

СМЕХОВОЕ НАЧАЛО КАК «СТЕРЖНЕВАЯ» КАТЕГОРИЯ КАРНАВАЛЬНОСТИ В КОНЦЕПЦИИ М.М. БАХТИНА

М. А. Загibalова

Тульский
государственный
педагогический
университет
им. Л.Н. Толстого

e-mail: phileo@tspu.ru

В статье анализируется влияние на Пришвина марксистской В статье представлен анализ смехового начала как основополагающей категории карнавальности согласно концепции М.М. Бахтина, в которой смех является своеобразным стержнем и воплощается посредством языка карнавальных форм и символов. Рассматривается фигура шута, как носителя особой мудрости.

Ключевые слова: смех, карнавал, символ.

Карнавалу, по мнению М.М. Бахтина, присуще особое мироощущение, великое и всенародное, которое основывается на радости смен «веселой относительности» и противостоит «односторонней и хмурой официальной серьезности, порожденной страхом». Поэтому основной категорией карнавала, детерминирующей особенности мировоззрения и мироощущения карнавала, карнавальных форм, а также языка карнавальных символов является смеховое начало. «Именно карнавал со всей сложной системой своих образов был наиболее полным и чистым воплощением народной смеховой традиции»¹. Как и древнейшие формы ритуального смеха, от которых он происходит, карнавальный смех имеет объектом своей направленности высшее: власть, миропорядок и т. д., а также трагическое: боль, страдание, смерть. В смеховой форме было позволено обсуждать то, что было недопустимо обсуждать серьезно в силу внешних установлений или внутренних запретов.

Смех является объектом изучения самых различных областей человеческого знания – философии, религии, наук (физиологии, психологии, социологии, истории, эстетики, культурологии и др.) Существование различных подходов в изучении данного явления отражает сложную, многогранную и неоднозначную природу смеха, что отразил в своем высказывании А. Бергсон «Смех – родствен эстетике, и он же не уместается в ее границах».

Смех, в качестве культурного явления, являясь средством коммуникации, создает пространство для диалога. Данный диалог можно рассматривать с двух позиций: как диалог между людьми, и шире – как диалог между культурами. Каждый из такого рода диалогов также предстает перед нами в двойственном его выражении: во-первых, как диалог, осуществляемый в едином времени, и, во-вторых, как диалог, собеседники которого находятся в разных временных промежутках. Таким образом, можно сделать вывод о том, что смех позволяет осуществлять диалог между культурами разных временных промежутков (не обязательно следующих друг за другом), т.е. некий исторический диалог культур. Такая возможность позволяет различным культурным явлениям, в том числе карнавалу вообще быть, осуществляться и функционировать в рамках такого рода исторического диалога, ведь, согласно концепции диалогичности М.М. Бахтина, «Я» возможно только при присутствии «Ты». В связи с этим смех имеет огромное социокультурное значение.

Смех самодостаточен, неутилитарен и непрагматичен. Смеясь, человек не выходит в своих помыслах за пределы, положенные и очерченные самим смехом, он не претендует на вещь, вызвавшую у него смех, и не отрицает ее (совсем иное мы видим в чувствах интереса, зависти, возжелания или ненависти, неприятия, отвращения, ориентированных на обладание вещью или на ее уничтожение). В этом смысле смех самоценен,

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: «Художественная литература», 1990. – С. 93.



родствен игре и может быть описан как «самосознание игры». В акте улыбки или хохота человек выносит свою оценку миру, не принуждая его к изменению, и если мир при этом все-таки изменяется, то происходит это оттого, что смех располагает «знанием», каким мир должен быть на самом деле. В этом усматривается идеальность смеха, его устремленность к истине и ее постижению. Это момент был отмечен В. Белинским: «Смех часто бывает великим посредником в деле отличения истины от лжи».

В этой связи особого внимания заслуживает научный факт, открытый профессором Квинслендского университета (University of Queensland) Джеком Петтигрю (Jack Pettigrew) и подтверждающий в какой-то мере связь смеха с идеальным знанием и видением мира. Исследования ученого позволяют сделать вывод о том, что смех затрагивает визуальное восприятие человека, изменяет видение окружающего мира, в результате которого пропадает бинокулярная конкуренция и исчезает иллюзия.

В социальной жизни смех выступает коммуникативным средством и средством социализации человека, являясь способом социального общения людей. По мнению главы лаборатории Мэрилендского университета Роберта Провайна, смех – это инстинктивное средство выживания социальных животных. По мнению другого исследователя, профессора Панксеппа, смехом млекопитающие дают понять, что речь идет не о конфликтной ситуации, а об игре. «Обычный смех – это знаковая структура, сигнализирующая о готовности к дружественному общению», – говорит Панксепп.

Выделяются три основные социальные функции смеха: 1) смех помогает находить друзей и союзников; 2) смех выступать в качестве средства сплачивания группы путем высмеивания слабых и оскорбления чужаков; 3) смех может являться определителем места человека в социальной иерархии. Выполняя свои социальные функции, смех дает личности ощущение свободы, утопию свободы (т.к. в момент смеха личность все же не свободна от самого смеха), на что, в свою очередь, указывает Л. Столович, в чьем философском творчестве исследование проблемы смеха занимает особое место. «Смех действительно имеет социализирующее значение. Но при этом, как и вообще в эстетическом отношении, не нарушается свобода личности. Она вправе смеяться или не смеяться. Смех можно вызвать, но нельзя заставить смеяться...»

По наблюдениям физиологов во время смеха у человека происходит выделение эндорфинов, что в свою очередь связано с психотерапевтическим эффектом, возникающим в момент смеха и используемым в современных психотерапевтических катартических практиках².

Смех относится к области хаотического, на что указывает, во-первых, внезапность его порывов, а во-вторых, обладание силой, направленной на разрушение статического (официальность, серьезность), которую можно рассматривать как некую потенцию, детерминирующую состояние хаоса. Смех создает пространство амбивалентности, разрушая всякую однозначность. Смех приближает к познанию истины, вскрывая противоречия, поэтому он имеет в своей основе глубокую связь с идеальным.

Народный смех и его формы, по мнению М.М. Бахтина, представляет собой наименее изученную область народного творчества, т.к. в обширной научной литературе, смеховому моменту уделяется лишь самое скромное место по сравнению с обрядами, мифами, лирическим и эпическим народным творчеством. М.М. Бахтин указывает на то, что специфическая природа народного смеха воспринимается зачастую в искаженном виде, а глубокое своеобразие народной смеховой культуры остается не раскрытым по причине того, что анализу народного смеха исследователи прилагают понятия о смехе, которые сложились в условиях буржуазной культуры и эстетики нового времени.

Все многообразие проявлений народной смеховой культуры, значение которой в средние века и эпоху Возрождения были огромными, М.М. Бахтин подразделяет на три основных типа, образующих при всей своей разнородности единый смеховой аспект мира:

² Драбкина Т.С. Терапевтический карнавал // Журнал практической психологии и психоанализа, №1, 2004. Статья помещена:
http://psychol.ras.ru/ipprr_pfr/j3p/pap/rhp?id=20040105.



1. Обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа, различные площадные смеховые действия и пр.);
2. Словесные смеховые (в том числе пародийные) произведения разного рода: устные и письменные, на латинском и на народных языках;
3. Различные формы и жанры фамильярно-площадной речи (ругательства, божба, народные блазоны и др.).

Давая подробную характеристику данных проявлений народной культуры, М.М. Бахтин указывает на то, что обрядово-зрелищные формы были организованы на начале смеха и, чрезвычайно отличаясь от серьезных официальных культовых форм и церемониалов (церковных и феодально-государственных) средневековья и Ренессанса, давали иной, подчеркнуто неофициальный (внецерковный и внегосударственный) аспект мира, создавали второй мир и вторую жизнь и особого рода двумерность, истоки которой имеют место в фольклоре первобытных народов. При этом смеховое начало, которое организует обрядово-зрелищные формы подобного рода, освобождает их от какого бы то ни было религиозно-церковного догматизма, мистики и благоговения, напротив некоторые из обрядово-зрелищных форм являются прямой пародией на церковный культ.

М.М. Бахтин выделяет три характерные черты карнавального смеха – всенародность (смех «на миру»), универсальность (направленность на все и всех), амбивалентность (этот смех одновременно отрицает и утверждает, хоронит и возрождает), подчеркивая при этом миросозерцательный и утопический характер этого смеха и его направленность на высшее.

Словесные смеховые произведения разного рода имеют связь с карнавальной площадью и обрядово-зрелищными формами карнавального типа, а также используют карнавальные формы и символы, которые, по мнению М.М. Бахтина, предстают перед нами в образах переодевания и маски; образах увенчания–развенчания карнавального короля; так называемых снижающих образах, являющихся «веселой материей» (испражнения); образе родов; образе огня; кухонных образах, образах целебных снадобий, врача и многих других.

Многие из форм и жанров фамильярно-площадной речи средневековья и Возрождения первоначально не были связаны со смехом, имели магический и заклинательный характер в условиях первобытного общества, но были вытеснены из официальных сфер речи и переместились в сферу фамильярно-площадной речи, в рамках которой «проникались карнавальным мироощущением, изменяли свои древние речевые функции, устраивали общий смеховой тон и становились как бы искрами единого карнавального огня, обновляющего мир»³.

Язык карнавальных форм и символов, выработанный в процессе многовекового развития карнавала, который, в свою очередь, был подготовлен тысячелетиями развития древних смеховых обрядов (в частности античными сатурналиями) очень богат, он выражает единое, но сложное карнавальное мироощущение народа, «враждебное всему готовому и завершенному, всяким претензиям на неизбежность и вечность»⁴.

Символы карнавала – это, по выражению Гете, «символы вечно изнашивающейся и вечно обновляющейся жизни». «Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относительности, господствующим правд и властей проникнуты все формы и символы карнавального языка. Для него характерна логика «обратности» (à l'envers, «наоборот», «наизнанку», логика непрерывных перемещений верха и низа («колесо»), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и трагестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний»⁵.

³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: «Художественная литература», 1990. – С. 23.

⁴ Там же. – С. 16.

⁵ Там же.



Философское осмысление понятия символа восходит к античности; именно с античной культурой нередко принято связывать само появление отвлеченных смыслов, абстрактного мышления. На сегодняшний день проблематика символа разрабатывается в эстетике и теории искусства — как проблематика выразительных средств художественного образа; в социокультурной антропологии — применительно к локальным аспектам коммуникации и массовой культуры.

Динамический характер символа определяется тем фактом, что его существование полностью зависит от степени коммуникативной актуальности того или иного смысла. Одним из наиболее важных свойств символа является его репрезентативность, эстетическая привлекательность, которая подчеркивает важность и общезначимость символа, но вместе с тем часто сочетается с формальной простотой, актуальной для употребления символа в коммуникативной ситуации.

Существование системы символов связано, как правило, с определенными типами коммуникативных ситуаций (ритуал, специфическая деятельность институциональных форм культуры и т.д.) и вытекает из самой природы символа. Язык символов можно рассматривать как древний метаязык культур, выражение внутренней красоты и смысла космического целого. Происхождение многих символов коренится в глубине тысячелетий, в архаичных культурах и древних цивилизациях, органичным элементом которых они являлись. Символы можно рассматривать как язык, выражающий размышления о мире и бытии человека в нем, дошедший до нас от времени, когда концептуальные понятия еще не были выработаны.

Таким образом, символ несет в себе мифологическое и философское содержание. Бесконечное множество вещей и явлений приводится к неким общим знаменателям — символам, которые, соединившись друг с другом, образуют в различных культурах картину мироздания. Посредством символов устанавливаются аналогии между воссозданием космоса из хаоса и устройством отгороженного от мира дикой природы освоенного человеком культурного пространства, а также воссоздается направленность развития и структурирования действительности между двумя полюсами: хаосом и порядком.

Вся символика карнавала основывается на принципе амбивалентности и противоположности бинарных оппозиций, т.к. сам карнавал, по сути, является бинарной оппозицией повседневной жизни и официальной серьезности. Особую роль в языке символов карнавала играет образ огня — «карнавального огня, зажигающего ад». Он символизирует не только победу над смертью, но и вообще над временем.

С эстетической точки зрения карнавальная культура представляет собой особую концепцию бытия и особый тип образности, в основе которых, по мнению Бахтина, «лежит особое представление о телесном целом и о границах этого целого».

Все образы карнавала и их символическое воплощение, так или иначе, напрямую или опосредованно, имеют тесную и неразрывную связь с материально-телесным низом, основными чертами которого можно считать его универсальность и всенародность. Образы материально-телесного низа имеют абсолютное и строго топографическое значение «верха» и «низа», при этом «верх» и «низ» имеют два аспекта рассмотрения: собственно телесный и космический. Под «верхом» в космическом аспекте понимается небо, а в собственно телесном — лицо и голова, «низом» же в космическом аспекте является земля (как амбивалентное начало, одновременно и поглощающее, и рождающее), в собственно телесном аспекте — это производительные органы, живот, зад. Таким образом, в данном контексте возникает вполне отчетливое понимание человека как микрокосма.

С этими абсолютными топографическими значениями верха и низа работает гротескный реализм, под которым М.М. Бахтин понимает эстетическую концепцию, характерную для культуры всего исторического периода, предшествующего классицизму. Этой концепции присущ особый тип образности, который является отражением народной смеховой культуры. Ведущей особенностью гротескного реализма — снижение, которое, в свою очередь, отражается в различных карнавальных формах и симво-



лах (например, развенчание карнавального короля, бранные ругательства, пожелание смерти, забрасывание грязью, калом, обливание мочой и т.д.). «Гротескный образ, – пишет М.М. Бахтин, – характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления»⁶. И в этой связи не вызывает сомнений отношение гротескного реализма ко времени, т.к. праздничный смех изначально имел существенное отношение ко времени и временной смене, «народно-площадное смеющееся лицо глядело в будущее и смеялось на похоронах прошлого и настоящего»⁷. Таким образом, материально-телесный низ выполняет снижающие, развенчивающие, но одновременно и возрождающие функции. В этом, в свою очередь, проявляется еще одна характерная черта гротескного реализма – его амбивалентность, к которой даны (или намечены) оба полюса изменения – начало и конец метаморфозы.

Материально-телесный низ, согласно М.М. Бахтину, имеет два противоположных полюса: положительный и отрицательный. К положительному полюсу он относит образы еды, питья, исцеления, возрождения, производительной силы, изобилия, к отрицательному – образы смерти, болезни, разложения и расчленения тела, разъятия его на части, его поглощения.

Согласно воззрениям раннехристианского мыслителя V в., писавшего под именем Дионисия Ареопагита, символ выступает как своего рода посредник, связывающий мир, недоступный чувствам и невидимый, и мир человеческий, земной. По его словам, существуют два способа передачи информации об истине: «один – невысказываемый и тайный, другой – явный и легко познаваемый; первый – символический и мистериальный, второй – философский и общедоступный. Высшие истины передаются только первым способом, потому-то древние мудрецы и пользовались постоянно таинственными и смелыми иносказаниями». Все понятия о высших истинах переданы нам в символах, «ибо уму нашему невозможно подняться к невещественную, подражанию и созерцанию небесных иерархий иначе, как через посредство свойственного ему вещества, руководства, полагая видимые красоты изображением невидимой красоты». Согласно Псевдо-Дионисию, символы имеют противоречивую цель: одновременно выявить и скрыть истину.

Основным карнавальным мероприятием является увенчание и последующее развенчание карнавального короля. В нем проявляются все характерные черты мира антибудней: нарушение табу, профанация, смех, пародийность, мезальянсы, резкие контрасты (соседство символов жизни и смерти, высшего и низшего и т. д.). Карнавальный король (трикстер, шут), будучи сам по себе символом карнавала предстает как носитель истинного, приоткрывая это истинное посредством смеха. «Для смеховой культуры средневековья характерны такие фигуры, как шуты и дураки. ... Они оставались шутами и дураками всегда и повсюду, где бы не появлялись в жизни. Как шуты и дураки, они являются носителями особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно. Они находятся на границе жизни и искусства (как бы в особой промежуточной сфере): это не просто чудаки или глупые люди в бытовом смысле, но это и не комические актеры»⁸. Поэтому, по мнению В.Н. Назарова, «образ шута и являлся той ключевой фигурой, посредством которой благоговейная серьезность западноевропейской святости пропиталась в лице её отдельных представителей истинным духом веселости и радости, изначально присущими самой премудрости Божией»⁹. В этом усматривается связь фигуры шута, дурака с идеальным и истиной, которая ре-

⁶ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского – М.: Художественная литература, 1972. – С. 31.

⁷ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: «Художественная литература», 1990. – С. 93.

⁸ Там же. – С. 13.

⁹ Назаров В.Н. Феноменология мудрости: образы мудреца в истории культуры: Нравственно-философское исследование. – Тула.: Изд-во Тульского государственного педагогического института им. Л.Н. Толстого, 1993. – С. 214.



лизуется посредством смехового начала, являющегося неотъемлемым и основополагающим для фигуры трикстера. Смех выступает в качестве средства преодоления материально-телесного как чего-то временного и случайного, а самопародия является самоосмеянием в себе чужого, т.е. случайного и преходящего. Таким образом, в процессе самоосмеяния человек становится причастным к трансцендентной реальности Абсолюта, а в лице шута проявляется одновременно «прообраз человеческой божественности и корень человеческой животности» (В.Н. Назаров).

Погружение в атмосферу карнавала возможно только через смех, который в данном случае можно рассматривать в качестве своеобразного символа-проводника в сферу «утопической свободы» и особого (праздничного) постижения истины. Поэтому М.М. Бахтин отмечает легализованность смеха во время праздников: «...смех и материально-телесное начало были легализованы в праздничном быту, пирушках, уличных, площадных и домашних увеселениях»¹⁰. В праздничное время «жизнь на короткий срок ... вступает в сферу утопической свободы»¹¹, и эфемерность этой свободы, по мнению М.М. Бахтина только усиливалась «фантастичность и утопический радикализм, создаваемых в праздничной атмосфере образов»¹².

М.М. Бахтин в качестве существенного момента карнавального праздничного смеха рассматривает острое ощущение победы над страхом, которое, по его мнению, находит выражение в ряде особенностей смеховых образов карнавала. Побужденный смехом страх в них предстает в форме уродливо-смешного, страшное в этом случае становится «веселым страшлищем». Этот страх предстал в виде страха перед всем тем, что «страшнее земли»: перед силами природы, перед смертью и загробными воздействиями, страхом мистическим и страхом моральным – «сковывающим, угнетающим и замутняющим сознание»¹³. Смех же, по мнению Бахтина, пронизывал сознание человека и раскрывал для него мир по-новому, однако победа смеха над страхом была также эфемерной и утопичной, как и свобода, обретаемая посредством смеха.

Обращаясь к анализу раблезианской трактовки смеха, М.М. Бахтин рассматривает смех, который предстает перед нами в образе врача, что с одной стороны указывает на его лечебную силу смеха, а с другой стороны обращает наше внимание на отношение смеха ко всему становящемуся, незавершенному, которое воплощено в образах материально-телесного низа. «Ведь врач имеет дело не с завершенным, замкнутым и готовым телом, – но именно с телом рождающим, становящимся, больным, умирающим, расчленяемым на части, то. Есть с тем самым телом, которое мы встречаем в проклятиях, ругательствах, в божбе, вообще во всех гротескных образах, связанных с материально-телесным низом»¹⁴.

Смех, по мнению М.М. Бахтина, имеет две формы: внешнюю – защитную, которая предстает перед нами в момент победы человека над страхом, и внутреннюю – направленную на раскрытие истины, т.к. смех «раскрывал материально-телесное начало в его истинном значении», «раскрывал глаза на новое и будущее»¹⁵.

В целом М.М. Бахтин дает следующую характеристику общих функций смеха, которые он рассматривает через призму исторического развития культуры. «Настоящий смех, амбивалентный и универсальный, не отрицает серьезности, а очищает и воскопляет её. Очищает от догматизма, односторонности и окостенелости, от фанатизма и категоричности, от элементов страха или устрашения, от дидактизма, от наивности и иллюзий, от дурной одноплановости и однозначности, от глупой истощности. Смех не дает серьезности застыть и оторваться от незавершимой целостности бытия. Он восстанавливает эту амбивалентную целостность»¹⁶.

¹⁰ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: «Художественная литература», 1990. – С. 93.

¹¹ Там же. – С. 103.

¹² Там же.

¹³ Там же. – С. 104.

¹⁴ Там же. – С. 198.

¹⁵ Там же. – С. 108.

¹⁶ Там же. – С. 137.



Таким образом, смеховое начало выступает в качестве «стержневой» категории карнавальности, т.к. создает особое мироощущение, которое характеризуется тесной связью с природой смеха; а, следовательно, определяет характерные особенности образной сферы карнавала, которая, воплощается посредством системы символов.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского – М.: Художественная литература, 1972.
2. Бахтин М.М. Дополнения и изменения к "Рабле" // Вопросы философии. – 1992. № 1.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: «Художественная литература», 1990.
4. Драбкина Т.С. Терапевтический карнавал // Журнал практической психологии и психоанализа, №1, 2004. Статья помещена: http://psychol.ras.ru/ippp_rpf/j3p/rar/php?id=20040105.
5. Назаров В.Н. Феноменология мудрости: образы мудреца в истории культуры: Нравственно-философское исследование. – Тула.: Изд-во Тульского государственного педагогического института им. Л.Н. Толстого, 1993.

THE LAUGHTER PRINCIPLE AS "THE KEY" CATEGORY OF CARNIVALITY IN THE CONCEPTION OF M.M. BAKHTIN

M. A. Zagibalova

*Tula State Pedagogical
University
n.a. L.N. Tolstoy,*

e-mail: phileo@tspu.ru

The article gives an analysis of the laughter as the main category of cardinality according to the theory of M.M. Bakhtin. The laughter is the core of this theory and is realized with the help of carnival forms and symbols. The joker is considered as a figure of special wisdom.

Key words: laughter, carnival, symbol.