

УДК 130

Голозубов А. В.

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ СМЕХ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОСТМОДЕРНА

У статті сформульовано основні особливості інтерпретації сміхової культури середньовіччя в культурному просторі західного світу в ситуації постмодерну. Особливу увагу приділено концептам сміху та карнавалу в розумінні Бахтіна та його опонентів.

Ключові слова: середньовіччя, гумор, сміх, гра, карнавал.

The article outlines main features of the medieval laughter's interpretation in the cultural space of the western world in the post-modern situation. Special attention is paid to the concepts of laughter and carnival and polemics between Bakhtin and his opponents.

Keywords: Medieval Ages, humour, laughter, play, carnival.

Р. Delogu констатирует тот факт, что из трех наиболее распространенных подходов к средневековому прошлому (как противоположному тем ценностям, на которых основываются современное сознание и обычаи; простому, органичному обществу, движимому единой мощной идеей; многообразному и сложному в интеллектуальном, социальном и религиозном отношении миру) наиболее влиятельным является последний. И очевидные следы этого культурного опыта все еще присутствуют «в мире, в котором мы живем» [1, р. 12]. Д. Левин считает, что истоки современного мира могут быть найдены в позднем средневековье [2, р. 1]. Не случайно современная медиевистика является одной из наиболее динамично развивающихся областей гуманитарной науки. Этот интерес был сформирован обстоятельными исследованиями М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, В. П. Даркевича, Ж. Ле Гоффа, П. Р. Брауна и многих других. В них средневековая история оказывается историей европейского человека, его ментальности, нравов, привычек, духовности и телесности, историей самых разных социальных групп в контексте повседневности. Со времен школы анналов история интересуется, как сказано в предисловии Дж. Лидона к сборнику «The Medieval World and the Modern Mind» (Dublin, 2000), социальными и религиозными институтами только как условием постижения характера человека соответствующей эпохи [3, р. 3]. В то же время Дж. Коллингвуд представляет историю как масштабное полотно, на котором находят свое место миф, религия и научные идеи. Хайден Уайт (род. 1928), ранние работы которого были посвящены интеллектуальной истории, в том числе средневековой, при написании истории как повествования («Метаистория», 1973) использует одну из схем: роман, трагедия, комедия, сатира. Таким образом, комическое проецируется на историю и приобретает широкий культурологический смысл. Через категорию комического, концепты радости, смеха и глупости возможно понимание и всей средневековой культуры, и духовного менталитета человека того времени, но постижение средневекового смеха невозможно без обращения к тому, кто не только сконцентрировал в себе всю специфику исторического периода, но и стал

персонажем, стоящим на границе эпох и культур. Это Шут Господень. В таком качестве св. Франциску Ассизскому уделяется неоправданно мало внимания и вовсе игнорируется его роль в теологии смеха и в той Божественной комедии, которую выстраивает вокруг современного человека культура постмодерна. В этой комедии средневековье начинает играть ключевую роль, а сам св. Франциск, как, например, в «Имени розы», предстает апологетом не просто духовной радости, но духовного веселья и даже смеха. Для У. Эко постмодерн интересен прежде всего с художественной точки зрения. Если прошлое становится бременем и средством подавления, тогда необходимы изменения, поиск новых впечатлений и форм их выражения. Прошлое не может быть разрушено, но должно быть переосмыслено, однако следует это делать с иронией, металингвистической игрой. Его роман «Имя розы» не что иное, как выражение этой игры с именами, персонами и событиями; с детективным жанром; с идентификацией манускрипта. Нет абсолютной истины. И такая эстетика напрямую соотносится со смехом.

Св. Франциск в романе У. Эко является примером того, как постмодерн создает собственную интерпретацию средневековья. В тринадцатом веке Франциск – святой, мученик, чудотворец, проповедник абсолютной бедности, в ситуации постмодерна – шут, хиппи, миротворец, апологет радости и смеха. Именно смех оказывается тем концептом, открытие которого в средневековом и христианском дискурсе меняет облик самого средневековья – эпохи, когда христианство тотально определяло мировосприятие человека и его поведение во всех сферах жизни. Мы ставим задачу выяснить, каким образом выглядит новое средневековье в культурном пространстве западного мира, прежде всего смеховой мир того времени с позиций постмодерна.

Понятие *неомедиевизм* первый использовал французский историк А. Минк в своей работе *Le Nouvelle Moyen Age* (1978), но именно У. Эко в таких своих произведениях, как «Имя розы», «Послесловие к *Имени розы*» и «Размышляя о Средневековье», стал наиболее известным поборником этих взглядов. По его мнению, высказанному в работе «Путешествия в гиперреальности» (1986), именно в средневековье следует искать корень наших современных проблем, и не удивительно, что мы возвращаемся к этому периоду каждый раз, когда задаем себе вопрос о наших истоках. При этом самому У. Эко попытка определить неомедиевизм представляется весьма проблематичной, так же как в полной мере сопоставить средневековье с нашим временем. Тем не менее, есть такие особенности европейского средневековья, которые наиболее интересны для постмодерна и прежде всего смеховое и игровое начало. На уровне книжной культуры это в первую очередь маргиналии, сочетающие законы письменного текста, книжного жанра, с одной стороны, и живой фантазии, стихийного творчества – с другой, показывающие, как текст, бытийствуя в мире, вызывает обратное проникновение картин этого обширного мира в текст [4, р. 31–32]. Это гротескность, сочетание комического и трагического, смеха и смерти, духа и плоти, апология святости и телесного низа, христианской утопии и бунтарского карнавала. Имел значение не столько социальный статус смеющегося, сколько его исходные мировоззренческие установки, характер эмоционального восприятия жизни, себя и Другого, а также та или иная форма религиозности, стремление к

подражанию Христу или его отсутствие. Если противопоставить карнавал строгости, воздержанию, посту, самоуничижению, молитвенному плачу или скорбному молчанию, то таковые можно найти лишь в монашеском мире, и то не в полной мере. В современном же мире монахи все чаще смеются, в том числе монахи средневековья.

Осмысление средневекового дискурса смеха в постмодерне идет в нескольких направлениях.

Во-первых. При рассмотрении неомедиевизма как важнейшего направления современных гуманитарных исследований нельзя не принимать во внимание то обстоятельство, что ко времени формирования этого феномена в западной науке относится возникновение так называемой теологии смеха. Х. Кокс, Дж. Айчель, К. Й. Кушель, Дан О. Виа, В. Видби, Ингвилд Гилхус, М. Конрад Хайерс, М. А. Скрич, Д. Л. Миллер и другие ее представители наделили смех, игру и шутовство священным значением, не противоречащим базовым христианским ценностям: вере, надежде и любви, а, напротив, способствующим их утверждению вопреки несправедливости и страданию, которыми наполнен современный мир. Интересы обоих этих направлений совпали в том, чтобы обосновать наличие смехового потенциала в христианстве уже в первые века его существования. Среди западных исследователей этот тезис утверждал, прежде всего, протестантский теолог Х. Кокс. В советской тогда еще науке эта тема не вызвала интереса. Лишь Л. Пинский упоминает «шутовской элемент в раннем христианстве» [5, с. 202], но и он не развивает эту тему. Д. С. Лихачев в статье «Древнерусский смех», пытаясь объяснить наличие пародий в древнерусской культуре, гораздо более аскетичной и сдержанной в отношении религиозной традиции, обращает внимание на то, что древнерусские пародии вообще не являются пародиями в современном смысле, то есть в смысле осмеяния; здесь «осмеивается не что-то другое, а создается смеховая ситуация внутри самого произведения» [6, с. 77]. Однако эти же слова можно отнести к латинским пародиям западноевропейского средневековья и в целом к той сфере комического, которая является частью религиозной культуры, тем более культуры святости. «Мир перевернутый, реально невозможный, абсурдный, дурацкий» вполне может сосуществовать с религиозным сознанием. Наизнанку выворачивается самое святое.

Во-вторых. Соответственно, обнаружение комизма в самой средневековой культуре и средневековых текстах выглядит вполне закономерным. Оппозиция «античность – средневековое христианство», проецируясь на область смеховых форм, рождает противопоставление смеха языческого, дионисийского, безразличного к человеческой личности и выражающего лишь наслаждение существованием, и смеха, выполняющего определенные этические и эстетические функции, проникнутого если не симпатией к человеку, то обращенным к нему моральным призывом, поскольку вовсе отрицать наличие смеха в христианской культуре уже не представлялось возможным.

Современный американский исследователь V. A. Kolve способствовал академической реабилитации религиозного юмора, собрав значительное количество средневековых источников, которые подтверждают совместимость юмора и религии,

так же как дидактические и рекреационные преимущества развлекательного представления. В особенности он обратил внимание на центральное значение юмора для морального аспекта драмы. При этом V. A. Kolve отличает драму *Corpus Christi* от морализаторских религиозных представлений и подчеркивает строго почтительный юмор в самих пьесах. Хотя характеры в драме часто изображены насмехающимися над священными персонажами, но они никогда не избегают наказания. Аудитория приглашается к смеху только над второстепенными евангельскими характерами, такими как Иосиф и жена Ноя, но никогда – над центральными для христианства, то есть Марией или самим Христом. Тем не менее, Jamila F. Veltrusky показал, например, что континентальная драма допускала изображение священных персон, даже Иисуса, как шутов, болванов и злодеев [7]. Очевидно, что юмор может приобретать моральную ценность в религиозных пародиях, таких как *Cena Cypriani*. J. S. P. Tatlock и H. Adolf увидели в латинских текстах не только примеры практического использования средневекового юмора, но и источник теоретизирования на эту тему [8; 9]. J. S. P. Tatlock даже провозгласил латинское наследие источником современного понимания юмора.

В-третьих. В средневековой литературе присутствует весь спектр комических средств, но постмодерными исследователями были замечены прежде всего ирония и пародия. В основе последней лежат инверсия и подмена одного уровня другим. Средневековый пародийный юмор часто использует комическое унижение, подменяя буквальное аллегорическим, физическое духовным, и конкретное абстрактным. Один из наиболее часто используемых образов в этом смысле – это пиршество или еда. В Библии еда служит метафорой божественной щедрости и средством понимания концептов общности и сопричастности. Воспроизводить подробные детали этого процесса – значит, однако, делать его отчетливо телесным, то есть смешным. Этот прием пародисты использовали во многих версиях *Cena Cypriani*, нелепицах-бессмыслицах и в большом количестве других текстов. Религиозным архетипом инверсии являлась сама Библия, выражающая контраст между временным миром и Царством Небесным. Средневековая церковь поощряла верующих в использовании этой инверсии в определенные дни, в том числе во время праздника дураков, который, по мнению Ж. Хирса, развился из празднования младенчества Иисуса, впоследствии обобщенного до восхваления детей, а потом всех смиренных и кротких в соответствии с утверждением Христа о том, что последние будут первыми [10, р. 136–141]. Таким образом, не столько переворачивается земной порядок, сколько исполняется небесный. Традиционные модели инверсии основываются на снижении образа официального, «серьезного» общества. Но для христианского сознания настоящий мир в моральном смысле уже на дне: библейская инверсия не может низвести его еще дальше, вместо этого она возвышает земное, делая его образом грядущего совершенного мира, к которому и обращает человеческие помыслы. Веселье через инверсию выступает в качестве символического ритуала перехода от земной к небесной перспективе в конце времен, когда смех будет действительно уместен. Тем не менее, человеческий разум испытывает потребность в юморе здесь и сейчас, и средневековые теории рекреации, очерченные Г. Олсоном [11], содержат

это обоснование. М. Байлисс даже считает, что многие свидетельства религиозного юмора дошли до нас именно потому, что их структура привлекла внимание церкви и способствовала одобрению с ее стороны [12].

В-четвертых. Религиозные пьесы сочетают юмор с воспроизведением религиозных истин. А. Р. Rosister в своем исследовании английской драмы признает религиозный юмор частью средневекового этоса [13]. Поскольку юмор часто создается подчеркиванием разницы между идеалом и реальностью, он служит удобным способом для передачи контраста между совершенным миром Бога и несовершенным земным миром, между единством вещи и наличествующих в ней противоположностей и противоречий. В других случаях юмор доминирует над религиозными элементами; хотя моральный и дидактический смысл присутствует, текст не имеет критической направленности. Хотя мы смеемся над глупцом, мы не презираем его. Наконец, религиозные идеи, фразы и образы эксплуатировались без всякого соотнесения с моральной или идеологической мотивацией. Другими словами, религия использовалась, подобно любому другому мотиву или комическому приему, просто для усиления комического эффекта светской литературы. В этом случае клирики чаще всего и являлись объектами шуток. Юмор присутствует в текстах агиографического характера, как, например, в истории об ученике Антония Павле Простаке [14, р. 83]; в различных формах средневековой культуры: на консоли приходской церкви в Линкольншире; в иллюстрациях на полях латинской Библии, сделанной во Фландрии. По словам изучавшей эти примеры В. Секулес, «здесь всю царит дух мира-вверх-тормашками, с некоторыми непристойными деталями, упоминаниями человеческой глупости, шутниками, которые раздражаются пасквилями на условности мирской и религиозной культуры» [15, р. 184]. Обезьяны, собаки, козлы, зайцы, кролики в эпизодах погони, охоты, мессы составляют в этих маргиналиях ансамбль персонажей, представляющих высший клир в насмешливом свете, а может быть, таящих намеренную самоиронию, основанную на понимании как развлекательного аспекта, так и критической силы изображенных сцен.

В-пятых. Сами демоны часто предстают в виде гротескных существ. Хотя христиане не сомневались в могуществе и жестокости демонов, они не чувствовали себя беспомощными перед нечистой силой, используя молитвы, заклинания, таинства, такие как святая вода и крестное знамение. Черти часто показаны в гротескном и комичном виде, осмеяны и одурачены. В одной из историй «Золотой легенды» Якова Ворагинского демон появился перед портным подобно пламени, и последний мог видеть его внутренности через его же рот; тот не говорил языком, но извлекал слова из собственного кишечника. В «Путешествии рыцаря Гавейна через чистилище св. Патрика» (1184) описывается чистилище, в котором «бесконечное множество уродливо деформированных демонов мчались в зал со всех сторон и, смеясь и насмехаясь, приветствовали рыцаря и говорили с ним так, как будто хотели опозорить...» [16, р. 507]. Люди всех возрастов и обоих полов погружены здесь в карнавал огня, боли и страдания, экспрессии. Огненная стихия, чрезвычайная степень всех применяемых атрибутивных описаний, оголенность, стихия телесного низа только не в разгуле наслаждения, а в апофеозе страдания предстает в этом

демоническом карнавале. Демоны посрамлены, и рыцарь попадает в рай, где, напротив, видит свет, но не огонь; людей всех возрастов и обоих полов, но не обнаженных, а облаченных в разнообразные и яркие одежды, предающихся не страданию, а радости.

В-шестых. Вопрос о радости и смехе в средневековой культуре разрешается таким образом, чтобы последняя органично вписалась в кросскультурное поле постмодерна. То, что в теологии смеха формулируется как различие смеха симпатии и смеха – насмешки, применительно к средневековью постулируется как вопрос о «правильном» и «неправильном» смехе. Например, Бурхард, цистерианский аббат XII века и автор *Apologia de barbibus* [*В защиту бороды*] проводит различие между смехом мудрости, который восторгается трудами Господними, и смехом глупости, который насмехается над творением. Бурхард не только обсуждал природу легкомыслия, но и сам упражнялся в юморе. «Апология» полна шуток – одна глава, например, озаглавлена *О различии между пинцетами и бритвой, дважды рассмотренном в моральном смысле* и представляет собой обширную дискуссию о бородах и волосах вообще библейских персонажей. Бурхард недвусмысленно высказывается о ценности юмора, но даже придерживавшиеся более консервативных взглядов не всегда были столь последовательны на практике. Так, францисканец Салимбене де Адам в своей хронике XIII века со снисхождением относится к легкомыслию, если им пользуются для искоренения глупости, или когда кто-то проявляет свое остроумие в компании товарищей, и он не серьезен в своем смехе.

Таким образом, юмор и религия вступают в разнообразные сочетания в средневековой культуре. В дидактическом контексте, таком как религиозная драма, юмор заострял моральное содержание; в других контекстах он мог быть богохульным, а мог выполнять эмоциональную функцию, приближая человека к Богу через предвкушение божественной радости и создавая такое интимное настроение, в котором только и возможны подлинные отношения человека с Богом. И, наконец, юмор мог быть совершенно аморальной и самодостаточной силой, не служащей задачам религиозного или морального порядка. Подогнать эти феномены под одну схему – означает лишить средневековую культуру внутреннего богатства и разнообразия.

В-седьмых. Фундаментальный имморализм юмора несет в себе потенциальную угрозу; угрозу, которая присуща и другим проявлением несовершенной человеческой природы. В одном случае юмор может служить интересам благочестия и предвосхищать небесную радость, а в другом быть использован как оружие против иерархических структур и религиозных доктрин. Средневековая литература, подобно средневековому обществу в целом, содержала в себе эти противоречия, особенно заметные в клерикальной литературе. Многие представители церкви недвусмысленно утверждали, что легкомыслие греховно и безбожно; вопреки этому клирики постоянно упражнялись в нем как в нравственных, так и развлекательных целях.

По нашему мнению, проблема смеха и зла является частным случаем перенесения на средневековую эстетику присущих постмодерну гротескных сочетаний высокого и низкого, комического и трагического. В сборнике «Risus

mediavelis. Laughter in medieval literature and art» (Leuven, 2003) основными формами средневекового юмора названы комедия трупов, подшучивание над самой смертью, бурлеск, использование иронии и сатиры. Подобная парадоксальность в восприятии жизни проявляется даже в том, что церковные дворы часто были местом захоронения святых и в то же время пространством проведения различных празднеств. «Сущность комедии – признание контролируемого противоречия в центре повествования. Смерть – конец, неконтролируемое противоречие по отношению к жизни, но искусство может сделать так, чтобы мы контролировали ее, пока живем» [17, р. 28]. Популярными в средневековье были такие комические истории, как «Труп, убитый пять раз», «Три брата-горбуна утонули». В одних случаях мы смеемся над тщетными попытками избавиться от трупа; в других историях персонажи воображают, что они мертвы. Тема страдания, смерти и дьявольщины становится темой шуток и пародий. Двойственен или даже множествен сам человек и сама реальность вокруг него, особенно карнавальная ситуация, имеющая огромный диапазон возможностей и форм – от утопической эйфории до кошмара. В *exempla* проповедников можно найти рассказы, соединяющие смех, с одной стороны, и ужас того, что может случиться после смерти – с другой. Именно эта тенденция находит продолжение в ситуации постмодерна. Так, Derek Brewer в статье, посвященной комизму трупов в средневековых рассказах [17, р. 11–24], приводит такие примеры гротескного юмора из современной жизни, как смех солдат на передовой, черный юмор современного городского фольклора, современное кино, которое делает комедию из трупов и смерти. Это тот потенциал гротескной фантазии, который заложен во всяком карнавале и празднестве.

В-восьмых. Неудивительно, что концепт карнавала оказывается центральной категорией для нового медиевизма. По общему признанию, в карнавале торжествует снятие ограничений и оппозиций, но не всегда это телесность. Как показала Т. Колетти в своей книге о самом известном романе У. Эко, карнавал – это игра со смыслом, это амбивалентность, двусмысленность, неоднозначность, включенные в семиотический дискурс, невозможный без кросстемпорального и кросскультурного контекста [18]. Карнавал – игра, но игра тоже может быть разной, хотя во всех случаях имеет свои внутренние правила. Игра, как и карнавал, понятие отчасти историко-культурное, отчасти эстетическое, идеологическое, но нейтральное в плане моральном. Карнавальная стихия всеохватна и не содержит фильтра, который впускал бы в мир карнавала только лишь то, что можно включить в нравственно позитивный дискурс. Это относится еще больше к главной стихии карнавала – смеху. И карнавал, и смех, основанные на трагизме и комизме, гротеске парадоксальности, танце смерти, абсурде и надежде, стали характерной особенностью средневекового мира и западной культуры в целом.

По мнению М. Бахтина, смех связан прежде всего с городской культурной средой и публичной сферой. Ученый понимал средневековый юмор как важную социально значимую силу, как неотъемлемую часть средневековой культуры. Бахтинское определение карнавала охватывает широкий круг празднеств и средневековых практик, объединяемых духом народного веселья. Он определяет три

категории поведения, которые конституируют карнавал: ритуальное представление, комические словесные построения и ругательства и богохульства. Под ритуальными представлениями М. Бахтин понимает карнавалы, праздники дураков и пасхальный смех, *risus paschalis*, церковные праздники, мистерии и соти, аграрные праздники, гражданские и общественные мероприятия. Однако он так и не определяет сущность празднества, веселья. Его парадигма основана на противопоставлении между строгой и репрессивной культурой высших классов и беззаботной и бунтарской культурой социальных низов, на дихотомии «официальной», серьезной, формальной культуры и «неофициальной», неформальной, часто юмористической. В основу этого противопоставления заложен тезис о том, что юмор присущ исключительно народу. Но этому противоречит существование пародии, сатиры и юмора в литературе на латыни, языке образованной элиты. То, что такая литература является продуктом низшего уровня внутри самой элиты, также подвергается сомнению современными учеными, поскольку сейчас известно, что многие голиарды, считавшиеся до недавнего времени изгоями среди клира, на самом деле относились к церковному истеблишменту. Средневековая латинская пародия была продуктом творчества не просто образованного класса, но и наиболее ученых его представителей, хорошо знакомых с Библией и во многих случаях с библейской экзегетикой, и первоначально не предназначалась для мирян. В частности, знаменитый *Cena Cypriani* и другие *Cena* были написаны представителями высшего клира и посвящались папам и королям.

После М. Бахтина критики попытались усовершенствовать теорию карнавала, прежде всего обратив внимание на сложную динамику социальной реальности. Так, М. Байлисс не разделяет утверждения ученого, что карнавальное веселье было привязано к церковному календарю. Сам М. Бахтин определяет колоритные ругательства как проявление карнавального духа, но они были независимы от официальных празднований. В еще большей степени это относится к пародиям, которые, в отличие от пьес *Corpus Christi*, были достаточно короткие и простые, для того чтобы выступать в качестве повседневных шуток, и ничто не свидетельствует о том, что их исполнение было ограничено специальными случаями.

М. Бахтин считает средневековый юмор важным компонентом неофициального аспекта средневековой культуры, рассматривая отношение между официальной и неофициальной культурой как диалектическую модель. Тем не менее, развитие семиотики предоставило критикам новый теоретический словарь оппозиций в карнавале. Например, Terry Eagleton понимает карнавал не только как ритуал подрыва устоев, но как деконструкцию значения, которое разрешает установление любого порядка. По его мнению, карнавал разоблачает все трансцендентальные значения и подвергает их осмеянию и релятивизму; властные структуры отчуждаются через гротескную пародию, «необходимость» подвергается сатирическому сомнению, и объекты заменяются или отменяются своими противоположностями. Рождение и смерть, высокое и низкое, разрушение и обновление – абсолютно ничто «не может быть слишком серьезным, чтобы не быть захваченным, разоблаченным и обращенным против самого себя... Через этот амбивалентный, деструктивный и освобождающий смех выступают очертания в равной мере негативного и позитивного

феномена: утопии. Карнавал более чем деконструкция: в представлении враждебных и деспотических властных структур он освобождает потенциал для золотого века, дружеского мира „карнавальная правда”, в котором человек возвращается к самому себе» [19, p. 146].

У. Эко также оспаривает бахтинский взгляд на народный юмор и устанавливает, что только карнавал мог существовать только с санкции официальной власти. На его взгляд, карнавал и дополняющая его литературная пародия всегда служили интересам правящего класса, потому что любое искажение нормы подтверждает существование самой нормы [20]. Антиутопия также подтверждает существование утопии, но не отменяет ее. По мнению Р. Сэйлса, есть две причины, позволяющие считать, что карнавальная культура не обязательно подрывает авторитет власти. Прежде всего, карнавал был дозволен или санкционирован самой властью. Таким образом давался выход энергии, которая в ином случае могла бы стать разрушительной. Во-вторых, хотя на время карнавала мир мог казаться поставленным с ног на голову, тот факт, что при этом выбирались и короновались короли и королевы праздничного действия, подтверждает *status quo* [21, p. 169]. Подобные же аргументы приводит Michael Camille в своем исследовании игры в средневековых маргиналиях [22]. Карнавал – эмоциональная экспрессия, дающая выход смеховой стихии в социуме, однако последний в соответствующей ценностной системе находился на нижней ступеньке по отношению к религии и церкви. Подобные метаморфозы, когда последние становятся первыми, были предусмотрены самой христианской парадигмой и потому не разрушали общественный организм, для которого она была основой. Карнавал только содержит потенциал бунта, так же как бунт элементы карнавала, но одно не равнозначно другому.

Ю. Манн обратил внимание на то, что «Бахтин описывает главным образом идеальную природу карнавала» [23, с. 160], а те комические формы, которые не вписывались в эту концепцию, оказывались априори низшими. А. Лосев, как известно, был еще более категоричен в определении раблезианского смеха как имеющего самодовлеющее значение и направленного не на исправление пороков, а на их узаконивание; «в результате такого смеха Рабле становится рад этому жизненному злу... Это, мы бы сказали, вполне сатанинский смех» [24, с. 592]. Против категорической оппозиции М. Бахтина народной культуры и «официальной культуры господствующих классов» возражали Л. Баткин [25], А. Гуревич [26]. Последний справедливо заметил, что «народная культура не была только смеховой, а карнавал не заключался лишь в вольном смехе и веселье» [26, с. 209]. С другой стороны, амбивалентность присуща всей этой эпохе, а не только карнавальному мироощущению, и наиболее точным описанием этой амбивалентности и в целом средневековых отношений является гротеск. Д. Затонский и вовсе видит в романе Рабле пример постмодернистского текста, с игрой в абсурд, без мотивов, разве что с целью утвердить относительность сущего, неуловимость, неустойчивость положительных и отрицательных оценок [27, с. 230].

Бахтинское толкование привело к важному результату, а именно – что юмор и смех были приняты как существенные свойства средневековой жизни и

ментальности. М. Бахтин обратил внимание на функции телесного низа как существенные в создании карнавального, народного смеха. Однако его объяснение имеет слабые стороны, прежде всего категоричность в противопоставлении народной культуры, проникнутой карнавальным смехом, и серьезной официальной культуры. Тем не менее, разработанные ученым концепты, прежде всего карнавальности и диалога, активно использовались во всей последующей эстетике и художественном творчестве постмодерна.

Если карнавал – не социальное событие вне церкви, а ритуал, освященный ею, тогда и сама игра может быть сакрализована. Для П. Сталлибраса и А. Уайта карнавал – не празднество или развлечение, а средство избежать невыносимого психологического давления, в ином случае приводящего к неврозам [28]. Laura Kendrick использует подобные теории в своем анализе юмора Чосера как психологического карнавала [29]. Этот юмор обеспечивает ровное функционирование психической жизни (Чосера, его средневековой аудитории и современных читателей) и таким образом поддерживает социальное равновесие перед лицом иерархического подавления. Она интерпретирует это неизбежное подавление, используя фрейдистскую терминологию, рассматривая читателя как символического ребенка и агентов подавления как отцов, которые должны быть символически разоблачены и свергнуты с престола. По наблюдению Laura Kendrick, в средневековых манускриптах даже объемные литературные работы серьезного содержания перемежаются с более короткими юмористическими историями [29, p. 156-158]. В своей аргументации исследователь широко использует понятия карнавальности, дестабилизации и другие термины психологического порядка, относящиеся к теории комического «освобождения», снятия психологического напряжения через смех как средство сохранения эмоционального здоровья индивида.

Следовательно, усилия вышеназванных критиков сводятся к тому, чтобы объяснить существующую трудность сочетания в средневековом обществе и средневековом тексте легкомыслия и смеха с теми идеями, которым присуща серьезность или даже сакральность. Эти объяснения сводятся к нахождению различных литературных, антропологических и психологических моделей равновесия, в которых то, что выглядит неуместным, на самом деле было способом временной дестабилизации социальной структуры ради достижения исключительно утилитарных целей. Другие пытаются объяснить изобилие средневекового религиозного юмора через обнаружение в средневековой культуре явления, которое принято обозначать как гротеск. Точку зрения, что смешение высокого и низкого, возвышенного и смехотворного, определяющее гротеск как стиль в искусстве и литературе, является в равной мере характерным для всей средневековой культуры, разделяют многие, то есть те, кто специально исследует гротеск, и те, кто описывает литературу и юмор всего периода в целом [30; 31].

Таким образом, средневековые интересно для постмодерна, поскольку использует гротескность, сочетание комического и трагического, смеха и смерти, смерти и карнавала, танца, подшучивание над дьяволом. Для религиозного постмодернизма важно также центральное значение личности Христа для понимания

всех антропологических концептов, средневековый христоцентризм, в котором, однако, телесность Христа играет значительно большую роль, чем в восточном христианстве. Кроме того, постмодерн играет с феноменом безумия, который во многом был сформирован средневековой культурой. В теологии смеха этот потенциал реализуется в превращении безумия Христа ради в теологическое шутовство, а также в снятии противоречия между сакральным и мирским, антропоцентризмом и теоцентризмом. К этому же направлено переосмысление понятия Бога и личности Христа в направлении поиска в Нем человеческого, слишком человеческого. Наконец, обостренный интерес вызывают концепты смеха и карнавала.

При этом постмодерн многое переосмысливает в средневековом понимании радости и смеха. В частности:

– противоречие между смехом и радостью снимается таким образом, что смех симпатии, освобождения и наслаждения существованием выражает радость и получает религиозную санкцию;

– радость воспринимается как мировоззренческая позиция, аналогии которой можно найти в восточных религиях;

– формируется единое межконфессиональное и кросскультурное, так же как и единое смеховое, пространство;

– Бога нет, то есть Бог другой, в том числе смеющийся;

– новое понимание секулярного и профанного, оправдание секулярного и маргинального, неканонического;

– расширение сферы сакрального, включение в нее гупости, шутовства и карнавала;

– апология радости вопреки не просто собственному страданию, а страданию мира и трагизму существования; обобщение, которого не знала средневековая культура.

Литература:

1. *Delogu P.* Introduction to Medieval History / Paolo Delogu. – London : Duckworth, 2002. – 251 p.
2. *Levine D.* At the Dawn of Modernity. Biology, culture and material life in Europe after the year 1000 / David Levine. – Berkeley : University of California Press, 2001. – VII, 431 p.
3. *The Medieval World and the Modern Mind* / ed. by Michael Brown and Stephen H. Harrison. – Dublin : Four Court Press, 2000. – 201 p.
4. *Bakhtin and medieval voices* / ed. by Thomas J. Farrell. – Gainesville, Fl. : University Press of Florida, 1995. – 240 p.
5. *Пинский Л.* Рабле в новом освещении / Л. Пинский // Вопросы литературы. – 1966. – № 6. – С. 200–206.
6. *Лихачев Д. С.* Древнерусский смех / Д. С. Лихачев // Проблемы поэтики и истории литературы : [сборник статей]. – Саранск : Изд-во Морд. ун-та, 1973. – С. 73–90.
7. *Veltrusky Jamila F.* A sacred farce from medieval Bohemia-MastičkářAnn / Jamila F. Veltrusky. – Ann Arbor : Horace H. Rackham School of Graduate Studies, The University of Michigan, 1985. – IX, 396 p.
8. *Tatlock J. S. P.* Medieval Laughter / J. S. P. Tatlock // *Speculum* 21. – 1946. – P. 289–294.
9. *Adolf H.* On Mediaeval Laughter / Helen Adolf // *Speculum* 22. – 1947. – P. 251–253.
10. *Heers J.* Fêtes des fous et carnivals / Jacques Heers. – Paris : Fayard, 1983. – 315 p.
11. *Glending O.* Literature as Recreation in the Later Middle Ages / Olson Glending. – Ithaca : Cornell University Press, 1982. – 245 p.
12. *Bayless M.* Parody in the Middle Ages: the Latin tradition / Martha Bayless. – Ann Arbor : University of Michigan Press, 1996. – XII, 425 p.

13. *Rossiter A. P.* English Drama from Early Times to the Elizabethans / A. P. Rossister. – London : Hutchinson, 1950. – 192 p.
14. *Smith L. B.* Fools, martyrs, traitors. The story of Martyrdom in the Western World / Lacey Baldwin Smith. – Northwestern University press, 1997. – 433 p.
15. *Secules V.* Medieval art / Veronica Sekules. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 240 p.
16. Medieval popular religion, 1000–1500; [a reader] / ed. by John Shinnors. – Peterborough, Ont., Canada; Orchard Park, NY : Broadview Press, 1997. – XX, 545 p.
17. *Risus mediaevalis.* Laughter in medieval literature and art / ed. by Herman Braet, Guido Latre, Werner Verbene. – Leuven : Leuven University Press, 2003. – VIII, 223 p.
18. *Coletti T.* Naming the rose: Eco, medieval signs and modern theory / Theresa Coletti. – Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1988. – XI, 212 p.
19. *Eagleton T.* Walter Benjamin, or, Towards a revolutionary criticism / Terry Eagleton. – London : Verso Books, 1981. – 204 p.
20. *Eco Umberto.* The Frames of Comic «Freedom» / Carnival / ed. Thomas A. Sebeok and Marcia E. Erikson. – Berlin : Mouton, 1984. – P. 1–9.
21. *Roger Sales.* English Literature in History 1780–1830: Pastoral and Politics. – London : St. Martin's Press, 1983. – 247 p.
22. *Camille M.* Image on the Edge: the Margins of Medieval Art (Essays in Art and Culture) / Michael Camille. – Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1992. – 176 p.
23. *Манн Ю.* Карнавал и его окрестности / Ю. Манн // Вопросы литературы. – Вып. 1. – 1995. – С. 154–182.
24. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1982. – 623 с.
25. *Баткин Л.* Смех Панурга и философия культуры / Л. Баткин // Вопросы философии. – 1967. – № 12. – С. 114–123.
26. *Гуревич А.* Смех в народной культуре средневековья / А. Гуревич // Вопросы литературы. – 1966. – № 6. – С. 207–213.
27. *Затонский Д.* А был ли Франсуа Рабле ренессансным гуманистом (Опыт постмодернистской интерпретации «Гаргантюа и Пантагрюэля») / Д. Затонский // Вопросы литературы. – Сентябрь–октябрь. – 2000. – С. 208–234.
28. *Stallybrass P.* The Politics and Poetics of Transgression / Peter Stallybrass and Allon White. – London : Routledge; Ithaca : Cornell University Press, 1986. – XI, 228 p.
29. *Kendrick L.* Chaucerian Play: Comedy and Control in the Canterbury Tales / Laura Kendrick. – Berkley : University of California Press, 1988. – XI, 215 p.
30. *Kayser W.* The Grotesque in Art and Literature / Wolfgang Kayser ; [trans. by Ulrich Weissten]. – Bloomington : Indiana University Press, Ind., 1963. – 224 p.
31. *Rhodes N.* Elizabethan Grotesque / Neil Rhodes. – London, Boston : Routledge & Kegan Paul, 1980. – XIV, 207 p.