полагал в том, что последняя никогда не сливалась с официальной культурой господствующих классов – вспомним известное высказывание В.И. Ленина о наличии в любом классовом обществе двух противостоящих друг другу культур – пролетарской и буржуазной. «В освещении прошлых веков мы слишком часто принуждены «верить на слово каждой эпохе», то есть верить ее официальным – в большей или меньшей степени – идеологам, потому что мы не слышим голоса самого народа».

Между тем «все акты драмы мировой истории проходили перед смеющимся народным хором. Не слыша этого хора, нельзя понять и драмы в целом. Представим себе пушкинского «Бориса Годунова» без народных сцен – такое представление было бы не полным, Ведь каждое действующее лицо драмы выражает ограниченную точку зрения, и подлинный смысл эпохи и ее событий в трагедии раскрывается только вместе с народными сценами. Последнее слово у Пушкина принадлежит народу».

Прочитав Бахтина, мы тут же тянемся еще раз взять в руки и перечитать Рабле, а заодно и Пушкина, и Сервантеса, и Шекспира. И с изумлением убеждаемся, что до сих пор мы, оказываясь, просто-напросто этих авторов не знали или понимали их весьма поверхностно. Зато теперь мы начинаем видеть их давно ставшие хрестоматийными тексты совсем иными глазами, эстетически проникать в их поистине бездонную глубину, открывать в них не только какие-то не замеченные дотоле детали, но целые художественные миры, о существовании которых мы ранее даже не подозревали.

И еще одно становится очевидным: мы находимся лишь в самом начале пути к действительно творческому чтению. Впереди же нас ждет неизмеримо большее число еще неоткрытых миров, созданных и Рабле и теми, чьи голоса доносящиеся из бездны веков, он так внятно слышал; и теми, кто, отзываясь на его призыв, шли следом и продолжают идти по пути, имевшему начало, но не имеющему видимого конца.